



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
ESTÉTICAS  
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	
SERIE	006: DIFUSION
CAJA	017
EXP.	134
DOC.	0002
FOJAS	2-21
FECHA(S)	1989

BF6C7E134D2F2

**XIII Coloquio Internacional del  
Instituto de Investigaciones Estéticas**

**TIEMPO Y ARTE**



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

Noviembre 6-10  
Oaxaca, México 1989

Reconsideraciones sobre: Las configuraciones del tiempo. (segunda parte)

Por: George Kubler

En 1982 realicé la primera revisión de la crítica a *Las configuraciones del tiempo*, que fue sólo una consideración de comentarios adversos. Después de casi una década de otros escritos sobre el mismo tema, vale la pena considerar algunos de ellos.

Se procederá de acuerdo al mismo principio: cualquier comentario negativo merece una respuesta. Así pues, entre estos artículos están los de carácter metafísico escritos por R.S.Brumbaugh y R. Turner, en cuanto al área estética, coordinados por Thomas Reese. Otros son los realizados por G.T. Dickie de la Universidad de Washington y los de Gottfried Boehrn en Giessen, Alemania, así como los escritos por Hans Belting, autor de *¿El fin de la Historia del Arte?*.

Rematar el tiempo

Por: Marie-Areti Hers

*La prehistoria no tiene otra significación real que la de situar al hombre futuro en su presente y su más lejano pasado. De lo contrario, no sería, implícitamente o explícitamente, sino la sustitución por un mito científico de los innumerables mitos religiosos que explican... el problema de los orígenes humanos. (André Leroi Gourhan, Le geste et la parole)*

Bajo la apariencia de una misma empresa intelectual de historiar culturas antiguas exóticas, se encuentran dos maneras distintas de ubicarnos a nosotros mismos en el tiempo. Por un lado, estudiamos el pasado, amparándonos en una supuesta naturalidad científica que, paradójicamente, nos hace más exótico e incomprensible el pensamiento de los hombres cuyos vestigios analizamos. Por otra parte, asumimos plenamente nuestro común destino humano y reconocemos que, para comprender nuestra propia

realidad necesitamos entender el pasado aún cultural y cronológicamente más lejano

La distancia entre esos dos modos de integrar el hombre en el tiempo se hace insalvable cuando se trata de asuntos tan

esenciales como el de la propia violencia humana y su relación con la religión. Es el tema que aquí se tratará: a saber, cómo se puede abordar el sacrificio humano en la civilización mesoamericana desde las dos perspectivas anotadas.

Los trabajos realizados recientemente en el Templo Mayor de la antigua Tenochtitlán serían representativos del modo de investigar el pasado sin sentirse implicados por lo que representa. Se han despejado completamente las ruinas de un templo donde se sabía de antemano que el sacrificio humano constituía el núcleo de la liturgia. Se levanta a su lado un museo de sitio del cual, paradójicamente, el visitante sale sin mayores elementos para entender el drama que se repetía incesantemente en este lugar. El nuevo entorno creado a la Coyolxauhqui parece destinado a rematar definitivamente un pasado perturbador, en hacerlo inócuo, prestigioso e incomprensible

Una incursión diametralmente distinta en el pasado mexica sería la *Coatlicue* de Justino Fernández. Logró reconocer a la obra como el fruto de profundas reflexiones sobre la religión y la revelación de la simbiosis entre lo sagrado y la violencia engendrada por la sociedad mexica. En esa revelación, encontró coincidencias de sensibilidad en el sentido de la existencia para el hombre mexica y para el actual

La ponencia abundará en esa misma vía estético-histórica. Por una parte, en base a nuevas informaciones arqueológicas, se intentará entender cómo se llegó a erigir en el santuario

del imperio mexica esa imagen que hacia tangible y visible el misterio del sagrado. Por otra parte, en base a las ideas desarrolladas por René Girard, en sus estudios de crítica literaria y etnográfica en torno a la violencia y el sagrado, se ampliará las coincidencias patentes entre las preocupaciones del hombre actual y las que inspiraron la belleza trágica de la *Coatlicue*

BF6 C17E134D2F4

## El Tiempo en la plástica mexica

Por: Durdica Segota

Es conocida la preocupación del hombre prehispánico por el tiempo. Dan testimonio de ello la existencia de varios calendarios (solar, venusino, ritual), las mediciones precisas del movimiento de los cuerpos celestes, la presencia de las deidades patronas -protectoras de distintos periodos-, la importancia de calendarios adivinatorios en la vida social e individual de estos hombres. Testimonio de ello también son las múltiples representaciones vinculadas con estos temas en la plástica: en la escultura de bulto redondo y en los relieves, en la pintura mural y en la de códices, inclusive, en el trazo urbanístico de sus ciudades y pueblos.

Los fenómenos que hoy llamamos *Enterramiento de siglo* y el *Fuego nuevo* son unas de las manifestaciones de esta preocupación por medir y registrar el tiempo. Son, asimismo, el tema de esta ponencia.

Se observarán ciertas constantes que considero importantes y significativas. Son tanto de orden formal como cromático. Por otra parte, deseo señalar el problema que se plantea a través de la relación de un tiempo mítico y el tiempo histórico así como su manera de repercutir en el nivel social y político de la cultura mexica; ambos están presentes en las celebraciones del *Enterramiento de siglo* y del *Fuego nuevo*. Los llamados *tzompantli* y bultos de "ataduras de años" y algunas láminas del *Códice Borbónico* son la manifestación plástica de este tema que será analizado en el presente trabajo.

## Tiempo, cine e historiografía

Por: Aurelio de los Reyes

No se necesita conocimiento teórico para percibir el rápido envejecimiento del cine, pues ésta es una de sus múltiples especificaciones. El espectador entra a la sala a ver una película, en ese momento una novedad para él; al salir, la película ha envejecido porque ya la vio. Difícilmente volverá a verla; lo más probable es que desee ver no una, sino otra, y otra película nueva. En

este sentido el tiempo de vida de una película es efímero, tan efímero como el tiempo periodístico: después de leer el periódico por las mañanas, el lector, por lo general, lo tira al cesto de la basura porque dejó de ser novedad; demandará al radio, a la televisión o al periódico mismo las "últimas noticias". Me interesa mostrar cómo la efímera vida del cine determina al cine mismo, a su historia y a su historiografía

Esa fugacidad incidirá en varios aspectos:

a. La demanda de novedades sin duda desarrollará la industria del cine

b. A su vez el carácter industrial del cine lo conecta con la sociedad estrechamente: con el estado, con la iglesia, con la moral, con las ideas, con las creencias

c. La estrecha conexión del cine con la sociedad a su vez conecta al cine con el tiempo histórico

Este aspecto de la temporalidad cinematográfica determina al estudioso a una cuidadosa observación del fenómeno cinematográfico para explicar y describir su significado en la sociedad. Asimismo lo obliga a una observación minuciosa de su comportamiento para decidir los cortes temporales de sus estudios; algunas veces los deberá de hacer de acuerdo con el comportamiento de lo específicamente cinematográfico, esto es, que los cambios observados en el cine mismo determinan los cortes o secciones de los estudios; en cambio en otras ocasiones obedecerán a cambios e la sociedad que afectan directamente al cine; lo anterior cuando el estudioso maneja cronología de veinte o treinta años, los que, por la vida efímera del cine, equivalen a siglos

La efímera vida del cine y su conexión con la sociedad impiden manejar tiempos largos (ni su vida tiene cien años) en investigaciones profundas, a riesgo, claro está, de cometer omisiones y apreciaciones equívocas; en este sentido historiar al cine con seriedad refuerza la historiografía tradicional política de tiempos cortos, objetada por Fernand Braudel,<sup>1</sup> aunque a su vez abre una dimensión en el estudio de la sociedad porque el cine afecta su cotidianeidad. Un año, cinco años, son períodos correctos porque en ese lapso puede haber cambios profundos no sólo en el cine, sino en las realidades subyacentes, inseparables del cine: la sociedad, el estado, la mentalidad, etcétera

1. Fernando Braudel "La larga duración", en la La historia y las ciencias sociales (1958), Madrid, Alianza, 1970, pp. 60-106.

