



Universidad Nacional Autónoma de México



**Escuela Nacional de Artes Plásticas
Coordinación de Posgrado en Artes Visuales
Academia de San Carlos**

Nuevo Tequitqui

Reinterpretaciones en Fotovidriogrado

TESIS
Que para obtener el grado de
Maestro en Artes Visuales Orientación Pintura

Presenta

Ricardo Alfonso Moreno Baptista

Directora de tesis: Maestra **Blanca Gutiérrez Galindo**
Ciudad de México. Septiembre del 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

ARTE CONTEMPORÁNEO Y PASADO HISTÓRICO

1. La recuperación del pasado en México
2. Arte Latinoamericano y recuperación del pasado
3. Nueva figuración y recuperación del pasado

CAPÍTULO II

EL ARTE DE LOS TLACUILOS Y EL FOTOVIDRIOGRABADO

1. Los fotovidriogramas y la pintura mural del siglo XV
2. Aspectos técnicos de la pintura mural colonial y el fotovidriograma
3. Iconografía y significado de la pintura mural colonial y del fotovidriograma

CAPÍTULO III.

EL FOTOVIDRIOGRABADO ENTRE EL PASADO HISTÓRICO Y EL MUNDO DE LAS IMÁGENES CONTEMPORÁNEAS

1. El fotovidriograma y el mundo de las imágenes
2. Serie de fotovidriogramas
 - 2.1. Enefante
 - 2.2. El Plan
 - 2.3. Jinetes
3. Nuevo Tequitqui y cultura de la imagen

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

La producción artística latinoamericana tiene una serie de características que en el ámbito internacional la sitúan en la periferia. La necesidad de conocer los antecedentes históricos y conceptuales que precedieron y crearon las bases de lo que llamamos arte latinoamericano ha orientado la mirada a las obras del pasado que se han creado desde los inicios del periodo colonial en América. Inquietudes largamente maduras desde los estudios de licenciatura en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia (UNAL), han desembocado en la realización de esta tesis. Las influencias recibidas, las políticas culturales y estatales, la reglamentación de la producción de imágenes, los gustos y modas, la necesidad de los artistas de obtener un reconocimiento, sentimiento también creado desde Europa, han moldeado la producción artística de esta parte del mundo. De manera consciente o inconsciente se imprime la huella de la pertenencia a un lugar, el exotismo falseado y el trabajo de algunos sectores de la sociedad no han encontrado una solución a la crisis de identidad en la que las sociedades latinoamericanas viven después de 500 años.

¿Es derivativo, es original, es “universal” el arte que se produce en Latinoamérica? El trabajo plástico que se explica en este documento ha pretendido abordar esta cuestión con el único y expreso interés de conocer nuestra situación artística, y sin pretender dar respuestas

teóricas a estas cuestiones tan debatidas que han preocupado también a escritores, filósofos e intelectuales, pero que debido a su complejidad sólo han encontrado explicaciones y teorías aproximadas.

Debido a las enormes diferencias culturales que hay entre una y otra sociedad de las que constituyen América Latina, se ha trabajado especialmente sobre algunos aspectos de la historia del arte mexicano. La importancia de la civilización establecida a la llegada de los españoles, su riqueza cultural y posición geográfica, facilitaron que, desde el siglo XVI, el manejo de las imágenes, adquiriera características especiales en los procesos de aculturación dejando importantes documentos históricos que dan cuenta de los procesos culturales, las hibridaciones y mestizajes que vivió de manera relativamente similar la América española. Como aire cultural tenemos muchas similitudes que nos identifican pero evidentemente se tiene claro que a cada país corresponde una historia con actores, características y consecuencias diferentes. Por lo que la idea es conocer un aspecto particular para a partir de este se pueda aportar una idea de lo general.

El centro de México cuenta con abundantes ejemplos de pintura mural del siglo XVI, relativamente estudiados, documentados y en buen estado de conservación, lo que facilita su estudio. En este caso preciso se ha dedicado buena parte del trabajo a buscar documentación escrita relativa a la producción en pintura mural de este siglo, apoyado con la visita a ex conventos e iglesias, pero también conociendo algunos ejemplos de este tipo de pintura realizados en Colombia, Perú, Ecuador y Bolivia. La amplia búsqueda iconográfica que ha desembocado en una propuesta plástica, se realizó fundamentalmente en el Instituto de investigaciones Estéticas de la UNAM y la Bibliothèque Nationale de Paris. Los veinte fotovidriogrados resultado de esta investigación fueron realizados en los talleres de la Academia de San Carlos.

El resultado de esta investigación se presenta en fotovidriogrado, que es un híbrido de diversas técnicas hasta hace

algún tiempo tradicionales del arte: dibujo, pintura, vitral, grabado y fotografía.

A finales de la década de los ochenta en los talleres de la Universidad Nacional de Colombia, como en casi todas partes del mundo había una incesante necesidad de experimentar en el mundo de la plástica. Las noticias de los manifiestos emitidos por los artistas de Estados Unidos y Europa, llegadas a través de exposiciones, libros, y vivencias de artistas viajeros, testimoniaban de los rápidos cambios vividos en la plástica con la consecuente y apocalíptica idea de la muerte de la pintura.

Cada uno a su manera intentábamos como estudiantes de Bellas Artes encontrar el camino que permitiera sobrevivir a esta hecatombe. Característico del arte latinoamericano, también se copiaban y se interpretaban o intentaban reconstruir, a partir de fotos, imágenes o un par de cuartillas de algunos de los movimientos más importantes que dirigían el timón del arte mundial.

La preocupación de ver este fenómeno repetitivo a lo largo de la historia del arte colombiano, me llevó a cuestionar a una de las autoridades máximas en la crítica del arte colombiano, el maestro Germán Rubiano profesor por aquellos días en la facultad de Artes sobre mi inquietud por ver si en algún momento de la historia del arte desde la Conquista se había desarrollado o habría la posibilidad de desarrollar un arte con características latinoamericanas que adquiriera el status de universal sin necesidad de copiar al europeo. Lo que recibí como respuesta fue un enfático “No”.

En los talleres de fotografía empecé a experimentar con el fin de realizar imágenes sin la utilización de un aparato fotográfico. Al cabo de unos ejercicios al pintar, dibujar, rayar, diluir tinta china sobre vidrio realicé unos tirajes en papel fotográfico en blanco y negro obteniendo una serie de imágenes abstractas a las que llame “fotovidrigrabados”. Algunos años después me enteraría que existió un proceso similar que fue practicado en los inicios de la fotografía, pero ya desaparecido, se había llamado en Francia a mediados del siglo XIX, “*clichés verres*”.

Desde entonces empecé a estudiar y conocer los fundamentos históricos y teóricos de la fotografía. Mientras realizaba innumerables ejercicios ahora en color, que me permitieron ir dominando los rudimentos técnicos.

Por esta época se discutía y escribía abundantemente sobre la validez de la fotografía como obra de arte, su falta de unicidad, la fragilidad de su soporte, sus desventajas frente a las técnicas tradicionales de la pintura. Escasamente se le reconocía un valor documental y de registro de instalaciones, *happenings*, *performances* y acciones.

Conceptos como la unicidad, irrepetibilidad y durabilidad, asociados a la pintura del pasado, especialmente al óleo, así como la distancia que produce la cámara fotográfica entre el objetivo y el fotógrafo, llevó a que la fotografía fuese considerada durante un siglo y medio como una forma de representación meramente mecánica.

En ese periodo envié tres fotovidriograbados en color a la Bienal Grabado de San Juan de Puerto Rico donde fueron rechazados por ser un híbrido. Curiosamente en la última convocatoria dieciocho años después, la primera cláusula de la convocatoria para esa Bienal dice que se reciben todo tipos de híbridos.

Posteriormente obtuve el patrocinio de La Universidad Nacional de Colombia a través del Instituto de Investigaciones y Desarrollo Científico, CINDEC, para realizar una investigación con el objetivo de realizar veinte cartas de colores, un informe escrito como resultado de la investigación y quince fotovidriograbados de formato 150cm x 100cm. diez de los cuales, hoy día forman parte de la colección de la Universidad. Este trabajo lo expuse en la Alianza Colombo-Francesa sede del Chico en Bogotá, en la extinta sala Eastmant Kodak de Kodak Colombiana y en el auditorio Alfonso López Pumarejo de la UNAL.

En la búsqueda de momentos de la historia que me permitieran comprender la naturaleza del arte colombiano y latinoamericano, por extensión, viajé a París donde realicé diversos estudios de arte y ciencias sociales en la Universidad de París y L'École des Hautes

Études en Scienses Sociales et Scientifiques. También realicé una estadía en el Archivo General de Indias en Sevilla (España), en el cual llevé a cabo una búsqueda bibliográfica¹ sobre la hibridación de imágenes en los inicios del periodo colonial. Dada la facilidad de acceso a un importante número de documentos e información fue creciendo mi interés por la pintura mural realizada en México en el siglo XVI. Es de anotar que durante este periodo, a la par realicé una investigación sobre el manejo ideológico de las imágenes más representativas que utiliza la revista *Semana* en Colombia, la cual desembocó en una serie de reinterpretaciones en fotovidrigrabado, serie que ahora se encuentra dispersa.

La metodología que utilizo generalmente para realizar mis imágenes es la siguiente: dedico una importante cantidad de horas a una exhaustiva y minuciosa búsqueda iconográfica, así como a la recopilación de todos los materiales y condiciones necesarias, mientras voy haciendo una construcción mental de todo el trabajo a desarrollar. Por esas manías aprendidas en el trabajo académico, siento la necesidad de crear series, ya que de lo contrario difícilmente podría realizar un trabajo coherente entre una y otra imagen.

Ya que el aspecto técnico del fotovidrigrabado seduce al espectador por el color, la textura visual e incluso inquieta por su fragilidad y duración, considero que es fundamental hacer un recuento histórico de los aspectos esenciales sobre los que trabajé para la realización tanto técnica como conceptual de la serie que aquí presento.

Uno de los ejes que siempre están presentes cuando se habla de arte latinoamericano es la cuestión de la identidad por lo que la realización de este trabajo es una toma de posición de nuestra condición que conocemos perfectamente por ser una sociedad proto-moderna. Conocemos de la apropiación y sabemos hacer de lo extranjero algo propio sin el miedo a no ser originales. El interés de conocer este pasado histórico permite asumir y amalgamar sin

¹ Ricardo Moreno. Tesis de maestría en Artes Plásticas, *Disparition d'images*, Université de Paris VIII, Saint Denis, Mai 1999

complejos la diversidad de muchos de los aspectos visuales constitutivos de nuestra cultura.

Es debido a esta condición que denomino a este trabajo como *Nuevo Tequitqui*. No existe la pretensión de crear una manifestación romántica del arte al hacer un arte mestizo, igual que lo fue el de los indígenas que en el México colonial se vieron obligados a aprender los modelos de visión y representación en los grabados traídos por los españoles. Es un estudio en el que se pone de relevancia el hecho de copiar o mejor inventar sobre modelos impuestos ya seleccionados. La idea no es inventar, sino más bien recuperar de lo que haya sido inventado y hacerlo propio. Claro que con la plena conciencia de que se hace desde esta posición y sin el temor a que sea algo derivativo. Lo *Nuevo Tequitqui* es derivativo y está realizado sin dar concesiones a los gustos, modas o exigencias de un grupo determinado o específico. En este sentido Gerardo Mosquera afirma:

Las periferias, debido a su ubicación en los mapas de poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado 'una cultura de la resignificación' de los repertorios impuestos por los centros. Es una estrategia transgresora desde posiciones de dependencia. Además de confiscar para uso propio, funciona cuestionando los cánones y la autoridad de los paradigmas centrales. Según señala Nelly Richard, las premisas autoritarias y colonizadoras son así desajustadas, reelaborando sentidos, 'deformando el original (y, por ende cuestionando el dogma de su perfección), traficando reproducciones y de-generando versiones en el trance paródico de la copia'. No se trata sólo de un desmontaje de las totalizaciones en el espíritu posmoderno, pues conlleva además la desconstrucción anti eurocéntrica de la autorreferencia de los modelos dominantes...²

El objetivo ha sido, así, construir, desde la práctica, una obra que hable de los mestizajes, las hibridaciones y apropiaciones que desde mi óptica son elementos constitutivos fundamentales de cualquier

² Gerardo Mosquera, *Robando del pastel global en Horizontes del arte latinoamericano*, España Generalitat Valenciana, 1999, p.63.

obra de arte latinoamericano. Sin pretender por esto dar una respuesta a las cuestiones de identidad y sólo comprender como se crea, se desarrolla, se impone, se comercializa y se legitima un tipo de arte.