BF6 C17E134D2F5

## La cuarta dimensión y el arte Mexicano: 1910-1940

Por: Rita Eder

La cuarta dimensión es un concepto complejo y polémico que proveera de una nueva "ciencia" a las artes de vanguardia. Esta geometría de altas aspiraciones permitirá la especulación sobre la diversa naturaleza del espacio y su relación con el tiempo; proceso que aparece en la formación de un distinto sistema estructural y simbólico para la pintura

En el arte mexicano de este siglo XX poco se ha estudiado el vínculo de los grandes pintores con conceptos derivados de la ciencia, y menos aún ha quedado satisfecho el deseo de saber con mayor exactitud la naturaleza de su relación con la modernidad

En este ensayo nos proponemos establecer la naturaleza del papel de la cuarta dimensión en la obra de Rivera, Orozco y Best Maugard y su meditación paralela sobre temas de ciencia, modernidad y nuevas místicas y filosofía

Diego Rivera permaneció en Europa casi quince años. De esta estancia en Europa nos interesa el periodo en que entra a las filas del cubismo (1913) año en el que también inicia su amistad con los emigrados rusos, ambas cuestiones están ligadas al interés y uso de Rivera de la cuarta dimensión

En 1916 Rivera está en estrecho contacto con Severini, Lhote, Gris, Metzinger y el escultor Jacques Lipchitz, con los cuales inició experimentos en el campo del cubismo que pertenecen a una fase post-sinética y es en este año que Rivera pinta y teoriza sobre la cuarta dimensión y los ámbitos metafísicos de la conciencia y el espacio

Es Severini en su Libro "La Peinture d' Avant-Garde" quien confirma el interés de Rivera en Poincaré y su necesidad de concebir el cómo las refracciones no homogéneas obligan a abandonar el cono único de la perspectiva italiana por una multiplicidad de pirámides. Esto llevó a Rivera a experimentar con una construcción. "La Chose" que le permitirá adentrarse en planos y volúmenes cambiantes. En relación a Rivera

concluyó: -La cuarta dimensión interesó a Rivera, a pesar de sus fuertes relaciones con los emigrados rusos-, no por el lado de la teosofía sino como una posibilidad de imaginar de manera diferente la ubicación de sus personajes en el plano, primero en el cuadro y después en los murales. En estos últimos Rivera intenta introducir el tiempo de la historia con el recurso del espacio

Orozco conoce la Cuarta Dimensión a través de Tablada y de Claude Bragdon a quien conoce en el círculo de la Señora Sikelianos. Claude Bragdon arquitecto norteamericano es el gran conocedor de la cuarta dimensión en los Estados Unidos y traductor del "Tertium Organum" de Ouspensky

Aquí se abre el debate sobre las inclinaciones teosóficas de Orozco y por otra parte sus preocupaciones

Por entender el espacio desde un conocimiento de los experimentos de la modernidad

Adolfo Best Maugard es ampliamente citado por Bragdon por sus tesis en torno al diseño. Se explora como Best llega a las teorías de la cuarta dimensión

### La memoria y la conciencia del ser

Por: Irving Lavin

El ensayo analiza la historia de las teorías occidentales acerca de la función y la fisiología de la memoria, en relación con la conciencia de sí misma y el papel de la imaginación en la creación artística

Mesa 2

### Retorno al pasado tolteca en la escultura mexicana

Por: Beatriz de la Fuente

Las fuentes documentales del siglo XVI establecen que los mexicas eran los herederos de la destreza de los afamados toltecas de Tula y de la sabiduría de su dios Quetzalcóatl

La referencia a ese pasado nos remite a un fenómeno que en el universo artístico los historiadores de arte llaman resurgimiento (revival), y que en el caso concreto que me ocupa puede nombrarse *toltequidad* o *neotoltequismo*. He de abordarlo revisando primero lo que las fuentes dicen respecto a la historia, siempre permeada de leyenda, para después señalar lo que las obras de arte muestra. De esta manera se complementa y, tal vez, se comprenda mejor el fenómeno del resurgimiento a la luz de esas dos dimensiones: la histórica legendaria y la de los hechos artísticos concretos en las circunstancias propias de la Mesoamérica posclásica en el Altiplano mexicano

He de señalar también que la referencia o vuelta al pasado no es exclusivo de lo mexicana o lo tolteca, se encuentra en otras expresiones mesoamericanas y les confiere una medida unificadora. Destacaré finalmente que el resurgimiento, renacimiento o retorno al pasado, nombre que prefiero utilizar, no es fenómeno exclusivo de nuestras civilizaciones prehispánicas, sino que se ha manifestado, y se manifiesta, en el arte y en la cultura de otros pueblos del mundo

Es precisamente en la escultura y en el relieve en piedra, endonde encuentro, mayormente, la referencia al pasado artístico de Tula. En esculturas y relieves voy a centrar mis observaciones

Los he agrupado en tres conjuntos principales de acuerdo con el mayor o menor grado de aproximación al modelo tolteca. En algunos casos se aprecia rigor en el uso del pasado artístico; en otros se advierte libertad. Así, en el primer conjunto analizo obras que revelan mayor fidelidad; son imitaciones, pero miradas con detenimiento, no son réplicas exactas o duplicaciones

del modelo. El segundo conjunto incluye objetos que muestran alteraciones formales y diferencias en las proporciones cuando se comparan con el modelo, y el tercer grupo se constituye por obras que partiendo del modelo, y conservando, hasta cierto grado, la misma estructura formal, muestra modificaciones que sugieren un cambio de significado

El tiempo mítico de los alebrijes

Por: Olga Sáenz

El objetivo fundamental de esta investigación será explicar las causas que provocaron la metamorfosis iconográfica en el arte de la cartonería de la familia Linares; quienes además de elaborar las tradicionales máscaras, calaveras, piñatas y judas, incorporaron en su quehacer artístico los alebrijes (animales fantásticos), con formas que remiten al espectador a etapas arcaicas y códigos mitológicos.

Dentro de la exposición se hará una semblanza del núcleo social de los artistas que nos ocupan. Aquí sólo mencionaré brevemente que la familia Linares tiene una larga tradición en el arte de la cartonería, cuyo oficio se remonta al siglo XVIII, cuando su ancestro Juan Bautista Linares, originario de Xochimilco, se inició con la creación de los legendarios Judas que se quemaban el "sábado de Gloria". Continúan sus progenitores ejerciendo el oficio a lo largo de las décadas subsecuentes, hasta llegar a este siglo con Pedro Linares, al que la familia le otorga la autoría de estas imágenes fantásticas, quien nos revela: "mire usted, yo padecía úlcera gástrica, cargué con este mal por más de siete años, sí, porque los doctores no me curaban, todos querían operarme, pero yo no quise... con esa enfermedad se me fué acabando la sangre, ya casi no veía, me sentía muy mal. De repente me vino como un mareo y me perdí, ya no supe de mí. Fué cuando tuve un sueño en ese estado de coma en el que anduve por ahí lejos, muy lejos, en bosques, cerros y barrancas solitarias y allí comencé a ver los alebrijes. Los recuerdo como animales horribles que se iban formando y transformando como las nubes y se me echaban encima como para devorarme y se alejaban, volvían a asecharme y se iban; y a lo lejos se escuchaban voces que los llamaban alebrijes."