En el desarrollo de este trabajo he dedicado el primer capítulo a hacer un somero panorama del arte relativo a las apropiaciones y la hibridación en el arte mexicano, latinoamericano y mundial; en este último caso especialmente relativo a la fotografía. He dedicado el segundo capítulo a explicar el resultado de la investigación de algunos ejemplos de la pintura mural del siglo XVI, los aspectos formales, técnicos, e iconográficos de una manera superficial y como pretexto para realizar posteriormente una propuesta plástica. Es decir, en relación comparativa con el fotovidrigrabado, práctica en la que me apropio de las imágenes de la pintura mural colonial. Se presenta también una reseña del proceso técnico y la historia del fotovidrigrabado.

Relativos a la fotografía se ha hecho una reseña de algunos ejemplos fundamentales en la historia de la fotografía y que sin duda han alimentado también en algún momento el aspecto experimental que caracteriza en su aspecto técnico la propuesta plástica del fotovidrigrabado; híbrido entre la pintura, el grabado, el vitral y la fotografía.

Finalmente, el tercer capítulo se refiere a la imagen mural colonial y del fotovidrigrabado en el mundo de las imágenes contemporáneas. Pongo como ejemplo tres obras de la experiencia de la realización de esta serie en la Academia de San Carlos, durante mis estudios de Maestría.

Quiero comentar que las dificultades para la realización de esta tesis no han ido más allá de las de no tener la posibilidad de dedicar tiempo completo por razones netamente de índole económico y que hace parecer que el trabajo fuese mucho más largo de lo que realmente es. El desarrollo y práctica del fotovidrigrabado resulta aparatoso debido a la profusión de minucias técnicas en las que necesariamente se deben implicar varias personas lo que dificulta su realización. Hay que anotar también que debido a la fragilidad del papel fotográfico y

el gran formato en el que se ha realizado esta serie, he tenido importantes dificultades para su manipulación y difusión.

Espero que la experiencia de investigación plástica y bibliográfica aquí explicada sea de utilidad para los miembros de la comunidad de la ENAP interesada en el proceso del fotovidriogrado.

Finalmente quiero resaltar y agradecer el apoyo de la empresa privada Kodak Professional en manos de Carlos Martínez Pulido, Eduardo Espinoza y Teresa Díaz de Fotron y de Juan Muldoon en Pintar, entidades gracias a las cuales fue posible realizar esta serie de fotovidriogrados. Al Dr. Julio Chávez Guerrero, en su momento, profesor y coordinador de posgrado de Artes Visuales en la Academia y a la maestra Blanca Gutiérrez Galindo por su apoyo, orientación e interés. A Nubia Solórzano por sus comentarios, sugerencias y observaciones. Así como el reconocimiento a Antonio Utrilla, a Clara Bustillo y a los innumerables amigos que he tenido la ocasión de conocer y quienes desinteresadamente me han apoyado con sus explicaciones e informaciones sobre la vida, la cultura y el arte mexicano. A La doctora Elizabet Fuentes por su apoyo y comentarios en la parte final y edición de este trabajo. Mi más ferviente agradecimiento a Marcela Morado por su constante e insistente apoyo.

CAPITULO I. ARTE CONTEMPORÁNEO Y PASADO HISTÓRICO

En este capítulo se abordará la relación del arte contemporáneo con el pasado a través de la recuperación de imágenes. Al mismo tiempo, se abordará el problema de la hibridación técnica y estilística. Si bien con notables diferencias en la intención e inserción en el mundo del arte, apropiación del pasado e hibridación son dos aspectos que atañen a la práctica artística del fotovidriogrado. De sus aspectos técnicos e iconográficos nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

1. LA RECUPERACIÓN DEL PASADO EN MÉXICO

En el año de 1983 se organizó en el Museo Carrillo Gil una exposición con el título “Paráfrasis”. En el texto del catálogo de la Exposición Teresa del Conde dice:

Parafrasear es explicar, interpretar, ampliar el significado de una obra que ya existe se modifique o no esencialmente su contenido. Las glosas, las variaciones y las citas textuales entran en el acto de parafrasear, por más que éste pueda guardar un sentido indirecto con la obra objeto de comentario o incluso, oponérsele radicalmente, como sucede con aquellas paráfrasis que tienen un sentido crítico, iconoclasta o dirigido a desdeñar la fuente mediante su cuestionamiento y hasta su denigración.¹

Sin embargo, es cierto también que las obras pueden ser creadas con el ánimo de rendir homenaje al artista citado, a un estilo, o simplemente servirse del éxito y popularidad alcanzada por algunas obras del pasado que de esta forma servirían de trampolín para lograr el acceso a un “éxito” buscado y /o estar a la moda. Así, en el campo de la música, este ha sido un recurso bastante utilizado y en muchas ocasiones ha facilitado el éxito efímero de algunos artistas. Es bastante conocido, por ejemplo, el fenómeno llamado World Music en el que se dan cita todas las fusiones de músicas de diversas culturas del mundo.

La exposición “Paráfrasis”, organizada casi como un ejercicio artístico, mostraría de este modo un fenómeno que se venía gestando en el arte mundial: la apropiación de obras de la historia del arte para generar un discurso plástico, hoy día conocido como poshistórico. Según la idea de Arthur C. Danto el arte poshistórico es el que goza de una total “libertad” y “pluralismo” y por lo tanto se sitúa más allá de los parámetros de la historia del arte.² Curiosamente los artistas participantes parafrasearon en su mayoría a artistas todos europeos que van desde el Renacimiento hasta principios del arte Moderno.

Participaron en esta exposición Gilberto Aceves Navarro, parafraseando grabados de Alberto Durero; Carlos Aguirre obras de Diego Rivera, Pablo O’Higgins a Leonardo Da Vinci; Nicolás Amoroso obras de Dominique Ingres; Arnold Belkin obras de Ingres,

¹ Teresa del Conde, Museo de Arte Carrillo Gil, *Paráfrasis*, México. Octubre / Diciembre. 1983

² Arthur Danto. *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999. p.28

Jean Louis David y Poussin. Rogelio Cuellar retomó a los artistas mexicanos David Alfaro Siqueiros, Manuel Rodríguez Lozano y Guillermo Meza; Jorge Pablo de Aguinaco rinde homenaje a Fox Talbot con sus fotogramas. Xavier Quesada dirige su mirada a artistas del Renacimiento como Correggio, Tiziano, Lucas Cranach y Boltraffio. Gabriel Figueroa con la fotografía piensa en el arquitecto Luis Barragán y en Henri Matisse. Los óleos de Manuela Generali retoman a Rembrandt y Caravaggio. Ismael Guardado a José Guadalupe Posada. Carlos Jurado trabaja un cuadro que ha vivido innumerables interpretaciones de artistas de muy diversa índole: La Gioconda, así como cuadros de Modigliani. Marco Tulio Lamoyi se interesó en Theodore Gericault y Caravaggio. Teresa Morán altera al óleo sobre tela *La Venus del Espejo* de Velázquez, imagen esta, con una foto de Marilyn Monroe.

Jorge Ochoa Romero, retoma el Lienzo de Tlaxcala, a Leonardo da Vinci, Tintoreto y José de Ribera. Arturo Rivera a Van der Weyden, Ghirlandaio y José de Ribera. Mariano Rivera Velázquez retoma artistas franceses y holandeses poco conocidos. Oscar Rodríguez por el contrario centra su mirada en el Greco y en Rogier Van der Weyden, artistas de los siglos XVI y XV, respectivamente.

Zalathiel Vargas se interesa en artistas ligados al surrealismo como Salvador Dalí, Chirico, Bruegel, Magritte y Henri Rousseau. Vlady parafrasea a artistas tan diversos como Tintoreto, Jean Louis David y la pintora Füssli; Manuel Zavala al inglés Joseph Mallord Turner y finalmente Nahum Zenil quien se interesó en Van Gogh, Goya, Leonardo da Vinci y Frida Khalo.

Esta exposición mostraba algo que se estaba desarrollando en el arte mundial desde mediados de los 80, se presentaba un regreso al pasado en todas las manifestaciones artísticas. Cualquier cosa que se hubiese hecho antes, podía retomarse ahora y nuevamente ser una manifestación de lo que ha dado en llamarse “arte poshistórico”.

En los campos de la pintura y la fotografía, así como en las diversas manifestaciones artísticas, el apropiarse de imágenes se ha vuelto un hecho cotidiano. Se trata de descontextualizar el significado

y la identidad hasta entonces establecidos de las obras más importantes de la historia del arte y otorgarles una nueva significación e identidad. Los tiempos actuales, en el campo del arte, son de un profundo pluralismo y una total tolerancia, donde las reglas prácticamente no existen.

Hasta el año 1400 las imágenes en Europa eran veneradas, pero no admiradas estéticamente; las imágenes anteriores al siglo XV por lo tanto no están presentes en el “mundo histórico” del arte por lo que no se consideran valiosas. El arte “primitivo”, “folklórico”, la producción artística latinoamericana, a los ojos de un crítico europeo, no podría ser arte porque como en términos de Hegel, permanece “fuera del linde de la historia”³.

Los artistas de hoy día disponen de las obras de arte del pasado para ser utilizadas por ellos y darles el significado que quieran darle. Esto hace del arte actual una manifestación ecléctica caracterizada por la diversidad y la flexibilidad; en lo que podríamos denominar como un periodo de casi "total libertad". Pero ese uso de obras artísticas del pasado se limita tan sólo a su utilización como imágenes, ya que no se puede tener al alcance el espíritu con el que fueron creadas, es decir, la relación específica que esas obras tenían con su momento histórico y, por lo tanto, con sus características sociales, económicas y culturales específicas.

Interpretar, retomar, hacer nuevas versiones de obras anteriores, es un hecho común en la historia del arte. Solo por citar un ejemplo trascendental se puede hablar del cuadro de Édouard Manet que en su momento fue asociado con la decadencia de la pintura en Occidente. "Las pinturas de Manet se volvieron las primeras imágenes modernistas, en virtud de la franqueza con la cual se manifestaban las superficies planas en que eran pintadas."⁴ Iniciando así un rápido proceso que condujo a lo hoy día es conocido como “la muerte de la pintura” y la pérdida de su hegemonía como medio de representación de la realidad.

³Ana María Guasch, *Los manifiestos del arte posmoderno*. España. AKAL 1991

⁴ Arthur Danto. *Op cit.*, p. 28.

La paráfrasis y la apropiación quizás no son un fenómeno tan reciente si se piensa que el trabajo más conocido de Manet *Le Déjeuneur sur l'herbe* de 1862 y paradigma del arte moderno occidental, es una apropiación de un fragmento del grabado conocido como *El juicio de Paris*, (fig.1) realizado alrededor de 1515 por el artista Italiano Marcantonio Raimondi.⁵ De cualquier forma, más que de una apropiación, aquí se trata de una reinterpretación en los términos del arte moderno.

Es sin embargo a partir de los años ochenta que la apropiación en el arte deviene en fenómeno generalizado, incluso en el ámbito social se reciclan modas, canciones y viejos estilos para alimentar el consumo. El recuerdo de tiempos pasados se presenta aquí de manera superficial.

Aunado a este fenómeno encontramos el de la hibridación, es decir, la posibilidad de combinar medios artísticos, estilos, géneros e imágenes de diversa índole. En los años 70 el *happening*, como preámbulo a este fenómeno ordinario hoy día, en su propuesta incluía la intersección de tres medios: el de las imágenes, el musical y el teatral, siendo por lo tanto un híbrido en cuestión de géneros. Posteriormente, las ambientaciones se situaban en espacios arquitecturales, utilizando diversos medios incluidos la pintura y escultura sin embargo con una decidida preocupación por expresar ideas en el campo del *happening* o sencillamente para la contemplación en el ámbito de la instalación.