Si bien es importante citar que fue un estado de delirio el que provocó estas "visiones", cuyas causas resultan irrelevantes para el fin de la investigación, merecen especial reflexión los factores socio-económicos y psicológicos de don Pedro Linares que expliquen la transformación formal en el objeto artístico, dando lugar a la creación de los alebrijes

Para entender este proceso psicossomático que sufrió el artista, se citará la tesis que Freud emitió sobre la Interpretación de los sueños, y que explica el tránsito de "recuerdos reprimidos, a los que una resistencia impide llegar intactos a la conciencia pero que consiguen abrirse paso hasta ella eludiendo la censura por medio de modificaciones y deformaciones que las hacen irreconocibles. Una vez llevada a cabo esta transacción quedan convertidos dichos recuerdos en fantasías". Tesis revisada por C. G. Jung quien define al inconsciente como un reducto del conocimiento humano, relacionado con una vasta gama de componentes culturales y antropológicos; visión que le conduce a delimitar el estadio del inconsciente colectivo. Ambas posturas ideológicas: la freudiana y junguiana, auxilian a entender el proceso del sueño de Don Pedro Linares que le permitió sublimar su experiencia onírica a través de la creación de los alebrijes; seres antediluvianos sin tiempo y espacio definido

Para conocer las fuentes donde el artista que nos ocupa extrae sus imágenes, también la ciencia antropológica define que en la concepción original del alebrije prevaleció "la mentalidad prelógica primitiva" -como la denominó Levy-Bruhl, "con la que se ignora generalmente los nexos de causalidad que unen a los fenómenos en el tiempo y en el espacio; predomina la idea de una causalidad mística e inmediata basada en la existencia de potencias ocultas y fuerzas oscuras".

Así para el propósito de este estudio conviene abundar que si bien Don Pedro Linares habita en una gran ciudad como es el Distrito Federal, donde el espacio-tiempo forman una unidad, siguiendo los patrones que impone la cultura occidental, su historia personal evidencia que se ha sustraído de este concepto homogeneizador, conservando en su ya milenaria cultura elementos míticos con los que evade la línea de progreso, de futuro y de modernidad. Por el contrario

Don Pedro rescata en un concepto de tiempo absoluto, sin relación espacial, un cúmulo de experiencias acumuladas en su inconsciente, que fluyen y se confunden, y donde el pasado y el presente se amalgaman perfilando su mundo "real-imaginario"

El estado de cuenta de Fray Miguel de Guevara (1585?-1646?)

Por: José Arnulfo Herrera

Pídeme de mí mismo el tiempo cuenta; 1  
si a darla voy, la cuenta pide tiempo:  
que quien gastó sin cuenta tanto tiempo,  
¿cómo dará, sin tiempo, tanta cuenta?  
Tomar no quiere el tiempo tiempo en cuenta, 5  
porque la cuenta no se hizo en tiempo;  
que el tiempo recibiera en cuenta tiempo  
si en la cuenta del tiempo hubiera cuenta.  
¿Qué cuenta ha de bastar a tanto tiempo?  
¿Qué tiempo ha de bastar a tanta cuenta? 10  
Qué quien sin cuenta vive, está sin tiempo.  
Estoy sin tener tiempo y sin dar cuenta,  
sabiendo que he dar cuenta del tiempo  
y ha de llegar el tiempo de la cuenta

Sobre el soneto de *El tiempo y la cuenta* se hace una reflexión muy sintética de la forma en que miraban el transcurrir del tiempo las sociedades novohispana y española. Los numerosos ejemplos de la poesía que se ocupa del tema han dejado una línea que puede atestiguar los cambios lentísimos del pensamiento. Esta línea es, sin embargo, más susceptible de análisis en lo que respecta a las formas en que se ha ido tratando el fenómeno temporal ligado a la idea de la muerte: "Memento mori", "Collige, virgo, rosas...", "Carpe diem..." y "omnia transit" (medievo, renacimiento y barroco respectivamente)

Partiendo de que en toda sociedad la idea sobre el tiempo termina apuntando siempre hacia la muerte --más o menos desdramatizada por la religión o los ideales políticos-- se hace una crónica de cierto estado del alma en el poeta michoacano y su actitud frente al

derroche de los dones que implican la existencia. Ejercicios espirituales, "ars moriendi" o simplemente el desgaste vital, cotidiano, de un hombre común de los siglos XVI y XVII cuyo "para-sí" se instaura en el ideal del buen cristiano. La paradoja de este creyente radica en que el amor por la Divinidad le mengua cada día más el amor propio y le provoca el sentimiento que lo hace exclamar en medio de una bella retórica:

Tu poder y bondad truequen mi suerte:  
que en otros veo enmienda cada día,  
y en mí nuevos deseos de ofenderte

al margen de este estado de cuenta personal, se hace un balance histórico de las interpretaciones críticas. Se pone de manifiesto que las correcciones del padre Méndez Plancarte dan al autor una proyección que no tiene. Lejos de adelantar el "conceptismo" en la Colonia, el poema de *El tiempo y la cuenta* pertenece a una tradición de sonetos de ingenio que estuvieron en boga a finales del siglo XVI. Más que un anticipo, resulta entonces un rezago que, después de transcurridos varios siglos de literatura, resulta muy difícil de apreciar.

Elementos constitutivos de la arquitectura emocional

Por: Louise Noelle

En la actualidad el movimiento conocido como Arquitectura Regional, ha adquirido auge a nivel mundial. En México a este tipo de expresiones que se basan en los valores culturales locales, se le conoce desde hace más de tres décadas como arquitectura emocional. Sin embargo esta tendencia encabezada por Luis Barragán, no se basa tan sólo en la arquitectura vernácula

Es preciso recordar que el término "Arquitectura Emocional", fue acuñado por el artista Alemán radicado en México, Mathias Goeritz; con motivo de la inauguración del Museo experimental El Eco en 1953, redactó un manifiesto que lleva por título "Arquitectura Emocional" y que el propio Barragán adoptó para definir su quehacer



Sin embargo los orígenes de este tipo de obras arquitectónicas son realmente complejos, donde se inscriben por una parte las vivencias de su juventud en los poblados tapatíos como Mazamitla, además de la arquitectura mediterránea, muy en especial los conjuntos árabes del sur de España y las construcciones de Marruecos. También es preciso tomar en cuenta influencias más directas de diversos artistas a lo largo de su vida profesional, algunos de manera personal en sus viajes a Europa como Le Corbusier, Ferdinand Bac y Frederick Kiesler o en su labor en la ciudad de México como Max Cetto y Jesús Reyes Ferreira. Finalmente no se puede soslayar que el quehacer de arquitectos como Richard Neutra y Louis Kahn tiene un eco en la producción barraganiana.

Esta ponencia pretende analizar las diferentes superposiciones temporales y geográficas que resultaron en un estilo arquitectónico claramente definido. Así quedará patente que en el caso de México y la Arquitectura Emocional está proviene en realidad de diversas fuentes de épocas variadas que sus autores han sabido integrar en una nueva expresión

### Lo circunstancial, trascendido: dos respuestas pictóricas a la Constitución de 1857

Por: Fausto Ramírez

Una de las premisas de la teoría y la práctica del arte hasta finales del siglo XVIII fue la expresión indirecta de los hechos históricos contemporáneos, mediatizados por recursos iconográficos que operaban el requerido distanciamiento (y el enaltecimiento consecuente) de los personajes involucrados: la alegoría, la mitología, la acción heroica del pasado como metáfora de lo presente. Esto sustrafía a los poderosos, del mundo de lo cotidiano y contingente elevándolos a una esfera intemporal e intangible, trascendido lo preterido

A fines del siglo XVIII, con la quiebra del antiguo régimen, sobreviene un cambio de criterio respecto de la representabilidad directa de lo histórico, si bien entonces los hechos figurados suelen articularse visualmente sobre modelos prestigiosos que, de nuevo,

proveen el exigido fenómeno de enaltecimiento y "universalización" de la acción representada (persistencia de los esquemas compositivos e iconográficos de la pintura de asunto religioso o mitológico)

Esta fidelidad a los valores expresivos del Gran Estilo parece ser una característica de la primera pintura directa de hechos históricos contemporáneos que habría de persistir, sobre todo, en el ámbito académico. Los propósitos de tal observancia modélica (que estriba en una convenida fluidez significativa entre lo pasado y lo presente) son múltiples: proyectar una lección moral; dar mayor vigencia y alcance a un suceso particular; "universalizarlo" (en el tiempo y en el espacio), al asimilarlo con un sistema de valores tenidos por verdaderos y meritorios; reforzar lo singular mediante su inserción en ideas generales (las ideas generales reforzarían la significatividad de la situación particular y, viceversa, el caso particular parecería confirmar la creencia general, reforzándola a su vez). Y, de esta suerte, legitimar la ideología y enaltecer los valores del individuo o grupo (social, político, económico) que se "representa" a través de la imagen en cuestión

Un uso adicional de la metáfora histórica consiste en poder comunicar de forma reticente y velada una idea, cuando existen medidas represivas, censuras reales o virtuales (autocensura, por ejemplo) que limitan o impiden su expresión libre, o la hacen inconveniente. (Para el caso de México, tal parece haber sido la situación a la hora de formular visualmente ideales constitucionales gaditanos en la época represiva de la restauración fernandina, como lo hiciera Pedro Patiño Ixtolinque en su relieve de la *Coronación de Wamba*; o en literatura, el uso por Fernando Calderón del tema de *La muerte de Virginia* para atacar el abuso tiránico del régimen santannista. Por el contrario, un relieve como la *Libertad Mexicana* de José María Labastida pretende amplificar la significación y dar validez universal a un hecho de índole comercial y política favorable para el país recién independizado de España, interpretarlo conceptualmente elevándolo a la esfera de lo intemporal y transhistórico)

En esta ponencia analizo dos pinturas realizadas y expuestas en 1857, en el agitado momento que siguió la

BF6C17E134D2F9

promulgación de la Constitución Liberal, en febrero de aquel año, que dividió a la sociedad mexicana en los dos bandos opuestos e irreconciliables de partidarios y antagonistas de la nueva legislación

Para los primeros, la Constitución significaba el principio de una nueva era de libertad garantizada por la ley, a la que consideraban capaz de regenerar a la sociedad. (La libertad engendraría de suyo al buen gobierno y al ciudadano ejemplar, y aseguraría el progreso y la prosperidad nacionales.) Para sus enemigos (fundamentalmente la Iglesia católica y el partido conservador). La Constitución liberal representaba el entronizamiento de las ideas revolucionarias y disolventes de los librepensadores, infectados de los "errores del siglo", que sólo auguraban el desorden y la anarquía sociales; preveían una corrupción generalizada de las costumbres y el disloque económico y quiebra del aparato productivo, lo que vendría a acrecentar y agravar los males de la patria

Tengo para mí que las dos pinturas que aquí vamos a estudiar son sendas respuestas a la referida promulgación de la Carta Magna, hechas desde dos posiciones antagónicas: *El juramento de Bruto*, de Felipe Gutiérrez, representaría el punto de vista liberal: *La sagrada familia*, de Rafael Flores, correspondería a la óptica conservadora

Por desgracia, no se encuentran en la prensa de la época comentarios de ninguna especie acerca de este par de cuadros. Para reconstruir su significado iconológico, me valdré de procedimientos indirectos, abocándome a reconstruir sumariamente el talante ideológico imperante en las circunstancias históricas a cuyos impulsos fueron producidos y que, a mi entender, dan cuenta de las singulares características iconográficas que las obras presentan

El procedimiento a seguir será el siguiente: haré primero el análisis iconográfico de los cuadros, subrayando aquellos rasgos que en mi opinión los singularizan. En seguida, proporcionaré noticias relativas a sus autores, que nos permiten inferir sus respectivas simpatías y posturas políticas. Después, revisaré aquellos artículos de la Constitución que suscitaron las polémicas más vehementes en los grupos de opinión beligerantes, tanto a lo largo de las tormentosas sesiones del Congreso Constituyente en

BF6 C17E134DZF10

1856 en que fue discutida y redactada la Carta Magna, como en 1857, cuando se promulga y pretende aplicársela. Examinaré entonces el contenido de los cuadros en relación con las ideas mayores que se esgrimieron en estas apasionadas polémicas, para ver de establecer una correlación explicativa, a mimodo de ver factible. Estudiaré también las soluciones estilísticas adoptadas en cada una de las pinturas, que igualmente responden a determinantes de carácter ideológico (los modelos respectivos no son causales: modelos franceses, con una fuerte carga de índole libertaria, por parte de Gutiérrez -la "libertad declamada", que diría más tarde Justo Sierra-; modelos italianizantes y puristas o nazarenistas, con llanas connotaciones religiosas, por parte de Flores). Y, de esta manera, llegar a una síntesis que recoja y anude los diversos hilos de la argumentación, para concluir probando (o acaso disprobando) la hipótesis propuesta

Incrustaciones. Tiempo y persistencia mítica en la danza Oaxaqueña de la Pluma

Por: Alberto Dallal

La experiencia dancística de los indios de Oaxaca resulta distinta de la experimentada por otros sectores indígenas del país. El aislamiento relativo del estado; su propensión a la salvaguarda de la cultura autóctona; las peculiares características de sus procesos en la historia general del país, así como otros, diversos factores, han hecho que las danzas que se realizan dentro de los límites geográficos de la entidad guarden relaciones muy estrechas, por una parte con 1) las nociones de tiempo y espacio originales de las culturas antiguas; 2) las formas de resistencia cultural y social que advinieron una vez consumada la conquista militar y política por los españoles; pero por otra parte, con 3) los procedimientos de incorporación parcial que han perdurado y se han significado en el proceso de aculturación nacional en todo el territorio del país y 4) con los procesos populares de autogestión que se detectan en los niveles artísticos, artesanales y culturales de algunos grupos sociales del país y del Continente

La ponencia no se limita a examinar los aspectos locales de las actividades dancísticas de Oaxaca ni se circunscribe solamente a los datos históricos que ha sido posible recabar en torno al tema. El texto plantea, antes que nada, el análisis de las posibles formas conceptuales que en torno al tema del tiempo sobrevienen --y persisten-- en la época actual. Asimismo, plantea preliminarmente algunas cuestiones básicas que sobre el tiempo perviven y se discuten 1) en la fiesta y 2) en las artes escénicas. En estos últimos niveles sobresalen temas como los del tiempo interior y el tiempo exterior en la obra escénica

En cuanto a la cuestión anterior (formas conceptuales relativas al tiempo), resulta de suma importancia el análisis del "tiempo mítico", de tanto peso en la literatura emparentada con la historia de la cultura en México

Los temas y enfoques enumerados vienen a unirse a la descripción de la *Danza de la pluma* montada en Teotitlán del Valle, Oaxaca, para desembocar en algunas conclusiones históricas, teóricas y metodológicas que coadyuvan a la superación del criterio antropológico exclusivo en el tratamiento y el análisis de las danzas autóctonas mexicanas

La concentricidad del tiempo en los mixtecos

Por: César Mayoral Figueroa

Existen elementos para tener una noción del tiempo en la civilización mixteca anterior a la Conquista. Los códices y la misma tradición oral, revelan la vigencia de un tiempo circular o, mejor todavía de una circularidad del tiempo. Sin embargo, la concepción de la relación con los antepasados, con los fundadores de los pueblos y con el origen y la creación del mundo y del hombre, implican una complejidad tal, que se puede elaborar una intersección entre los ciclos sucesivos, de tal modo que la coherencia de su historia sólo se nos hace inteligible si el tiempo y la vida real se desplazan como en una línea radial en ciclos sucesivos, ya sea del calendario o de las épocas de las narraciones pictográficas y de la tradición oral

La introducción de una "cuenta y razón" adquiere un matiz especial en tanto, a pesar de una concepción circular, el tiempo no tiene como rasgo predominante, el elemento de sucesión progresiva infinita

### La entropía como determinante del tiempo histórico y el juicio crítico de la obra de arte

Por: Oscar Olea

Este trabajo tiene por objeto mostrar de que manera los conocimientos actuales acerca de la naturaleza del tiempo, emanados de la física y la cosmología modernas, afectan nuestros conceptos tradicionales respecto a la historia en general y la obra de arte en particular, a partir del concepto de entropía