⁵ E. H Gombrich, *Arte e ilusión*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1982, p. 279



Fig. 1
Marcantonio Raimondi,
El juicio de Paris,
ca. 1515,
grabado

El medio social, el gremio artístico y las políticas culturales, relativamente homogeneizadas a escala mundial, han hecho del artista actual alguien que no tiene miedo a no ser original. Contrario a la idea imperante a lo largo del periodo de la historia del arte, ser original hoy día ya no es un principio fundamental. Como se sabe, la originalidad fue esencial para que una persona pudiera ser considerada realmente artista. La originalidad misma en el arte ha sido cuestionada cuando se exponen piezas que literalmente son reproducciones de obras de artistas muy conocidos (Marcel Duchamp o Brancusi) pero ahora firmadas por los copistas.

La obra de la artista Sherrie Levine por ejemplo manifiesta intencionalmente una escasez de originalidad cuando ella misma afirma "no hacer nada que no hubiera sido hecho por otro artista"⁶.

A diferencia del artista moderno, el artista de hoy no repudia el arte del pasado, paradójicamente dispone de él para el uso que crea conveniente darle, caracterizando así su producción artística por la reutilización de iconográficas, modificación de imágenes y mostrando explícitamente las influencias recientes o pasadas. Llegándose incluso a una despreocupación porque cualquier innovación estética pueda llegar a ser superficial, banal y/o mercantil, y que esta condición pudiera interferir en la realización de un trabajo plástico. Por el contrario, todo esto fomenta la práctica artística.

La apropiación de imágenes por parte de los artistas de la década de los setenta es un fenómeno del que da cuenta Arthur C. Danto en su libro citado. Durante buena parte del siglo XX el arte se desarrolló bajo un incesante esfuerzo por satisfacer el apetito por la novedad, en muchos casos asociado a la originalidad y buscó legitimarse como tal, contrario a hoy en día en donde supuestamente "no hay" un relato legitimador aplicable.

⁶ Sherrie Levine. *Five Comments* en: Wallis Brian (ed.) *Blasted Allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists*. New York, The New Museum of Contemporary Art, 1987, p.92. Citado por Domingo Hernández Sánchez. *Estéticas del Arte Contemporáneo*. España, Ediciones Universidad de Salamanca. 2002, p. 96.

No están lejanos los tiempos en los que un artista joven que hiciera pintura figurativa podría hacerlo con la intención de defender una práctica herética, haciendo lo "políticamente correcto". No hay que olvidar que hasta la década de los sesenta arte y pintura eran virtualmente considerados como sinónimos.

Luego del periodo de las vanguardias, la producción artística ha encontrado innumerables posibilidades, prácticas y medios de expresión todas igualmente válidas, incluso difíciles de enumerar por sus posibles variantes: *body art*, *body painting*, instalaciones, *performance*, fotografía tradicional, digital, fotoplástica, pintura, escultopinturas, pintuesculturadas, videos, arte de la tierra, *ready mades*, *objets trouves*, computadoras, paginas web, tejidos, fotovidrigrabados.

Volviendo a la apropiación, es necesario señalar que, en el ámbito mexicano, a finales de los noventa algunos llamados artistas jóvenes desarrollaron su obra retomando y apropiándose de imágenes del pasado colonial: Néstor Quiñónez retoma imágenes del *Lienzo de Tlaxcala* en su serie *La visión de los vencidos* para realizar pinturas al óleo, y mezclados con elementos iconográficos corrientes en la historia del arte del siglo XX.

En el mismo tenor, Tatiana Parceró en la Muestra de Fotografía Latinoamericana organizada por el Centro de la Imagen en 1996, presentó un conjunto de obras denominadas Cartografía interior. Una imagen fotográfica en blanco y negro impresa sobre acetato transparente que se sobrepone a una fotografía en color que reproduce un fragmento de una página de códice precolombino. (Fig.2). Como una imagen única aparecen fragmentos de códices precolombinos y de los primeros años de la Colonia, sobre fotografías en blanco y negro, donde se presenta un retrato, la planta de un pie y un torso. Tal y como se muestran estas imágenes podrían recordar tatuajes sobre el cuerpo en los que se utiliza esta iconografía mexicana, pero los segmentos o partes elegidas como el rostro y la planta del pie remiten a una idea diferente; tal vez a la de identidad sugerida en el título; ya

que estas partes del cuerpo son generalmente lugares donde no llega el tatuaje según se acostumbra en países de influencia occidental.

Este trabajo hace pensar sobre la cuestión de identidad, lo que podría ser corroborado por el hecho de que la fotógrafa mexicana vive y trabaja en Nueva York. Esta idea se puede comparar a la planteada por Greenaway en su filme “El libro de cabecera” (*The pillow book*).

En la exposición “*Pulso de los noventa*”⁷ presentado en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) en el 2004. Se pudieron apreciar una serie de trabajos en diversas técnicas: pintura, gráfica, instalación, arte objeto y fotografía. Estas obras propiedad del MUCA fueron adquiridas dentro de un programa de adquisiciones de la UNAM para enriquecer el acervo de la institución con obras de arte contemporáneo sin ninguna pretensión discursiva en torno a las diversas vertientes; sino más bien para tener un panorama del arte mexicano de la década de los 90.

Es de remarcar un evidente retorno de la pintura, luego de un largo periodo de experimentación en la historia reciente del arte, en el que ésta había sido relegada. Esto sin olvidar los planteamientos conceptuales inmediatamente anteriores. En esa exposición se pudieron ver incursiones en la manipulación de imágenes para recrear nuevos significados en torno a íconos ideológicos y religiosos. Revisemos algunos ejemplos.

La obra de Ornella Riolone, está realizada en alfileres insertados en una tela de terciopelo rojo y es la reinterpretación de una imagen religiosa en la que aparece la Virgen y el Infante en sus brazos sobre un paisaje que evoca un puerto de la zona tropical latinoamericana.

El óleo y collage sobre tela de 1997 de Gustavo Monroy intitulado *Dios lo sabe todo* es una obra que por su paleta recuerda la pintura colonial. En su iconografía aparecen textos en español y checo lo que hace que sea una obra cerrada en una primera visión ya que requiere de una lectura más profunda para encontrar el significado

⁷ “*Pulso de los 90*”. Hoja Volante N° 2, Colección MUCA. Arte Contemporáneo, México, Ciudad Universitaria D.F. febrero / abril 2004.

propuesto por el artista. Una pequeña imagen en yeso policromado de la Virgen María, surge tímidamente de la superficie de la tela y está ubicada sobre una referencia a una carta astronómica.

El trabajo de Adriana Calatayud por sus características técnicas, formales y conceptuales se puede emparentar con los fotovidriogrados objeto de este trabajo. *Operación de lo mutable*, de 1998, presenta en una imagen fotográfica diez segmentos del cuerpo humano de espaldas, los segmentos se instalan en una referencia a la cruz. A nivel iconográfico aparecen diversas cartas geográficas, algunas de origen occidental de siglos anteriores y otras son códigos o mapas coloniales realizados por los tlacuilos en el siglo XVI. A nivel técnico es en plata, gelatina y un virado selectivo al sepia, lo que hace de cada fotografía una pieza única. Recuperación y apropiación de obras del pasado, de autores anónimos, en un medio técnico distinto, donde se amalgama lo mecánico y manual para crear una obra colmada de aspectos conceptuales.

En compañía de Tatiana Parceró, la misma Adriana Calatayud insiste en la utilización de la fotografía manipulada para crear sus obras, proyección de imágenes a manera de mapas, en ambos casos imágenes de grabados o de códigos coloniales sobre fotografías de cuerpos en blanco y negro. Sin embargo, por sus características estos trabajos pueden considerarse como exclusivamente fotográficos.

Lo anterior no es el caso de las propuestas de Adolfo Patiño, Laura González y Pablo Ortiz Monasterio, quienes realizan una obra híbrida, conceptualmente coherente y en el que la experimentación plástica es preponderante. Laura González realiza pinturas sobre su cuerpo a manera de *body painting*, acción de la cual realiza fotografías procesuales. Posteriormente realiza fotocopias sobre las que pinta con óleos, para presentar una obra híbrida y de composición fragmentada.

Adolfo Patiño realiza un trabajo alejado del academicismo, retoma imágenes religiosas populares de México y las mezcla a manera de collage con fotografías antiguas de familia pegadas sobre papel amate realizado a mano, para crear una especie de mapas que él llamó *Navegación constante*.



Fig. 2
Tatiana Parcero
Cartografía interior, 1996
(Fragmento)
Plata-gelatina y acetato
Centro de la Imagen
México

Pablo Ortiz Monasterio manipula fragmentos de negativos, pegándolos con trozos de esparadrapo (tela adhesiva), para luego imprimir estos nuevos negativos creados en papel fotográfico en blanco y negro y en grandes formatos. Pinta palabras y símbolos en los positivos recalcando así el carácter manual de su trabajo. Propone una dicotomía entre la realidad y la representación, entre lo natural y lo artificial. Retoma la obra barroca *La Crucifixión* de Diego Velázquez, junto con pinturas españolas de calaveras, para crear un nuevo discurso. Por la prominencia que da las imágenes del sufrimiento y muerte de Cristo, esta obra personifica la versión ferviente del catolicismo que trajeron los españoles al nuevo mundo como parte de la Conquista.

CONCLUSIONES

Es tal el eclecticismo de la producción artística actual que hasta en el mismo círculo de personas dedicadas al arte es común escuchar ¿pero es realmente esto arte? De otro lado innumerables artistas y curadores cuestionan o exaltan el valor artístico de cualquier objeto, instalación o acción creándose así una gran confusión entre la mayoría de los actores del mundo artístico. Algo que sin embargo se ha mantenido con las debidas adaptaciones al mundo contemporáneo son las formas de legitimar el valor artístico de una obra.

Generalmente un selecto grupo de poder ha ido conformando intrincadas redes, con códigos de información y comportamiento que orienta y decide cual obra o artista es susceptible de ser expuesta y/o entrar a formar parte de las colecciones de arte contemporáneo. Es de anotar sin embargo que en la actualidad los artistas encuentran una variada gama de medios electrónicos y mecánicos para realizar una profusa difusión de su obra lo que ha permitido abrir o llevar el arte a otros ambientes sociales y culturales.

2. ARTE LATINOAMERICANO Y RECUPERACIÓN DEL PASADO

Para entender la situación del arte latinoamericano de finales del siglo XX es necesario referirse antes a las condiciones sociales que inciden en la producción artística de esta región del mundo.

La sociedad latinoamericana, aparte de padecer de todas las angustias del mundo occidental, y, por tanto, enfrentarse a resolver las dolencias de un mundo post industrial sin haber tenido nunca una verdadera revolución industrial – por lo que Néstor García Canclini nos llama “el continente del semi”⁸ –, debe de cargar con el inmenso peso que implica una constante búsqueda de identidad de la cual adolece porque desde sus orígenes se le ha escamoteado y porque a nivel interno las burguesías criollas han construido los proyectos de nación sobre ejes totalmente alejados de las realidades étnicas, geográficas y sociales, excluyendo a las mayorías y con el deseo constante de construir un modelo de vida europeo, pero dentro de los territorios que administran.

Si cuatro siglos en la situación de colonizado no permitieron desarrollar en la sociedad conceptos de unidad, homogeneidad y autoconciencia de las afinidades y diferencias, la última centuria ha debido mantenerse en una constante disposición para adaptarse a los modelos de sociedad que los países dominantes le imponen, si bien mantiene focos de ebullición a lo largo del continente que se esfuerzan por mostrar y reivindicar su identidad.

La producción de artes visuales no ha sido ajena a esta condición, donde los gustos y el mercado están condicionados no sólo por estamentos oficiales sino por una red de corporaciones multinacionales y una intrincada red de comunicaciones que transmite y distribuye los paradigmas del arte.