La ponencia tiene la siguiente estructura:

#### I.- *¿Qué es la entropía?:*

Centralmente se trata de establecer el origen y las similitudes entre la entropía física y la entropía informacional; ambas como una medida del desorden implícito en los sistemas físicos tanto naturales como culturales

#### II.- *¿Cómo afecta al tiempo?:*

Se mostrará que la entropía es el único fenómeno físico a través del cual podemos establecer lo que se conoce como "flecha del tiempo", para fijar su magnitud, dirección y sentido, la cual ha cambiado radicalmente a partir de la física relativista, se verá que existen por lo menos cinco flechas diferentes: la psicológica, la termodinámica, la cosmológica, la cuántica, y la historia; ésta última como el centro de nuestras disquisiciones

#### III.- *¿Qué distingue al tiempo físico del tiempo histórico?:*

Se verá cómo la acción planeada del ser humano modifica los fenómenos naturales para convertirlos en fenómenos culturales que son el objeto de la historia, lo cual le confiere su singularidad en virtud de la inversión del sentido del tiempo que ello significa en comparación con el tiempo físico

#### IV.- *Entropía informacional y tiempo histórico como marco de la creación artística:*

Dentro de los fenómenos históricos, el arte representa una singularidad, en tanto que una vez producido, escapa a las consideraciones y juicios históricos generales, para exigir un juicio y una historia propios

#### V.- *El juicio crítico de la obra de arte:*

Se mostrará cómo el juicio crítico de la obra de arte se basa en una aplicación intuitiva de los conceptos de entropía y cantidad de información selectiva, equivalentes, en el lenguaje propio de la estética y de la crítica, a los conceptos de "originalidad" e "importancia estilística" o contextual, los cuales pueden ser llevados a un alto grado de exactitud si se usan para ello las medidas informacionales y a partir de ellas se enriquece el juicio semánticamente, tal como lo exige la actual estética de la recepción, que surge a partir de la aplicación de la teoría de la comunicación a la estética

#### VI.- *Conclusiones.*

Quizás las conclusiones más importantes se refieren, en primer término, a la distinción del tiempo histórico en razón de sus singularidades entrópicas y sus consecuencias en la historia y la crítica de arte; además de la existencia de un "tiempo artístico" distinto que le confiere al fenómeno su más conspicua especificidad

### La música en la palabra

Por: Julio Estrada

Por medio de un estudio de términos asociados a las ideas de tiempo y de espacio, intento averiguar, de una forma parabólica, lo que sería un Diccionario de términos del pensar musical en lenguajes indígenas del período prehispánico mexicano. Varios de los lenguajes están aún por precisar en mi trabajo, pero habré de consultar principalmente aquellos sobre los cuales existan previamente diccionarios - i.e. náhuatl, zapoteca, purépecha, maya, otomí o mazahua-

La búsqueda consiste en ubicar todas aquellas referencias o contenidos que fuesen indicadores de usos

musicales en el hombre en sus manifestaciones culturales u otros aspectos asociados a su presencia; por ejemplo:

A. terminología musical asociada a su creación y ejecución

B. instrumentos musicales y términos descriptivos de los materiales de su confección y sus características

C. partes del cuerpo asociadas a la ejecución musical

D. expresiones sonoras humanas

E. modos de realizar acciones

F. terminología acústica y sonora en general y términos asociados a su descripción

G. objetos considerados sonoros

H. animales y su asociación a la música

I. deidades musicales o asociados a la música

Sin embargo, con los términos de orden instrumental o acústico no se constituye diccionario musical alguno. Es entonces indispensable acceder al problema desde un ángulo más abstracto. Si se entiende que gran parte de los usos musicales originales han desaparecido en el Continente para fundirse a usos y a conceptos europeos, para no existir sino vagos rastros de la música indígena pura, y si se acepta que el término música resulta ser inexistente entre aquellos lenguajes, una segunda fase del trabajo puede ser descrita como una labor de música ficción consistente en detectar todo aquel término que pudiera relacionarse con las funciones del pensar musical. El Diccionario accederá entonces a una terminología musical potencial, o de usos del tiempo y del espacio, a saber

1. términos relacionados con la fonética

2. términos relacionados con lo sensorial, como ocurre en el caso del timbre, ligado con frecuencia a lo táctil -liso, rugoso-, o directamente con la audición -escuchar, oír-, finalmente los más evidentes por su inmediatez experiencial

3. términos numéricos y sus operaciones, como aquellos que se refieren al conteo de distancias espaciales o temporales

4. términos referidos a distintas formas de medición del espacio en un plano, asociadas a la descripción de posiciones o de alturas -alto, bajo, medio- o en tres dimensiones, asociadas a la descripción de intensidad -cercano, distante-

5. términos asociados a las medidas del tiempo -ritmo, metro u otros- y a la manifestación de la temporalidad bajo sus más distintos factores -duración, periodicidad, velocidad u otros-. También, términos que impliquen a la memoria temporal como parte del proceso de retención sonora y que constituyen formas de la tradición oral

6. términos producto del encuentro del tiempo y del espacio, o sea, los que describen el movimiento -desplazamientos, giros u otros- y que abren la perspectiva de la música a sus formas de representación externa - la música misma y la danza- e interna - la imaginación-

El *Diccionario* se propone, por una parte, contribuir al rescate de un mundo musical perdido; por otra, realizar una aventura al interior del pensamiento musical, como terreno germinal de la música. Buscar entonces en dirección de dos huellas: las del pasado histórico musical y las que habrían permitido crear la música, imaginarla sobre el tiempo.

### La visión colonial del México prehispánico en las imágenes

Por: Jorge Alberto Manrique

Se pretende una rápida revisión de cómo el mundo novohispánico vio el pasado anterior e inmediatamente posterior a la conquista. El mundo posterior a la conquista trajo un fundamental cambio en las maneras de ver y de representar. De tal manera, desde las muy tempranas referencias a lo prehispánico, los modos de representación son diferentes, aunque indudablemente contaminados por las maneras precortesianas. Robertson en su estudio sobre los códices posthispánicos se ha ocupado de ello. Aquí se tratará

más bien de obras pictóricas aisladas o asociadas a la arquitectura, de relieves y eventualmente esculturas. El interés estaría más específicamente centrado en el proceso que lleva, por ejemplo, de las representaciones del mundo prehispánico de Actopan, Xoxoteco e incluso Ixmiquilpan, a las finales representaciones coloniales (biombos dieciochescos de la conquista, grabados?, el monumento de Ortíz de Castro en San Hipólito, bautizo de los senadores tlaxcaltecas, etc.) En ningún caso se trataría de un repertorio de ese tipo de obras, sino de la selección de ejemplos representativos y la búsqueda del sentido de esas representaciones en cada tiempo

### La crítica frente a la obra de María Izquierdo

Por: Elia Espinosa

Estudiar los testimonios de la crítica ante la obra de María Izquierdo, la imagen que de ella configuraron, los mecanismos, elementos, tipos de lenguaje que utilizaron y utilizan los críticos para expresar lo que esa obra pictórica propició y propicia en su imaginación y sensibilidad, son los fines principales de mi ponencia

Al estudiar esas relaciones respecto al tiempo, se nos presentan dos niveles básicos de estudio que se entrelazan en la ponencia: el de esa crítica ligada al tiempo histórico o externo al objeto de estudio -del cual no puede escapar-, que nos ofrece la dimensión de la "fortuna" crítica (si así es el caso) de la obra de Izquierdo a lo largo de seis décadas, y, por otro lado, el nivel de estudio del tiempo interno, el que palpita en los materiales de trabajo que manejamos, es decir: el de la percepción crítica y poética (del discurso de esta percepción, su lenguaje, la arquitectura de su expresión), y también el tiempo en las varias versiones en que lo detectaron los exégetas de su obra

Defiendo la idea de que María "pintó" un tiempo *sui generis* en muchas de sus obras, ligado a la atemporalidad, a la instantaneidad y a la melancolía y la sobra. Ofrezco mi visión de esta problemática y la confronto, entre otras observaciones globales de su obra, con lo dicho por sus críticos

La mayoría de los críticos coincidieron en que la

BF6 C17E134D2F14

complejidad de la obra de la pintora jalisciense surge del conflicto histórico indio-mestizo, reflejado en la "mexicanidad" que no sólo se respira en su obra sino que María misma declaró defender en su vida y en su arte, en casamiento con la complejidad de su vida personal desde un punto de vista psicológico y de su naturaleza de mujer. Todo cristalizado por una fuerza poética de aliento expresionista, no alejada de una "naïveté". ¿Se trata de una "mexicanidad" sólo folklórica o bien existencial? ¿Es realmente *naïve* la obra de María Izquierdo? ¿"Sabía" o "no Sabía" pintar, según opinan algunos de sus críticos?