⁸ Citado por Gerardo Mosquera. *Ante América*, Catálogo. Bogotá. Biblioteca Luís Ángel Arango, 1992, p. 13

Ya se ha mencionado cómo para Hegel, ninguna otra región diferente a Europa ha vivido o tenido realmente una historia del arte. En algunas sociedades de la periferia no se ha terminado de digerir esta negación a un pasado histórico, cuando de pronto y sin saber porque han recibido un certificado de existencia. Y esto, debido a que los países ricos se han dado cuenta de golpe que el Otro existe. Fenómeno que han encontrado como un medio de garantizar y ampliar el consumo a sus industrias culturales y por su necesidad de evitar la “endogamia”. Es así como se han abierto algunos espacios en los circuitos internacionales del arte latinoamericano pero bajo ciertas condiciones de folclorismo y exotismo que se esperan de esa producción artística. Evidentemente los círculos oficiales de las artes nacionales satisfacen las expectativas de lo latinoamericano a través de los críticos y artistas que se disponen a cumplir con ese modelo del Otro impuesto desde los centros euronorteamericanos.⁹

Las diferencias y peculiaridades que podrían distinguir a un pueblo del otro se diluyen en una uniformización de los lenguajes, que además no es administrada por los directamente afectados (creadores) sino dictadas desde los centros de poder. En esta medida el arte latinoamericano sigue parafraseando, por no decir copiando, al arte europeo primero y luego el estadounidense. Hecho que en efecto no está en contradicción con una época caracterizada con el parafraseo y la globalización. Gerardo Mosquera a propósito cita a Nelly Richard:

La periferia latinoamericana es la franja de rebote de los patrones y modelos que no sólo penetran y condicionan, según la lógica unilateral del hábito dependientista, el imaginario regional, condenándolo a la reproducción pasiva o a la duplicación mimética... Materiales de traspasos que estimulan así la tacticidad del receptor u operador periférico, motivando su habilidad para desplegar una creatividad casi enteramente basada en el reemplazo de materiales preexistentes...¹⁰

⁹ Ibid. p.15.

¹⁰ Gerardo Mosquera, *Islas Infinitas I y II*, Art Nexus, N° 30, Bogotá, Octubre, 1998. p. 82.

Sin embargo, a fuerza de vivir la "libertad" que en su hegemonía la sociedad occidental pregona, los grupos antes segregados han olvidado los verdaderos problemas que aquejan, entre otras, a la producción de artes visuales. A lo largo de nuestra historia de pueblos colonizados hemos copiado, parodiado, citado, plagiado, contra-bandeado y repetido, sólo que es hasta ahora, desde los centros de poder desde donde se han legitimado estos conceptos y nos llegan como las grandes innovaciones. No hay que olvidar que como afirma Ticio Escobar, las penetraciones culturales no sólo se imponen, sino también se asumen¹¹ y que el resultado de esas reinterpretaciones, apropiaciones y resemantizaciones es, en algunos casos, más rico que los modelos de origen. Es evidente que como ocurren en la periferia no se les registra históricamente, permaneciendo como marginales, ignoradas, subestimadas o sencillamente olvidadas. El arte latinoamericano no se analiza como el arte de un país o región y sus implicaciones directas de expresión y respuesta a las necesidades socioculturales de esa comunidad en particular y específica.

El artista mexicano Adolfo Patiño ilustra este fenómeno en relación con el desarrollo del performance en México de la siguiente manera:

Con las actuaciones del grupo La Fura dels Baus en el Festival Cervantino de 1987, surgieron grupos provocados por estos catalanes a pesar de los previos diez años en los cuales el *performance* mexicano ya tenía valiosos representantes, ¿malinchismo o atracción por los productos bien empaquetados? Esto pasó por el informalismo agresivo y las actuaciones *gore*. Surgieron grupos como "Sindicato del Terror" liderado por Roberto Escobar con su *troupe*, que en menos de tres años había ya realizado una veintena de *performances* en lugares como La Agencia, La Quiñonera, Museo de Arte Moderno y el Museo Carrillo Gil; "Los escombros de la ruptura", "La dulce asesinada" y "Factor MS", además de grupos de rock, slam y punk que parecían estar manifestando su inconformidad ante aspectos sociales y políticos de su entorno en un mundo post-industrial y decadente.¹²

¹¹ *idem*

¹² Adolfo Patiño. *El Performance: Una experiencia Particular* en P3RFORNC3 # 0, México. Museo El Chopo y Escuela de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México, año 1, mayo 2004, p. 1

La nubosidad en la que se encuentran los aspectos relativos a las cuestiones de origen, identidad y dependencia cultural, no permiten visualizar nítidamente las posibles respuestas, hecho que ha desembocado en que los artistas latinoamericanos no padezcamos de la "angustia de la influencia" planteada por la artista Sherrie Levine en su trabajo. Esto aun a pesar del deseo de existir y ser capaces de hablar en términos propios y no como el eco ventrilocuo de una cultura impuesta. Gerardo Mosquera, cuando afirma que los latinoamericanos hemos sufrido complejos de copiones, provincianos y europeos de segunda¹³ cita a Simón Rodríguez, maestro de Simón Bolívar, quien con ironía a principios del siglo XIX se lamentaba de lo atraídas que se sentían las nuevas repúblicas hacia todo lo que viniera de Europa o Estados Unidos, y se preguntaba por qué si éramos tan buenos imitadores, no imitábamos la originalidad.¹⁴

Hasta hace poco tiempo en varios países de América Latina por ejemplo asociar el ser artista a la idea romántica que se desarrolló en Francia era un hecho corriente, lo cual de por sí es inquietante, pero lo es más aún si se tiene en cuenta que este periodo del arte fue superado en su tierra de origen hace más de un siglo, aunque continuó ejerciendo su influencia como un cliché, haciéndose evidente en los comportamientos y modas entre el círculo de los artistas.

Arthur C. Danto describe la transmisión de imágenes y obras de arte a mediados del siglo XX de Estados Unidos hacia Europa que se puede aplicar al fenómeno similar vivido por los artistas latinoamericanos desde el siglo XVI pero, en sentido inverso, viniendo de Europa.

Me detuve un día en el Centro Americano para leer algunos periódicos, y vi *The Kiss* de Roy Linchtenstein en Arts News, la publicación más importante de arte de aquellos años. Descubrí el pop de la misma manera que lo descubrió cualquiera en Europa a través de las revistas de arte que eran, como ahora, las principales mensajeras de la influencia artística.¹⁵

¹³ Gerardo Mosquera. *Robando... Op cit.*, p. 64

¹⁴ Rodríguez Simón *Luces y Virtudes sociales*, Inventamos o erramos, Caracas, Monte Ávila editores 1988, p.90

¹⁵ Arthur Danto. *Op. Cit.*, p. 147.

Lo interesante de la producción artística latinoamericana es que a partir de escasos documentos que logran atravesar el Atlántico y de las influencias aportadas por los artistas oficiales, logra hacer interpretaciones imaginativas de hechos, eventos o movimientos artísticos que se desarrollan en Europa adaptándolas a un ámbito social y cultural específico.¹⁶ Todas las culturas a lo largo de la historia se han “robado” y apropiado de conocimientos y técnicas, las unas de otras, bien sea desde su situación de dominio o subordinación. Los conocimientos adquiridos no siempre son aplicados tal y como se usan en el lugar de origen, sin embargo vienen a enriquecer el patrimonio cultural de un nuevo grupo social según las nuevas aplicaciones que de ellas se hacen, convirtiendo la apropiación en un fenómeno activo. Gerardo Mosquera afirma “La apropiación, y en especial la ‘incorrecta’, suele ser un proceso de originalidad, entendido como nueva creación de sentido”. Es el caso del español y portugués que se mantienen más creativos en América que en sus lugares de origen tanto en la lengua hablada como escrita.¹⁷

Las políticas poscoloniales de América Latina legitiman la desaparición del centro, se da entonces el reconocimiento a "microterritorios disidentes", a toda una "constelación de voces" y a "una pluralidad de significados"¹⁸ pero, ¿todo esto es consecuencia de planteamientos conceptuales latinoamericanos o simplemente una afirmación teórica que reproduce estructuras del pensamiento colonial occidental? El actual interés por el Otro es más preocupación hegemónica y eurocentrista, un interés del dominador hacia el dominado. Los Otros para fines prácticos somos los que nos encontramos en la periferia, en las ex colonias.

¹⁶ Los medios electrónicos actuales no han facilitado realmente el conocimiento de hechos artísticos específicos como da cuenta Edith Medina en su artículo “Buscador”, en *Performance P3RFORM4NC3 Op cit.*, p. 2 “Las búsquedas resultan exhaustivas y la disección entre la información en inglés, catalán, francés y sueco vuelve tediosa la investigación y la pérdida de tiempo resulta mayor que los resultados”.

¹⁷ Gerardo Mosquera, *Robando... Op cit.* p.63.

¹⁸ Steven Connor. *Cultura Posmoderna*, Madrid, España. Ediciones Akal. 1996. p.173.

Con la aceptación del Otro, el nativo y sus especificidades culturales se disuelven y se deslegitima cualquier lucha emancipadora local o nacional. Libertad, justicia universal, nacionalismo son, hoy día, términos artísticamente deteriorados y pasados de moda.

Otro de los conceptos fundamentales sobre los que se ha cimentado la producción artística latinoamericana es el de la búsqueda de una pretendida universalidad cuya exigencia constante ha sido deshonestamente formulada desde los centros de poder como mecanismo para imponerse, legitimarse y elaborar un discurso sobre sí misma que la presente como universal, con paradigmas siempre inalcanzables por artistas diferentes a los europeos y, más recientemente, a los norteamericanos. En la actualidad, aún a pesar de que esta universalidad se ha cuestionado, especialmente en el campo de las artes visuales, los artistas latinoamericanos bajo un manto de aparente libertad e igualdad, continúan trabajando sobre los modelos y pautas impulsados desde los tradicionales centros de poder.

La adaptación contemporánea del poder a un sistema que pueda absorber o “legitimar” a cualquier resistencia, un poder que pueda predecir y equilibrar cualquier forma de peligro, ha tenido como consecuencia el que se convencionalice y/o mediatice cualquier manifestación subversiva. Las aparentes descentralizaciones de cualquier manifestación permanecen bajo el control de los centros que se autodescentran en una estrategia de cambiar para que todo quede igual. El poder no busca hoy homogeneizar o reprimir la diversidad, lo que busca es controlarla.¹⁹

En nuestros días, los cánones artísticos en boga promueven no la estandarización sino la diversificación, creando así en el medio la sensación de que se es libre, simplemente porque se piensa que se es libre. Trayendo como consecuencia un sentimiento generalizado de confusión donde prima lo banal y donde no es posible realmente crear nada, porque nada tiene importancia.

Los diferentes movimientos artísticos del siglo XX se consideraron en sus manifiestos como la esencia y verdad del arte

¹⁹ Gerardo Mosquera, *Robando... Op cit.* p.66.

creado hasta entonces negando cualquier otra posibilidad de manifestación artística hasta entonces existente.

Solo basta visitar las salas, galerías o asistir a un simposio internacional dedicado al arte contemporáneo, para ver las tendencias actuales oficiales del arte mundial. Las instalaciones, acciones y *performances* lo abarcan todo. Además, no hay en las manifestaciones actuales referencias a lo nacional, en su gran mayoría encontramos lo que se ha dado en llamar estilo internacional. Allí la pintura casi ha desaparecido. Las pantallas de televisión, los juegos de iluminación, la fotografía, las computadoras, los materiales rebuscados se han vuelto usuales y el eclecticismo ya no sorprende ni al más desprevenido espectador.

Ahora directrices marcadas desde E.U. y seguidas en América Latina sin recibir ningún tipo de cuestionamiento, avalan una producción de arte que rápidamente devino en oficial, dogmático e intolerante. No sólo en Latinoamérica sino en el ámbito mundial de las artes plásticas, para entenderse se debe hablar con un lenguaje “artístico internacional” que equivale a hablar del arte que se expone en Manhattan con códigos cerrados y elitistas, que se distribuyen y difunden como paradigmas hacia los pequeños grupos de poder de la periferia que legitiman este discurso incidiendo en las producciones artísticas locales, ya que los artistas imitan y se apropian de estas expresiones con el ánimo de ser incluidos en el reducido y selecto grupo de artistas que hablan un lenguaje “universal”. Este lenguaje imperante hoy, tuvo sus orígenes en las diversas rupturas realizadas por las vanguardias en el primer cuarto del siglo XX, época caracterizada por la profusión de los manifiestos.²⁰

A partir del Renacimiento y con la expansión de la cultura europea a través de las diversas potencias se impuso un modelo eurocéntrico que en el caso de España y sus colonias en América, produjo profundas desestructuraciones en los sistemas educativos de este continente. Los cambios que se generaron en las formas de representación y expresión, produjeron en los artistas nativos una

²⁰ Gerardo Mosquera, *Islas... Op cit.* p. 65.

dependencia relativa a las técnicas, materiales, iconografías, estilos y modas venidas de Europa. Este fenómeno evidentemente trajo como consecuencia que cualquier producción artística realizada en ultramar estuviese marginada y fuera vista como un arte menor o derivativo con respecto de la producida en la metrópoli. Por lo que las escasas obras que han logrado algún tipo de reconocimiento siempre lo han logrado bajo el estigma de lo exótico y no en pocos casos de lo naif. Actualmente si un artista latinoamericano habla correctamente “el lenguaje internacional” se le acusa de realizar un trabajo derivativo, pero si lo hace con acento, se le descalifica por su incorrección hacia el canon²¹

El arte y los artistas latinoamericanos se han visto así obligados a mirar hacia Europa para poder desarrollar y legitimar su producción artística. A lo largo del periodo colonial la producción artística cuando ya logró ser producida en América y no exclusivamente importada desde Europa se vio, sin embargo, obligada a copiar los modelos enviados y avalados por España. No es raro, por ejemplo, encontrar en las iglesias, conventos y colecciones particulares y nacionales de los diversos países latinoamericanos, cientos de cuadros salidos del taller de Francisco de Zurbarán, que sirvieron de modelos a los pintores de las diferentes escuelas coloniales de América, quienes tal vez por las condiciones sociales imperantes y los modelos artísticos en boga ignoraron en sus composiciones la realidad campesina, indígena y popular de su entorno, haciendo de la imagen colonial algo convencional y estereotipado.

Las reivindicaciones nacionalistas, que llegaron con la Revolución Mexicana en los años treinta del siglo XX permitieron la recuperación de una iconografía, y de unos valores culturales y tradicionales relativos a la historia antigua de México. Fue creado, así, un movimiento singular y único en Latinoamérica en donde se privilegió el uso de la imagen para el rescate y exaltación de un pasado glorioso indígena que fácilmente devino en estereotipo. Este

²¹ *Ibid.* p. 66.

movimiento recogido especialmente en el muralismo tuvo eco en movimientos artísticos como el Bachuismo²² en Colombia, sin que evidentemente se hayan logrado los mismos efectos en la sociedad local.

Son escasos los artistas latinoamericanos que han hecho una recuperación de obras del pasado colonial de este continente, lamentablemente se ha buscado reivindicar la identidad asociada a la pureza y grandeza de un pasado indígena en la que lo “auténtico”, “los orígenes” y las “raíces” niegan toda posibilidad de reconocer, aceptar y asumir las otras influencias y constitutivos culturales de las sociedades latinoamericanas actuales.

En América Latina, los iniciadores contemporáneos de este fenómeno de la apropiación, lo han hecho específicamente sobre las iconográficas y especialmente en el campo de la pintura. Enseguida revisaremos algunos casos relevantes.

El artista mexicano Alberto Gironella en sus Apropiaciones de Rauschemberg mezcla la pintura, el relieve y la superposición de materiales para reinterpretar obras de los artistas españoles Goya, Diego Velázquez y Pablo Picasso. En su trabajo aparecen igualmente las referencias al arte pop con la inclusión de iconos populares de México.

El colombiano Fernando Botero en sus pinturas amalgama lo regional, con lo tradicionalmente conocido como “universal”, creando una iconografía y estilo singulares que le ha valido un gran éxito comercial a escala mundial. Botero se ha valido de pinturas y artistas del pasado europeo para realizar su basta obra. Parafrasea obras como: *La Gioconda*, *El autorretrato de Durero*, *Las Meninas* de Velázquez, un *Ecce Homo* anónimo colonial y a artistas como Pierre Bonnard, Louis David y Gustave Courbet, entre otros, para citar, no sin cierto humor, la realidad de su país de origen.

El pintor y grabador mexicano Francisco Toledo para ilustrar en el año de 1982 el libro de fábulas de Carlos Monsiváis, Nuevo

²² Movimiento artístico colombiano que se presentó como una reacción renovadora: temática y formal centrando su interés en el origen precolombino y su importancia como raíz cultural de la sociedad colombiana. Los artistas Pedro Nel Gómez y Rómulo Roza fueron sus más importantes impulsores.

catecismo para indios Remisos²³ realizó una carpeta de quince grabados que son apropiaciones de grabados de los siglos XVIII y XIX. (*Fig.3*)

Toledo toma unas placas de cobre tlaxcaltecas y poblanas de esos siglos, todas con iconografías religiosas, para regrabarlas con las técnicas de aguafuerte, punta seca, mezzotinta, buril e intaglio. Estas planchas las interviene incluyendo imágenes de la singular fauna que ha creado, inspirada en iconografías del pasado precolombino. El acierto del resultado final tiene tal unidad que parecen imágenes realizadas en tiempos remotos y en los cuales no se percibe a primera vista la hibridación y apropiación efectuada por él.

Con respecto al trabajo de este artista podemos citar a Marta Traba, quien refiriéndose a la trayectoria de Toledo en París afirmó: "...lo extraordinario de Toledo como pintor culto es que, viniendo aparentemente de la perspectiva externa, no hace ningún caso de ella."

Una de las planchas reinterpretadas por Toledo es la conocida con el nombre de San Francisco de Paula, (*fig.4*,) del grabador español Francisco Gordillo quien en 1774 fue nombrado ayudante grabador de la casa de Moneda de Sevilla. En 1789 este grabador se trasladó a Madrid, en donde tres años más tarde fue primer ayudante y posteriormente nombrado grabador principal de la casa de Moneda de México. Francisco Gordillo salió de Cádiz, rumbo a su México en 1801. Su obra más importante y prolífica fue la relacionada con la medallística. Labró las medallas de proclamación de Fernando VII, de Guadalajara, México, Angangueo, Ixtlahuaca, San Miguel, Valladolid, Veracruz y Zacatecas y muchas otras de carácter conmemorativo, entre otras la de la Batalla del Monte de las Cruces.

²³ Carlos Monsiváis, *Nuevo Catecismo para Indios Remisos*, México, Ediciones Era, 1996.



Fig. 3
Francisco Toledo. *Plancha III*. Aguafuerte,
punta seca, mezzotinta, buril e intaglio.
Copia al tamaño



Fig. 4
Francisco Gordillo.
San Francisco de Paula, Siglo XVIII,
copia al tamaño original.

A propósito de la obra del artista colombiano Nadin Ospina, Carolina Ponce afirma que el recurso de la apropiación es fundamental para intentar reconstruir un pasado “Precolombino feliz” que permita acceder a una dignidad espiritual en un país que carece de cohesión cultural e histórica. Las esculturas que presenta en ambientaciones que recuerdan las selvas y los sonidos de la montaña tropical en Colombia son realizadas en un lenguaje formal precolombino, pero formalmente son personajes extraídos de las historietas animadas de la serie de televisión Los Simpson. Ospina hibrida el hieratismo, la frontalidad y materialidad de las esculturas precolombinas en piedra de San Agustín en el Huila con personajes, visiones de cultura, identidades y tiempo que pertenecen al prototipo de la clase media norteamericana. Con sus piezas de hipopótamos, cocodrilos, tortugas africanas y toda una gama de figuras zoomorfas de fauna no americana presentada como cerámica precolombina, desvirtúa de esta manera la originalidad, la pieza de autor, la identidad en un lenguaje decididamente postmoderno marcado por la simulación y la apropiación de estilos del pasado lejano y cercano de la historia de diversas manifestaciones de arte.

Marcos López, fotógrafo, realiza en un lenguaje pop la obra *Asado en Mendiolaza* (110 x 280cm) Córdoba, Argentina 2001. Es una paráfrasis de la popular obra *La Última Cena*; su propuesta es una obra sarcástica, de alto contenido social, que habla de las costumbres de un país sudamericano perfectamente asociable a las costumbres de cualquier otro latinoamericano. Esta obra, por su tratamiento, nos recuerda la obra *Estropeado* de la fotógrafa Sam Taylor Wood.

El artista cubano Waldo Saavedra ha presentado recientemente una serie de pinturas que incluyen diferentes estilos e imágenes de la historia del arte. Una imagen central que recuerda las pinturas fotorrealistas de los años setenta del pintor Chuck Close, iconos pop como El Che Guevara y José Martí junto a fragmentos de pinturas de Frida Kahlo y de *Los Caprichos*, *El fusilamiento* y *La maja vestida de Goya*.

El pintor argentino Martín Gil Mariño genera nuevas significaciones hibridando diversos estilos e iconografías del pasado y a artistas de los más diversos ámbitos y épocas. En su obra son citados De Chirico, Segui, Cranach el Viejo, Boucher, Bacon, Picasso, Ingres, Matisse , Van Gogh, Carpaccio, Rafael, en pinturas que nos remiten al estilo de las historietas con colores fauves, sin respetar escalas y perspectivas.²⁴

²⁴ Martín Gil Mariño. *Visitas Inesperadas*, México D.F. Museo Universitario del Chopo. 29 de septiembre – 7 de noviembre, 2004

3. NUEVA FIGURACIÓN Y RECUPERACIÓN DEL PASADO

Aún a pesar de la innumerable variedad de prácticas artísticas actualmente existentes, con respecto del arte mundial, haremos mención especialmente a los campos formales que atañen a la pintura y fotografía contemporáneas, ya que los trabajos en fotovidriogrado que se analizarán posteriormente en este trabajo están relacionados con el ejercicio de estas prácticas artísticas.

En los años noventa una nueva generación de artistas, especialmente norteamericanos, han revitalizado la pintura y la fotografía recuperando la tradición, bien sea remota o reciente.

Por ejemplo en la pintura Nereida García Ferraz trabaja el óleo sobre papel; Ken Warneke el óleo y acrílico sobre masonite; Alejandro Romero acrílico sobre tela, Calvin Jones utiliza una técnica mixta. En el caso de la fotografía Joan Fontcuberta realiza fotogramas virados al cobre, al selenio y al sulfuro; Gabriel Lacomba hace fotografías estenopéicas, especie de fotogramas utilizando filtros de diversos colores para realizar imágenes abstractas.

En las fotografías de Joel Peter Witkin se observa un importante carácter manierista, ya que son minuciosamente construidas como cuadros narrativos en los que se pueden encontrar referencias explícitas a obras de pintura del pasado. Witkin presenta sus fotografías en blanco y negro, en plata gelatina y con imágenes mórbidas y grotescas en las que parafrasea obras de diversas épocas de la historia del arte occidental. Algunos ejemplos son *The kiss* (New Mexico, 1982) que alude a *El beso* de Constantin Brancusi (Centre Georges Pompidou, París, 1940); *Pathological reproductions* (1986) a variaciones para el *Guernica* de Picasso (1936), *Estudio del pintor* (París 1990) a la pintura realista *L'Atelier* (1855, París) del pintor francés Gustave Courbet.

Por otra parte, la obra *Manuel Osorio* (New Mexico 1982) cita la obra *Manuel Osorio de Zuñiga* de Francisco de Goya (1788, The

Metropolitan Museum of Art). En *Gods of Earth and Heaven* (Los Angeles 1988) a *El nacimiento de Venus* de Botticelli; en su *Studio de Wintes* (París 1994) incluye en su iconografía esculturas clásicas y neoclásicas griegas y romanas y una foto de la ya antes citada versión de el *Estudio del pintor* (París, 1990). A Giorgio De Chirico lo cita en su obra *The Artists section of Purgatory* (New Mexico, 1994). A la pintura puntillista de Georges Seurat

The Models (1888, London National Gallery) la parafrasea en su obra *Three Kinds of Woman* (México 1992). Finalmente en *Las Meninas* (New Mexico, 1984), su versión de *Las Meninas* de Diego Velázquez, incluye reseñas de la obra de varios artistas de diversos momentos de la historia del arte español: Goya, El Greco y Picasso, entre otros.