Todo esto fue abordado por la crítica tanto con ardiente lenguaje admirativo, como con glaciales expresiones demoleadoras del mundo plástico y pictórico de la artista. ¿Qué tipo de crítica "atinó" más en el esclarecimiento de su obra, la de los críticos "de profesión" o la de los poetas que hicieron crítica?

El mundo entre evidente y crítico de la artista causó diversos mecanismos en la percepción crítica de sus intérpretes. Algunos se transfundieron con su obra, al grado de devenir María Izquierdo misma y su mundo, en raptos de apasionada admiración, no sin ofrecer una visión del movimiento vital y su entreveración con la forma (Antonin Artaud, Pablo Neruda, Margarita Nelquen, Margarita Michelena, Rafael Solana, Carlos Pellicer, etc). Un segundo grupo de críticos es el de los que sólo fincaron su atención en lo formal, los logros del dibujo y las vías que tomó el uso del color, ejerciendo una crítica tácitamente comparativa de la obra en cuestión con representaciones clásicas flotantes en el subconsciente del crítico. "No gustó" de su obra pero siempre aceptó su fuerza cromática y su densidad poética-simbólica (Jorge J. Crespo de la Serna, Teresa del Conde, Raquel Tibl, Horacio Quiñones, etc.) Un tercer grupo fue más allá de lo visto y columbrado por el grupo precedente, pues nos habla del proceso íntimo entre la percepción de la pintora y su obra, trazando una correspondencia entre sus logros plásticos y su vida, torrencial contrapunto regido por energías incontrolables (Diego Rivera, Margarita Michelena, Oliver Debroise, Justino Fernández, Octavio Paz, etc.). Un cuarto grupo escribió no sólo sobre la relación entre los elementos de su plástica, la conciencia y la visualidad de la pintura, sino también abordaron el problema de la naturaleza de la percepción del espectador frente a la pintura en general y de la percepción de Izquierdo frente a sí misma y frente a la realidad (Jorge Cuesta,

Sergio Fernández, Nelson Oxman, etc.)... Y suma y siguc...

### La recreación del arte italiano en la obra de Diego Rivera

Por: Clara Bargellini

Este trabajo examina la historia crítica de uno de los lugares comunes sobre la carrera artística de Diego Rivera: la supuesta influencia del arte del Renacimiento italiano sobre su obra. Por medio de la confrontación de lo que se ha escrito sobre este aspecto con lo que Diego mismo contaba y con los hechos que se pueden reconstruir, se documenta cómo se fue creando esta parte de la historia de Diego Rivera

El desarrollo del trabajo toca los puntos siguientes:

La historiografía concede gran importancia a la inspiración del Renacimiento italiano en el desarrollo del arte de Diego Rivera después de su regreso a México en 1921. La crítica más ercana en el tiempo a esa fecha es vaga en sus apreciaciones y la crítica más reciente, por lo general, aunque está llena de nombres específicos, es igualmente vaga por falta de análisis

Ya que, en buena parte, la historiografía tiene sus orígenes en lo que Diego mismo contaba de su viaje a Italia en 1920-1921, aclaro, primero, los hechos sobre ese viaje. Fue desde diciembre de 1920 hasta marzo, probablemente, de 1921, más corto de lo que generalmente se piensa. He localizado unos 50 dibujos que hizo en ese viaje y los analizo. Después, reviso lo que Diego contaba. Se aclara, así como su historia de los hechos se fue elaborando desde unas impresiones entusiastas sobre la vida y el arte en Italia, hasta llegar a ser una serie de cuentos fantásticos llenos de detalles, con él al centro en papel de héroe

Esta elaboración parece haberse iniciado por la necesidad que tuvo Diego de representarse como artista, en México y, especialmente, en ambientes extranjeros. Hizo, entonces, que su historia fuese una de las tantas historias de las vidas de artistas que sigue un patrón biográfico conocido desde Vasari

Termino con un análisis breve de su primer mural mexicano, la *Creación*, para tratar de entender cuál puede haber sido la influencia real de lo que Diego vió en el famoso viaje

### El Renacimiento Mexicano

Por: Teresa del Conde

Se pretende analizar la acepción analógica que el término *Renacimiento Mexicano* tuvo a través de su uso durante el despunte del Movimiento Muralista, entre 1922 y 1924. El trabajo toma como premisa lo siguiente: los tratadistas, pintores y escultores del siglo XV florentino utilizaron la palabra *rinascita* para indicar que existía una poderosa herencia artística que correspondió a una época de oro. La historia, a través de su agente principal, el tiempo, determinó que dicha herencia quedase parcialmente soterrada, o que allí estuviera, pero sin posibilidades de incidir en el presente debido a factores múltiples: invasiones, guerras, decrecimiento en la población de las ciudades, depredación, revueltas civiles, olvido etc. Vienen tiempos otros con el desarrollo de las ciudades-estado y la idea de aquello que antes instauró modelos vuelve a tener vigencia

Salvo unos cuantos puntos muy específicos, el Renacimiento Mexicano nada tiene que ver con el *Rinascere* italiano. La analogía se encuentra por tanto sólo en el uso lingüístico que se dió al término. Para los toscanos del siglo XV el legado de la lejana edad de oro de las artes y las letras era el mundo grecorromano. Para el México de los primeros años de la década de los veinte se encontraba en las antiguas culturas prehispánicas y en su sobrevivencia en la producción artesanal y las costumbres indígenas que han resistido el paso de siglos. Aquí, como en Italia, también se conservaron vestigios de lo que se concibió como una era supuestamente gloriosa y heroica. Allá y aquí existió el propósito, no siempre conscientemente explicitado, pero en todo momento activo, de establecer un parteaguas con el período histórico inmediatamente anterior

Dice Jean Charlot en 1924:

Con el agregado misterio de una antigüedad indefinida y el aire de muchos imperios reducidos a polvo los restos arqueológicos indígenas significaban en relación al arte mexicano lo que las ruinas y fragmentos grecoromanos a la Italia renacentista

Resulta así que los iniciadores del muralismo y de la Escuela Mexicana tenían en su haber sus propios "clásicos" y si los conquistadores demolieron ídolos, templos, ornamentos, lo hicieron porque fueron receptores de su avasalladora y para ellos terrible significancia, entre otras razones

Sin embargo ni el arte mexicano de la década de los veinte se asemeja en modo alguno al arte prehispánico (no es un *revival*) ni el arte del Renacimiento Italiano es confundible con el de la Roma Imperial o con el de las colonias de la Magna Grecia. En México, el arqueologismo en la pintura fue por lo común posterior a los años 1922-1924, pero la idea de lo indígena sí se instauró desde entonces en signo de identidad pues representó lo propio en oposición a lo otro: lo impuesto, lo ajeno, lo no mexicano. Al correr de los años coadyudó a integrar una consigna político-social que después se institucionalizó. Diego Rivera en entrevista concedida a *El Universal* (21 de julio de 1921), casi inmediatamente posterior a su recorrido por Italia, declara a su arribo a esta ciudad de México su deseo de estudiar

El arte popular, las ruinas de nuestro asombroso pasado, con objeto de cristalizar algunas ideas de arte, ciertos proyectos que abrigo y que, si logro realizar, serán indudablemente los que darán un nuevo y amplio sentido a mi obra

Por su parte Orozco, en un manuscrito en el que ve en retrospectiva las intenciones que animaban a sus colegas (publicado por Clemente Orozco Valladares) afirma que

Es un mito que el muralismo tenga por antecedentes culturales una tradición indígena o colonial en sus decoraciones murales.