Sandy Skoglund recurre igualmente a construir, con cuidadoso preciosismo, las escenas narrativas a ser fotografiadas, utilizando el modelado y el *ready made* intervenido. Con lo que busca sacar el máximo provecho que ofrece el Cibachrome en cuanto al color.

Arthur Tress, en *Cibachrome (fig.5)* muestra, de manera semejante, pequeñas maquetas de escenarios de ópera, que adquieren un carácter monumental, aunque son de pequeño formato 25 x 25cm. En estas imágenes se presentan indistintamente las referencias a obras del pasado griego, construcciones medievales del Mediterráneo, elementos industriales del siglo XX, imágenes pop de empresas comerciales entre otros elementos. De igual forma, como un escenario teatral de pequeño formato, se encuentran especies de collages donde se aprecian juegos arquitecturales del pasado medieval, griego, persa y egipcio, y con la intervención de plásticos transparentes, telas del siglo XX, pero que imitan tapices del pasado y vidrios de la era industrial en una sola imagen. Rommert Boonstra busca como Arthur Tress darle monumentalidad a sus imágenes forzando la perspectiva en sus fotografías construidas de pequeño formato.



Fig. 5
Arthur Tress.
The Teapot Opera, 1988,
Cibacrhome
25 cm x 25 cm.

Los bodegones (*fig.6*) (*Still Lifes*) construídos de Victor Schrager, están elaborados con la intención de crear fotografías únicas e irrepetibles. Imágenes de tapices grabados del siglo XVIII, de revistas de moda, una referencia a la obra de Piet Mondrian, acetatos transparentes con impresiones fotográficas de arquitecturas, mapas o cartas geográficas actuales, códices medievales, reproducciones de pinturas de Johannes Vermeer, un desnudo de espaldas de Jean Auguste Dominique Ingres, estampas en color de origen japonés, una fotografía de La Piedra de Rosetta²⁵. Todas instaladas creando pequeños espacios arquitecturales, que no dejan de ser una referencia al diseño gráfico y fotografiados como bodegones en Polacolor²⁶ siendo así piezas únicas.



Fig. 6
Victor Schrager,
Vermeer & Ingres,
1978. Polacolor
60cm x 50cm.

²⁵ Esta piedra descubierta en 1.799 contiene inscripciones en griego, en demótico y en escritura jeroglífica que son las tres versiones de un mismo decreto faraónico. Descifrado por primera vez por Champolion en 1822.

²⁶ Polacolor: Fotografía polaroid en color.

Las Still Lives (*fig.7*) de Calum Colvin son asimismo realizadas cuidadosamente. Sus anamorfosis son elaboradas para ser fotografiadas desde un punto anteriormente previsto. Las esculto-pinturas se realizan de un rincón o escena, previamente pintada. En estas imágenes construidas aparecen iconografías pop de súper héroes e historietas norteamericanas, bebidas de consumo masivo, reproducciones baratas en poliéster de esculturas griegas y referencias a arquitecturas clásicas griegas. Sobre estos espacios de tres dimensiones el autor busca aplanar la imagen realizando una pintura en acrílico, que desde el punto de vista desde donde es tomada la fotografía se ve como una imagen plana. Sus imágenes son presentadas en Cibachrome, técnica que permite la reproducción de la imagen en gran formato 150 x 100cm, y con una explotación Kitsch del color, fácilmente asociada al gusto norteamericano, pero realizada por este artista nacido en Glasgow, Inglaterra.



Fig. 7
Calum Colvin, *Heros I*,
Cibachrome,
150 cm x 100 cm,
Friedman - Guinness Gallery,
Frankfurt

Como ya se señaló, es muy difícil ser original en estos días, los ritmos de vida, los cambios rápidos en todos los medios hacen que sea una característica o “valor” poco perseguido o buscado, así que incluso en todos los ámbitos de la vida social se mezclan cosas que ya existen. La hibridación y la apropiación son, así, constantes culturales.

Entre los antecedentes de esta hibridación, pero relativa a la pintura, el artista norteamericano Robert Rauschenberg, en 1955, presenta lo que se denomina “pinturas combinadas” en las que utiliza la fotografía, ilustraciones y diversos objetos (animales disecados) con el objeto de salirse de la tela y producir lo que se puede denominar como escultopinturas.

En este campo cercano a la pintura surge en Francia la Libre Figuración, término acuñado en los inicios de la década de los ochenta por el artista francés Ben para nombrar la renovación de la pintura y la posibilidad de un arte “popular” capaz de atraer hacia sí a la “juventud”. Entre los artistas que pertenecieron a este grupo se encuentran Combas, Di Rosa, Boisrond, Blanchard quienes utilizan la imaginaria publicitaria y dibujos de historietas con colores fuertes. Esta libertad de hacer lo que se quiere en pintura en Francia se encuentra hermanada con los movimientos artísticos que lograron un mejor éxito comercial y de difusión en los años ochenta: la transvanguardia italiana, las Nuevas fieras (o Nuevos salvajes) en Alemania y los graffitistas norteamericanos.

Pero el fenómeno también se presenta en otros ámbitos de la creación artística. Peter Grennaway en su trabajo multimedia de finales de los años noventa²⁷, retoma iconografías del mundo clásico griego y de algunas obras de arte conocidas, así como de grabados para resemantizarlos: *La cabeza de desollado* (Ecorché) de Versale para *El Anatomista*; *Lección de ginecología* de Pierre de Corton de 1618 para *Calixto*, uno de *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis*²⁸ en

²⁷ Merrell Holberton, *100 allegories to represent the World*, England, Publisher London, 1998

²⁸ *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis*. Tema de una de las reinterpretaciones en fotovidriograbado, que será analizado más adelante.

referencia a Durero para su obra *Mars*. Así, como *El malabarista*, *El soldado desconocido*, *Los embajadores* de Hans Holbein y *El minotauro*, entre muchos otros. En su proceso Greenaway hibrida el dibujo, el grabado, la pintura, la fotografía y el arte digital; además de que recurrentemente reutiliza textos y conjunta diversos caracteres tipográficos.

La Fotógrafa Sam Taylor Wood se ofrece a sí misma como menú en su obra *Estropeado* de 1996, *una mise en scene* de *La Última Cena*, utilizando esta iconografía cristiana para hacer un cuestionamiento sobre el desnudo femenino asociado a la comida y la utilización de estas imágenes tradicionalmente como iconografía proveniente de artistas masculinos.

Al final del periodo de las vanguardias se afirmó que la pintura llegó tan lejos como le fue posible. Las manifestaciones artísticas existentes, entonces, buscaban un purismo e incluso presagiaban el fin de la pintura que sería reemplazada por el fotomontaje, la fotografía misma y sobre todo el Arte Conceptual predominante en el momento.

En esta época el sólo hecho de realizar pintura implicaba un respaldo a las instituciones de las sociedades criticadas (demodé) o hasta condenadas en su contenido. Y el sólo hecho de desear expresarse como artista pictórico se podía percibir como algo intrínsecamente comprometedor.

La fotografía después de este periodo de crisis de la pintura, ha salido extremadamente fortalecida, incluso hasta llegar a adquirir el status de obra de arte tan largamente buscado. Aún dentro del periodo de las vanguardias y la hegemonía del arte moderno, sólo las experimentaciones cercanas a la fotografía: fotogramas, schadografías, vortografías fueron consideradas realmente obras de arte. Ya que, como es sabido, desde sus inicios a la fotografía sólo se le había reconocido como un testimonio documental de registro de la realidad de un momento o hecho histórico puntuales.

De la misma manera en que hay una proliferación de diversos medios, caracterizados todos por una desafiante actitud contra la pureza, la pintura ha buscado acomodarse, no como la única y sola

expresión del arte, sino como un medio más de expresión artística, por lo que hoy día, especialmente en los circuitos comerciales, se percibe una presencia importante de la pintura, lo que se conoce como su retorno.

Ana María Guasch describe el eclecticismo actualmente dominante en el arte como:

La azarosa canibalización de los estilos del pasado, el simulacro, el pastiche, la predilección por superficies brillosas, los elementos folklóricos o folcloroides, el aplanamiento o trivialización de la diferencia convertida en un punto eufórico ocasional. El aplanamiento de la historia en una serie de presentaciones teatrales. Donde las narraciones dejan de ser lineales y con contenido para convertirse en circulares y vacías. Banales²⁹.

La gran explosión ecléctica tiene obligatoriamente que estar asociada con los rápidos y profundos cambios en las concepciones sobre arte y las transformaciones que ha vivido el mundo desde mediados del siglo XIX con todos los avances tecnológicos, el triunfo del capitalismo sobre cualquier otra posibilidad de modelo de producción y la homogeneización en el consumo de todos los productos consumibles incluidas las imágenes paradigmáticas del arte occidental.

Así, hoy día, el concepto de arte es tan amplio y aplicable a tan disímiles manifestaciones que es casi imposible pretender abarcar todos los elementos culturales e históricos de una obra, sus relaciones con su entorno social, político y económico.

Algunos artistas y obras del pasado han sido especialmente afortunados con el fenómeno de resemantización y paráfrasis de obras de arte, tal es el caso de: *La Gioconda* y la *Última Cena* de Leonardo Da Vinci, *Las Meninas* de Diego Velázquez, *La fuente* (orinal) de Marcel Duchamp, la *Marilyn Monroe* de Andy Warhol, obras de Roy Lichtenstein, le *Dejeuneur sur l'herbe* de Edouart Manet, la obra de Piet Mondrian y algunas pinturas de Pablo Picasso.

²⁹Ana María Guasch. *Los manifiestos...* Op cit. p. 92.

CAPITULO II. EL ARTE DE LOS TLACUILOS Y EL FOTOVIDRIOGRABADO

En este capítulo explicaré la relación entre la pintura mural de la época colonial y el fotovidriograbado, tanto en sus aspectos técnicos como iconográficos y simbólicos. Procederé a partir de una explicación comparativa.

1. LOS FOTOVIDRIOGRABADOS Y LA PINTURA MURAL DEL SIGLO XVI

La realidad colonial es la única realidad que tenemos. Todos nuestros pensamientos son consecuencia de la estructura colonial.

Jimmie Durham¹

Al estudiar la producción artística de los inicios del periodo colonial en América y la influencia que recibió de su relación con Europa hay que tomar en cuenta dos aspectos importantes: el primero de carácter histórico y es que a América no llegaron los grandes maestros del realismo y del Renacimiento italiano, sino las imágenes de grabadores de Flandes, Países Bajos y occidente de Alemania pertenecientes a la Escuela Flamenca. Y el segundo es de índole técnico relativo a la representación de una imagen realista, ya que, dibujar conforme los códigos de una visión no usada o desconocida presenta dificultades importantes, incluso más de lo que se piensa.

Dado que el origen de este trabajo son los grabados europeos que llegaron a México en el siglo XVI, es importante conocer la utilización y manejo de estas imágenes en sus primeros tiempos en tierras mexicanas.

La experiencia europea había demostrado que para una sociedad militantemente cristiana pero analfabeta, la oralidad y la utilización de imágenes eran los métodos más idóneos para adoctrinar a la población autóctona. Bajo esta premisa se habría terminado por

¹ *Ibid.*, p. 58.

desarrollar la Biblia *pauperum*, compuesta únicamente de imágenes. El sistema utilizado en América sería algo similar.

El mestizo Fray Diego Valadés narra en su *Rhetorica Christiana* la realización de la catequesis por medio de un método para evangelizar las poblaciones indígenas en México que combina el discurso oral con el apoyo de imágenes. En la imagen que aparece en la *Rhetorica*, en la página 207, se aprecia cómo se utilizan lienzos pintados para la enseñanza desde un atrio franciscano. (Fig.8). Esta imagen hoy en día está muy difundida entre diversos autores y representa la organización y metodología utilizada en la época: “Aquí se trata de inculcarles la doctrina cristiana por medio de figuras y formas dibujadas en muy amplios tapices, y dispuestos muy convenientemente; dando comienzo desde los artículos de la Fe, los diez mandamientos de la ley de Dios y los Pecados Mortales”.²

Valadés es el cronista que hace una amplia descripción de la utilización de este método, y de los beneficios obtenidos, gracias a la afición de los indígenas a las representaciones pictóricas y a su escritura pictográfica desarrollada en los códices y muros.