La verdad es que el muralismo tiene como único antecedente técnico la decoración mural italiana del Renacimiento

Aproximadamente el abundamiento en estas posturas, insertas en su tiempo histórico, constituyen el meollo de la ponencia que me propongo desarrollar

### Mexican Folkways y las lecturas de lo popular

Por: Karen Cordero

Esta ponencia analizará el manejo del arte y de la cultura popular en el contenido visual y verbal (artículos, ilustraciones, fotografías, anuncios, diseño gráfico) de la revista *Mexican Folkways* (México, 1925-1933). A través de un estudio detallado de este material se ubicará el público intencionado de la revista, y se examinarán los diversos significados que se adjudican al arte y a la cultura popular en las diferentes secciones o aspectos que componen la publicación. Así, se establecerá una visión de los diversos procesos sociales, económicos y culturales que logran una intersección en el fenómeno de lo popular, integrando en cada revista una lectura compleja, y en muchas ocasiones aparentemente contradictoria, del mismo

A lo largo de la ponencia analizaré los medios plásticos y visuales a través de los cuales se resuelven las aparentes contradicciones entre los diversos códigos y significados que conforman esta lectura, para ilustrar los mecanismos de constitución y difusión de un nuevo enfoque sobre la cultura popular en los años veinte y treinta. Asimismo, ubicaré en un contexto social y estético más amplio este proceso de construcción conceptual y valoración de lo popular que se manifiesta en *Mexican Folkways*. Dentro de este estudio, por lo tanto, las revistas fungirán no sólo como fuentes sino como objetos de estudio en sí, cuyo significado total como artefactos culturales se delucidará en el transcurso del trabajo



Los olmecas en el Río Tecolutla: la iconografía del formativo en la región de el Tajín

Por: Arturo Pascual Soto

El Tajín, sin duda, es el sitio arqueológico más estudiado del centro-norte de Veracruz. Sin embargo, los orígenes del asentamiento así como las características más antiguas de su cultura aún resultan poco claros

Es de suponerse que el encharcado terreno que alojó la actual "Sub-estructura" de la Pirámide de los Nichos habría sido usualmente transitado en el Formativo Medio (ca. 1500-600 aC.), especialmente el área que corresponde a la Plaza Oriental de El Tajín. Las cerámicas que así lo indican, cuya posición cronológica puede establecerse a través de las excavaciones efectuadas en la desembocadura del Tecolutla, ofrecen claras relaciones con los materiales arqueológicos de Santa Luisa. Un antiguo poblado de recolectores de mariscos cuyos orígenes pueden situarse alrededor del año 4100 aC. Aún así, por más que los itinerarios de aquella gente del Formativo incluyeran El Tajín, su ocupación formal debió ocurrir en un momento tardío. Entre tanto, el desarrollo cultural de esta parte del centro-norte de Veracruz presiguió en diversos lugares del curso bajo del Tecolutla y a lo largo del Arroyo Tlahuanapa

Durante el lapso que se forma entre los años 1200 y 500 aC. aparece en varios de estos sitios, también en Santa Luisa, una cerámica oscura distintiva de la cultura olmeca y cuyo particular estilo artístico ha quedado expuesto en Morgadal Grande. Donde en algún momento del Formativo Medio fueron labrados de conformidad con los elementos propios de su iconografía los más antiguos ejemplos de escultura que se conservan en la región

Aún así, la difusión del pensamiento simbólico olmeca, manifiesto en los relieves de Morgadal Grande, no impidió un desarrollo paralelo de la más antigua tradición iconográfica local. Debieron conservarse los cultos tradicionales e inalterada la expresión plástica de

las imágenes conceptuales documentadas en las primeras fases de Santa Luisa

Es en Morgadal Grande, quizá un asentamiento colonial olmeca, donde se incorporaron en época temprana una serie de elementos culturales ajenos a esta parte del litoral norte del Golfo que ahora permiten determinar una transgresión del pensamiento simbólico y, en general, de la más antigua estructura cultural de la región. Son propósito de esta ponencia la definición de dichas relaciones culturales en la región del Río Tecolutla, como la explicación de los eventos del Formativo Medio, y el estudio de sus efectos en el desarrollo de una aparentemente tardía *facies* ocupacional de El Tajín

Persistencia y continuidad en la pintura de la Nueva España

Por: Rogelio Ruíz Gomar

Un lugar común en la ya abundante bibliografía sobre el arte colonial hispanoamericano es el decir que, entre sus notas distintivas, presenta un cierto atraso o desfase cronológico, retraso, se entiende, claro está, respecto al desenvolvimiento y a los modelos del arte europeo en general o español en particular

Uno de los elementos que parece decisivo al querer explicar esa nota de retraso es, sin duda, el de la dificultad y lentitud en las comunicaciones con la metrópoli --como consecuencia de la lejanía física y el océano de por medio--. Y es que esta situación periférica o marginal fue, en muy buena medida, la causa de ese carácter "provinciano" con que se han venido entendiendo todas las formas de cultura que se gestaron en este lado del océano; toda vez que, como bien han observado eminentes investigadores (Walter Palm, Angulo, Manrique), esa condición de aislamiento ocasionó que las comunidades que florecieron en el Nuevo Mundo, adquiriesen un carácter marcadamente cerrado, marginal y conservador, y, por ende, poco afectas a los cambios, habida cuenta de que su ritmo de vida respondía a circunstancias específicas de tiempo y espacio

Tal desfase se ha venido observando con ejemplos

BF6C17E134D2F17

básicamente de las expresiones arquitectónicas (lo que ha permitido decir, entre otras muchas cosas, que la ciudad de México fue, en pleno siglo XVI y no obstante lo moderno de su traza, la última ciudad gótica). Sin embargo, es conveniente recordar que también para el caso de la pintura se han hecho planteamientos en esta misma dirección. En virtud de ello, el propósito que persigo con esta participación es simplemente llamar la atención sobre ciertos aspectos que me parece pueden ayudar a entender, dentro de esta problemática, a la pintura realizada en la Nueva España

La explicación más socorrida que se ha esgrimido para dar cuenta de este fenómeno en el caso concreto de la pintura hispanoamericana en general y novohispana en particular, es la del uso indiscriminado que hicieron los pinceles americanos de estampas y grabados europeos de diferentes épocas y correspondientes a distintas modalidades estilísticas. Ello es cierto: echaron mano de los modelos que les eran propuestos o que tenían a su alcance, sin importarles si éstos eran xilografías tardogóticas (Shongauer), o grabados renacentistas (Dürero, Marcantonio Raymondi), o de estirpe manierista (composiciones de Martín de Vos grabadas por los Wierix, los Sadeler, etc.), o de gusto decididamente barroco (composiciones de Rubens grabadas por Vorsterman, Bolswert, Lauwer, etc.). Y es que a final de cuentas, lo que parecía importar tanto a demandantes como a artistas, eran los temas en sí, más que los ropajes estilísticos con que estos estaban desarrollados

Sin embargo, pienso que otra buena parte de la explicación habría que buscarla en la existencia de un *ritmo* y de un *gusto* propios para la Nueva España. Ritmo y gusto que habrían de resultar decisivos a la hora de mostrar preferencia por ciertas soluciones sobre otras, y de otorgarles una vigencia temporal distinta a la que éstas pudieran haber experimentado en Europa