Cabe recordar que a fines del siglo VI de la era cristiana, el Papa Gregorio *el Grande* les recordó a muchos que se oponían a la utilización de imágenes en las nascentes basílicas³ que: “La pintura puede ser para los iletrados lo mismo que la escritura para los que saben leer”, ya que se había llegado al consenso de que se consideraban útiles como método nemotécnico para recordar las enseñanzas y al mismo tiempo mantener viva la evocación de los episodios sagrados.

² Esteban Palomera, *Diego Valadés O.F.M.*. México, Universidad Iberoamericana., 1988 p. 96.

³ "Basílicas" son los edificios tomados como modelos para construir las primeras iglesias. Su modelo se tomó de las salas de reunión de la época clásica que aproximadamente quiere decir "salas reales". E.H. Gombrich, *Historia ... Op cit.*



Fig. 8 Mendieta:
Evangelización de indígenas
por medio de imágenes
Grabado

La utilización de las imágenes junto a políticas desarrolladas por la corona española y la Iglesia marcaron los caminos para el desarrollo del arte en los territorios de ultramar. De un lado: “La táctica de la corona fue poner trabas a todo lo que significase exaltar en libros o escritos los valores culturales de los pueblos indígenas precortesianos y mantener un control más estricto en el gobierno de las colonias por medio de gobernantes oriundos de la Península. Algo parecido acaeció en el terreno eclesiástico”.⁴

En el plano educativo, se adelantaron políticas tendientes a educar a los niños, hijos de los nobles, quienes al cabo de un tiempo serían los mejores defensores de las ideas venidas de España y servirían de puente entre las autoridades españolas y las poblaciones indígenas.

En la escuela que fundó Fray Pedro de Gante, junto al convento de San Francisco en la ciudad de México y en la cual estudió y enseñó Diego Valadés⁵, se formó una notable generación de pintores indígenas y mestizos como da cuenta Francisco Pérez Salazar en la Historia de la Pintura en Puebla.

“De la escuela de Fray Pedro de Gante y de Fray Diego de Valadés, salieron aprovechados pintores indígenas que en 1564 formaban en los anales de Juan Bautista una lista de diecinueve, entre los cuales parecen haber sido los más diestros Martín Mixcohuatl, Francisco Xinmámal, Juan Mateo y Toribio”.⁶

La producción artística de este corto periodo, unos 40 años aproximadamente, resultó ser muy interesante y variada por la diversidad de formas de expresión; así como por la riqueza de trabajos que muestran disímiles calidades expresivas. Los estudiantes a los que se hace referencia en el párrafo anterior muestran, como es evidente, una mayor aculturación en sus formas de representación. Es

⁴ Esteban Palomera, *Diego... Op cit.* p.124

⁵ Francisco Pérez Salazar, *Historia de la Pintura en Puebla*, México, Ed. Vargas Lugo Elisa. Imprenta Universitaria, 1963, p.63.

⁶ Esteban Palomera, ... *Op cit* p.124.

remarcable, por ejemplo, la maestría de los pintores de los conventos de Epazoyucan y Tetela del Volcán. En documentos que son más un registro histórico de la situación social como en el códice de Yanhuítlán y que seguramente fue realizado por la iniciativa de un tlacuilo con el interés de preservar la memoria, se siente la dificultad del manejo de la figura humana y la perspectiva; posiblemente por la falta de adiestramiento en una escuela. En muchos otros códices de tipo geográfico, que fueron utilizados como documentos ante las autoridades para demarcar linderos, se continuó durante mucho tiempo utilizando básicamente una estética prehispánica que, sin embargo, se enriqueció con la inclusión de nuevos pictogramas e ideogramas como los que representan a iglesias, conventos y casas de tipo español, la figura humana y el caballo entre muchos.

El concilio de Trento, el 3 y 4 de diciembre de 1563, reglamentó el uso y producción de imágenes religiosas. Los pintores españoles, con la ayuda de la Santa Inquisición, se reservaron el monopolio de dicha producción, poniendo así término a la producción de pintura realizada por mano indígena y hoy día conocida como *tequitqui*.⁷ En el primer concilio mexicano, el virrey y la corporación de pintores que había sido creada en 1557 por los pintores venidos de España establecieron las condiciones de la producción y venta de imágenes. A partir de 1571 la Inquisición se encargó de vigilar la actividad de los pintores, persiguiendo los abusos y las infracciones a las normas.

Desde entonces no permitieron la circulación de ningún tipo de impreso entre la población indígena que no estuviese bajo su control, para evitar cualquier desviación herética.

El efecto más importante de la Contrarreforma fue haber dado origen al Barroco, impulsado especialmente por los jesuitas como un arte aparatoso y publicitario que influyó considerablemente en la producción artística de los indígenas.

⁷ Arte Tequitqui es el producto mestizo que aparece en América al interpretar los indígenas las imágenes de una religión importada. José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, Colegio de México, 1948, p. 9.

2. ASPECTOS TÉCNICOS DE LA PINTURA MURAL COLONIAL Y DEL FOTOVIDRIOGRABADO

La mayoría de la pintura mural mexicana que se realizó en el siglo XVI sobre los muros de los conventos recién construidos, se basó en el *savoir faire* de la tradición indígena utilizada desde la época precolombina en la pintura al fresco seco. Esta técnica consiste en la aplicación sobre el muro o soporte de dos o tres capas de mortero para aplanar la superficie; utilizando como base la cal que acompaña las cargas (compuesto de arena y grava.) Finalmente se aplica una capa fina de este mismo mortero para alisar la superficie.

Sobre la última capa de alisado, se aplica una capa de pigmento mineral y/o vegetal disuelto en agua cal, que hace que el color se fije a la superficie y que, a diferencia del bon fresco italiano, se puede trabajar sin necesidad de que la superficie se encuentre húmeda. La fina capa de pigmento se instala sobre la superficie preparada, sin que penetre o se cristalice con el soporte, quedando así relativamente expuesta y fragilizada frente a los factores externos como la luz, el agua, el roce, haciendo difícil su conservación.

En las pinturas de la iglesia de Tecamachalco, el pintor Juan Gersón utilizó papel de amate como soporte montado sobre medallones que tapizan la superficie delimitada por las nervaduras. Estas pinturas se mantienen allí como testigo de la supervivencia de una tradición pictórica prehispánica. Esta técnica no ampliamente difundida en la pintura mural de los inicios de la Colonia, cuenta con algunos ejemplos como el retrato de fray Domingo de Betanzos que se encuentra en el convento de Tepetlaoztoc.⁸

⁸ George Kluber, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*. New Haven, Yale University press, 1948. Vol. II, p. 380-381.

Para la preparación de la superficie del papel de amate se utilizó engrudo como aglutinante, así como para adherirlo a la bóveda del sotocoro, y fue pintado al temple. Se utilizaron pigmentos minerales y de origen vegetal, como lo señalan en su análisis sobre las pinturas de Tecamachalco los investigadores Rosa Camelo Arredondo, Jorge Gurría Lacroix y Constantino Reyes Valerio.⁹

Juan Gersón reivindica sus raíces culturales con la utilización del papel amate encolado sobre el soporte de argamasa y los pigmentos de origen americano. Sin embargo su iconografía es tomada de un libro editado posiblemente en Alemania y escrito en lengua vehicular: el latín.

Aparte de los pigmentos mencionados, los *tlacuilos* utilizaban algunos de origen animal. La grana cochinilla o *mocheztli*, apreciada entre los *nahuatl*, produce un color rojizo oscuro que al ser mezclado con alumbre se torna en un rojo claro; para el amarillo oscuro y el naranja se utilizaba el *tecozahuitl*, *Xochipalli*, y flores de *Zempaxuchitl*. El añil o *xiquilitl* para obtener el azul. Con la mezcla de los anteriores pigmentos se obtenía el verde y diversos tipos de azul y amarillo. El blanco con el tizal. Finalmente con el humo de ocote se realizaba la tinta negra. Muchos de estos pigmentos se siguen utilizando en la actualidad aunque con usos diversos como en los cosméticos e industrias textiles.

Aunque el color aparece en muchas pinturas murales de Ixmiquilpan, Tetéla del Volcán, Tecamachalco, Epazoyucan, la capilla abierta de Actopan, la gran mayoría están realizadas solamente en negro, copiando literalmente las imágenes impresas en xilografía. En este caso no se utilizan gradaciones de gris para moldear una imagen sino que se recurre, como en el caso del grabado y el dibujo, a la superposición de líneas en diversas direcciones para dar volumen.

⁹ Rosa Camelo Arredondo, *Juan Gersón*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, (INAH) 1964 pp. 50-51.

Dado que los pigmentos vegetales y animales son volátiles a la intemperie, su utilización fue más frecuente en los interiores, y en la realización de los códices. Para los exteriores se preferían los pigmentos minerales. El soporte o capa final de color blanco utilizado como fondo de las pinturas se realizaba utilizando cal mezclada con la baba del nopal, la cual servía como aglutinante.

Se puede afirmar que, como propuesta plástica y en un nivel técnico, el fotovidrigrabado se corresponde con una época caracterizada por la hibridación de medios. Para la realización de un fotovidrigrabado se recurre a la utilización de un soporte transparente que puede ser vidrio o acetato sobre el que se realiza una pintura utilizando materiales que permitan el paso de la luz: pintura para vitral y/u óleo diluido o pinturas de esmalte. Luego de obtener esta matriz se realiza en el laboratorio fotográfico una impresión recurriendo al sistema negativo - positivo RA-4.

Los pigmentos son exclusivamente de origen químico y los colores que finalmente se obtendrán sobre la copia fotográfica dependen de la composición química utilizada para la fabricación de las pinturas. Aunque la paleta de colores es relativamente limitada se pueden obtener una gama de tonos y texturas dependiendo de la cantidad de capas utilizadas y la forma de aplicarlas.¹⁰

El fotovidrigrabado toma del vitral la transparencia, al permitir el paso de la luz; del grabado, su capacidad de reproducción por medios mecánicos, (en este caso la utilización de ampliadoras y reveladoras para papel fotográfico, procedimiento que obligatoriamente tiene que hacerse manual), de la fotografía misma el soporte y, por último, de la pintura su posibilidad gestual y colorística.

Como planteamiento plástico, el fotovidrigrabado ha formado su identidad reelaborando técnicas tradicionales de la historia del arte occidental. Es así como en su descripción y lenguaje utiliza términos “prestados” de la pintura, el grabado, la fotografía y

¹⁰ El Fotovidrigrabado: Técnicas para la realización de un anfibio artístico. Informe de la Investigación realizada por Ricardo Moreno, financiada por el Comité de Investigaciones y Desarrollo Científico (CINDEC). Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. 1990

el vitral. Transparencia, tiraje, prueba de autor, prueba de estado, densidad, filtraje, entre otros.

La utilización de técnicas experimentales relacionadas con la naciente fotografía, a mediados del siglo XIX, dieron origen a los "*clichés verres*": termino francés para el que no se utilizó un equivalente en inglés o español y que consiste fundamentalmente en preparar a mano un negativo de vidrio, del que se pueden hacer copias sobre papel fotográfico. El artista dibuja simplemente con un estilete sobre la placa recubierta, rascando la emulsión en cada una de sus rayas. Fue desarrollado y practicado por Thèodore Rousseau, Eugène Delacroix, Charles Aun, Jean François Millet y Adelbert Cuvelier entre otros. Jean Baptiste Camille Corot (*fig.9*) fue el más prolífico de los pintores que utilizaron en el este medio realizando sesenta placas.



Fig. 9
Jean Baptiste Camille Corot
1858
Cliché verre
Detroit Institute of Arts
Detroit



Fig. 10
Alvin Langdon Coburn,
Vortografía, 1917,
Gelatin Bromuro,
George Eastman House,
Rochester, Nueva York.

En 1917 Alvin Langdon Coburn creó fotografías abstractas que llamó vortografías (*fig.10*) por estar realizadas con un aparato ideado por él llamado vortoscopio.¹¹ Christian Schad produjo en 1918 algunas abstracciones hechas fotográficamente sin la utilización de cámara, con una técnica que databa de los tiempos de William Henry Fox Talbot. Schad dispuso objetos planos y papeles sobre un papel sensible, el cual al quedar expuesto a la luz registraba formas que se asemejan en este caso a los collages cubistas, hoy día conocidos como Schadografías. (*Fig.11*).