Para ejemplificar esto, podríamos mencionar desde el empleo de determinados esquemas compositivos (los "Patrocinios" o la simultaneidad de escenas) hasta el empleo de ciertos elementos aislados (filacterias, leyendas e inscripciones), o a la manera de trabajar algunas soluciones plásticas (vgr. los resplandores hechos con base en finos rayos dorados), etc. Expedientes, los más de ellos provenientes del arte tardogótico, y que en la Nueva España se siguieron

utilizando hasta prácticamente finales del periodo virreinal

Así, mientras que, por ejemplo, en Europa los pintores ya no trabajaban el tema de los "Patrocinios" --en España el último es, al parecer, Zurbarán--, aquí en la Nueva España es asunto frecuente aún entre los artistas del siglo XVIII (vgr. Francisco Martínez, Cabrera, Alcibar). Por otro lado, mientras que entre los artistas del Viejo Mundo es raro encontrar el uso de filacterias más allá del siglo XVII, aquí Cabrera, en el XVIII sigue haciendo repetido uso de ellas. Del mismo modo, mientras que para el siglo XVII en la pintura de retrato, en Europa, ya se han reducido al mínimo o desaparecido del todo las cartelas e inscripciones con los datos biográficos más importantes de los personajes representados, aquí tales elementos se mantienen vigentes hasta bien entrado el siglo XIX, junto con otros elementos, también de receta, que, pese a ser accesorios, casi nunca faltan, como son los cortinajes, el escudo nobiliario y la mesa con diversos objetos que refuerzan lo expresado a través de las indumentarias (esto es, si pertenecían al mundo civil o al eclesiástico) y de paso nos informan de su condición social

Así pues, me parece que tal nota de desfase cronológico en la pintura de la Nueva España es el resultado, sí, del empleo de fuentes grabadas de diferentes estilos y tiempos, pero también de la persistencia o continuidad en el manejo y utilización de ciertos recursos plásticos que en España o Europa en general, ya habían pasado de moda o caído en desuso. Y ello implica la operatividad y eficacia del ritmo y el gusto específicos de la Nueva España a los que nos hemos referido. De tal suerte, pues, que tal "retraso" convendría empezar a considerarlo más como una característica, que como una anomalía o deficiencia, como hasta ahora generalmente se ha entendido

- Asociación por lo que crea antes de su destrucción  
- Como estético: "plus belle que le passé est la ruine de la beauté"  
- Asociación con recuerdos o personajes históricos o literarios  
- Temas incluídos: paisajes o escenas etc.

## Las transgresiones del Tiempo

### El valor de las Ruinas

Por: Augusto Molina Montes

"Ruinas son aquellos edificios, especialmente pero no exclusivamente, los construídos por civilizaciones ajenas a la nuestra que, por efectos de las transgresiones del tiempo han sufrido una profunda modificación en sus valores estéticas o históricas; han perdido sus atributos funcionales o utilitarios, pero han adquirido otros valores

Desde tiempos muy lejanos el hombre ha sentido una especial atracción y fascinación por las ruinas de las grandes creaciones arquitectónicas. Desde los principios del Renacimiento se generalizó entre los pintores el empleo de representaciones arquitectónicas ruinosas como fondo de las escenas

En el siglo XVIII el Neoclasicismo mostró un especial apego a las ruinas de la antigüedad clásica y posteriormente el Romanticismo extendió el interés a otros estilos como el gótico y a estilos exóticos hasta entonces poco conocidos. Winckelmann, más aún Piranesi, con sus grabados investidos de gran dramatismo, son importantes en el desarrollo de este "placer de las ruinas"

Los descubrimientos arqueológicos que se inician desde principios del siglo son, a la vez, causa y efecto del aprecio a los monumentos y este motiva nuevas búsquedas y descubrimientos

Son muchos los factores que se han invocado para explicar este particular afecto o fascinación por las ruinas

- Admiración por lo que eran antes de su destrucción
- Gozo estético: "plus belle que le beauté est la ruine de la beauté"
- Asociación con recuerdos o personajes históricos o literarios
- Interés intelectual, inquisitivo o científico, etc

BF6C17E134D2F19

Pero en el fondo de este placer emocional o intelectual hay un intenso sentido de fluir del tiempo. Son los efectos del tiempo los que logran dar los valores muy especiales a los monumentos en ruinas. La memoria es selectiva y se necesita el paso del tiempo para borrar las asociaciones desagradables o investir de dignidad, armonía y belleza a los restos

Por otra parte, ciertas formas y ciertos materiales envejecen bien. Adquieren una página interesante, y un perfil atractivo. Otras permanecen como un montón de escombros

Estos conceptos deben de estar presentes en la teoría y en la práctica de la restauración de monumentos. Aunque ya no se acepta la distinción conceptual que hizo Giovannoni entre edificios "vivos" y "muertos", la mayoría de los tratadistas reconocen que deben ser diferentes las normas para la conservación de edificios arqueológicos. La misma Carta de Venecia en su Artículo 15 trata específicamente de este tema y hace la distinción pertinente

Hablemos también de las transgresiones o agresiones al tiempo. la reconstrucción, y aun los trabajos excesivos de restauración, en una ruina, constituyen una verdadera violación a la temporalidad, a la autenticidad y al carácter de una ruina. Un buen ejemplo de éste lo tenemos en la reconstrucción de los edificios de Tula

Y, ya que estamos hablando acerca del tiempo, hablemos del futuro. La conservación debe consistir en el mantenimiento presente de recursos, especialmente los recursos y bienes no renovables, que creemos serán importantes y útiles en un futuro lejano

## Tiempo cívico. La catedral de México.

Por: Gonzalo Celorio.

**De su transcurso por espacios profanos, el Tiempo no deja otra huella que la destrucción.**

Los espacios sagrados, en cambio, conservan viva la memoria de los siglos y guardan para sí la energía que los hace transcurrir.

Espacio sagrado, la Catedral es el perímetro del Tiempo detenido que transforma cuanto toca sin herirlo.

La Catedral no es sino lo que le falta al Gran Teocalli. De sus escombros fueron elegidas las piedras más grandes, marcadas, algunas, con estrías de serpientes emplumadas, y a golpe de cincel indígena fueron reducidas a la forma octogonal de las basas medievales que dieron fundamento a la Iglesia Mayor: aquella primera y primitiva catedral que Hernán Cortés ordenara edificar sobre el derruido Templo del Sol como santo y seña de su poderío.

El Tiempo trazó la cruz latina de la Catedral sobre las ruinas del templo que los aztecas dedicaron al culto solar.

El Tiempo ha preservado sus estragos, que no son otra cosa que su firma, estampada en el espacio del que es huésped y arquitecto, es su legítimo arquitecto.

Quienes, vesánicos, cimentaron el edificio sobre un terreno casi flotante desafiaron a quienes habrían de levantar los muros, y quienes levantaron los muros lo hicieron con tal soberbia que desafiaron a quienes habrían de cerrar las bóvedas, y quienes cerraron las bóvedas lo hicieron con tal audacia que desafiaron a quienes habrían de ornamentar paramentos y erigir campanarios y construir cúpulas y decorar fachadas, y quienes todo ello hicieron lo hicieron con tal esplendor que desafiaron de por vida a quienes habremos de recuperar la inversión del Tiempo para que la Catedral no se nos eche encima y nos aplaste.

Donde se levantaba el Templo del Sol, se construyó la Catedral Metropolitana. A su alrededor se fue tejiendo

BF6C17E134D2F20

el laberinto que debe circundar todo ámbito sagrado: la Ciudad de México.

A pesar de la rigidez original de su traza, el laberinto es más intrincado y engañoso día con día. Y día con día, el espacio sagrado al que rodea confirma su sacralidad, esto es su persistencia. La Catedral habrá de sobrevivir a los edificios circundantes que quisieron, desde sus cimientos, perdurar; con mayor razón, a las construcciones efímeras por naturaleza, casi desechables, que se levantan hoy o que no han sido levantadas todavía.

BF6C17E134D2 F21

**UNAM - Instituto de Investigaciones  
Estéticas. Con el patrocinio del Gobierno  
Constitucional del Estado de Oaxaca y el  
apoyo de la Coordinación de Humanidades.**