Man Ray (*fig.12*), László Moholy-Nagy (*fig.13*) y Francis Bruguiere (*fig.14*), realizaron igualmente experimentos fotográficos sin cámara, bastante similares entre sí y que ellos mismos denominaron rayogramas y fotogramas. Estos artistas colocaron objetos tridimensionales sobre el papel sensible, con lo que lograron registrar no solo contornos sino también sombras, y en el caso de los objetos transparentes sus texturas. Todos los artistas anteriores creaban piezas únicas ya que sus experimentos eran literalmente irrepetibles debido a que la disposición de los objetos no estaba sujeta más que a los caprichos del azar.

Serán las schadografías de Cristian Schad, las rayografías, fotogramas, solarizaciones y otros experimentos con la fotografía las que facilitaran el camino para que la fotografía en los años noventa finalmente adquiriera la categoría de obra de arte.

¹¹ Vortoscopio: dispositivo óptico basado en el caleidoscopio. Constituido por tres espejos unidos entre sí, que se enfrentan formando un prisma triangular hueco, a través del cual se fotografiaban trozos de cristal y de madera sobre una mesa de vidrio.

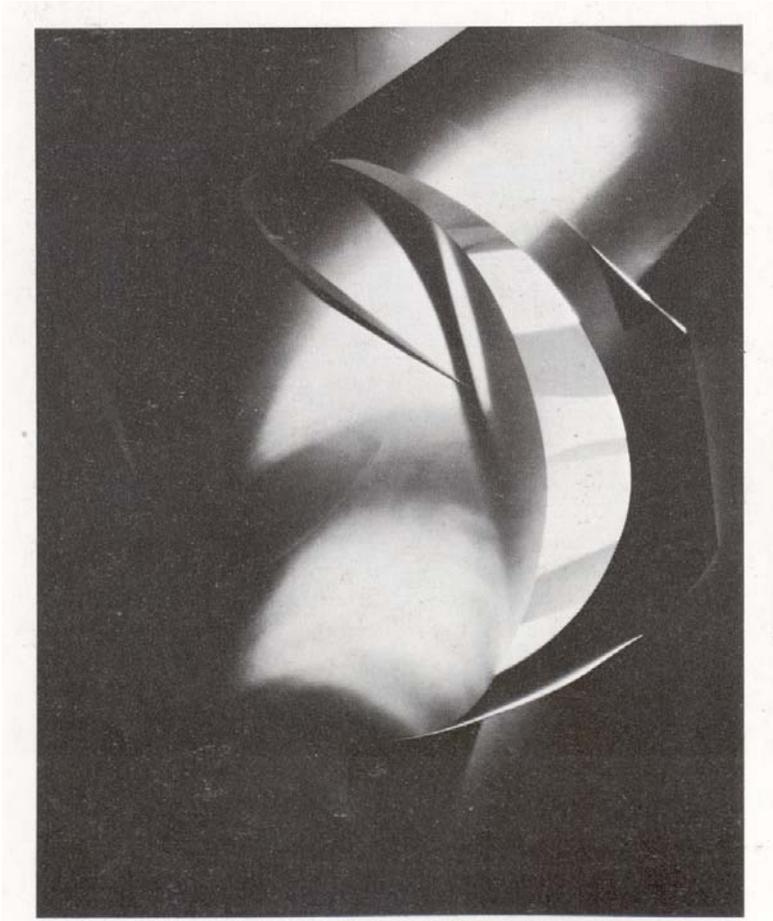


Fig. 11
Christian Schad
Schadografía, 1918
Fotograma sobre papel Aristo
The Museum of Modern Art, Nueva York

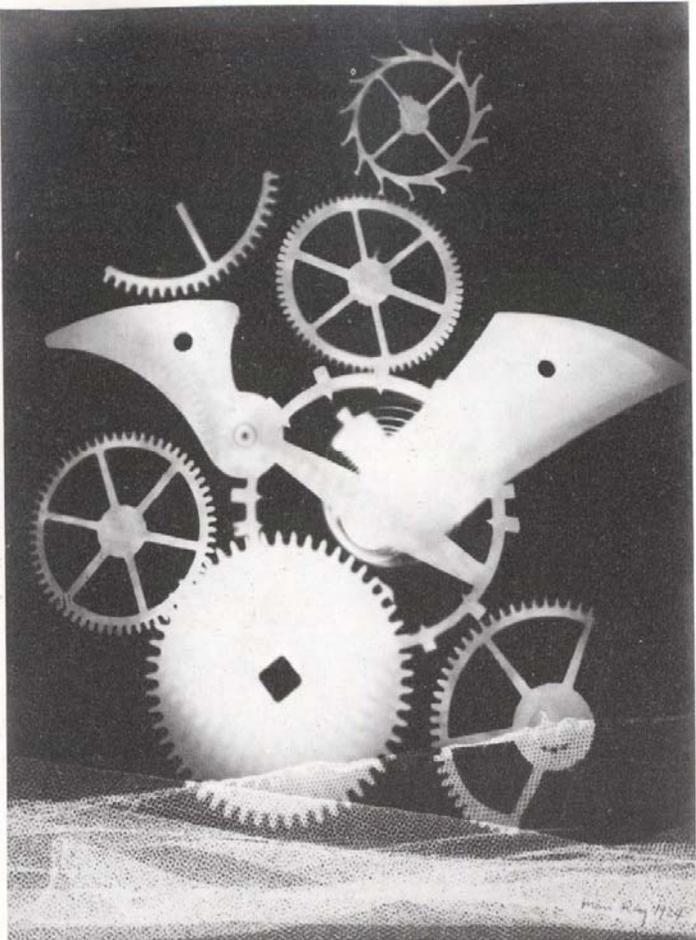


Fig. 12
Man Ray,
Rayografía, 1924
Gelatino-bromuro
Colección privada

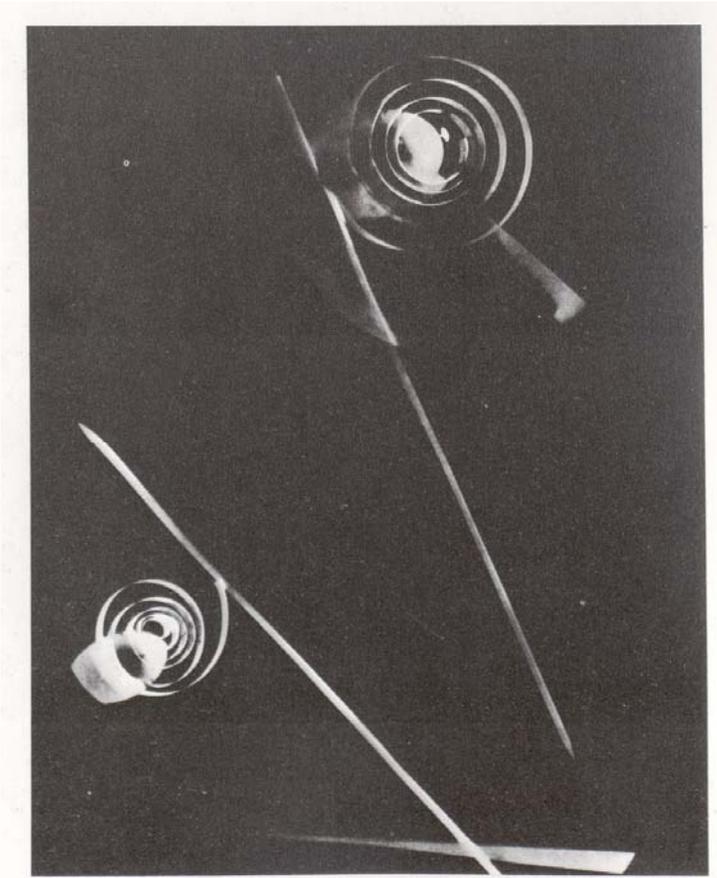


Fig. 13
László Moholy – Nagy,
Fotograma, ca 1925,
Gelatino-bromuro,
George Eastman House,
Rochester, Nueva York.

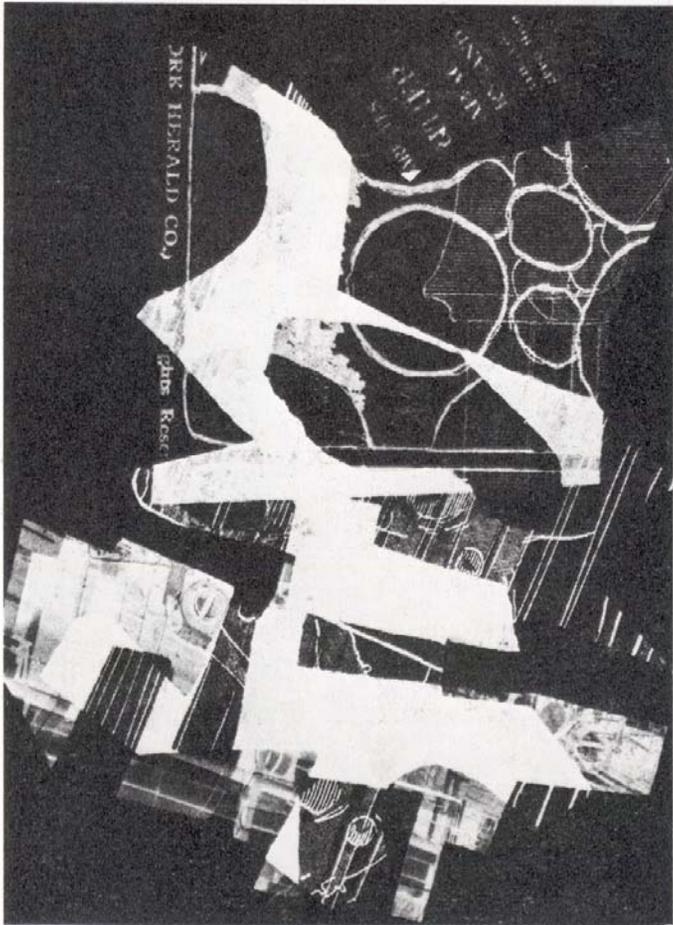


Fig. 14
Francis Bruguière,
Abstracción con papel recortado, ca 1927,
Gelatino-bromuro,
George Eastman House,
Rochester, Nueva York.

Posteriormente Gilbert and George en 1971 presentan su libro de fotografías *Side by side*. Luego en 1976 realizaron *Dark Shadow* en la que la utilización de colores chillones parodia el arte de las vidrieras. Realizaron obras de gran formato con temas de actualidad como el alcoholismo, los despojos humanos, la homosexualidad, las artes marciales, los conflictos raciales en las incluyen textos en lo que parecería una apología de la violencia.

Volviendo a nuestro asunto, cabe decir que los resultados obtenidos en la pintura mural y el fotovidriograbado no tienen nada en común aparte de una posible relación iconográfica. Las imágenes finales en el fotovidriograbado se obtienen por la combinación de un proceso de pigmentación quirográfica¹² y un proceso fotoquímico; mientras que los murales realizados en el siglo XVI son producto de una pigmentación solamente quirográfica que, como se anotaba, es la combinación del dibujo y la pintura.

Sobre la autoría de muchas de las pinturas que se realizaron en los conventos del siglo XVI, es preciso señalar que se desarrollan dos tendencias: una que propone como autores a pintores españoles venidos a América, tendencia defendida por Manuel Toussaint, Angulo, Moisen y Kubler. Estos autores sostienen que, dada la excelente calidad técnica de las pinturas murales, por ejemplo del Convento de Epazoyucan, no pudieron ser realizadas por mano indígena. La segunda tendencia postula como autores a pintores indígenas. Esta tesis ha sido defendida por Constantino Reyes Valerio, Jorge Urrea Lacroix, Rosa Camelo y la maestra Elena Gerlero de Teresa en sus revisiones de tipo iconográfico.

Las imágenes del siglo XVI se pueden catalogar, por su producción, como obras de tipo colectivo. Ya que eran los evangelizadores los encargados de escoger y seleccionar los grabados a reproducir, situación en la que difícilmente el pintor indígena podía sugerir una imagen específica y la realización misma de los murales que se efectuaba por grupos de trabajo. La maestra Elena Gerlero

¹² Quirográfico: termino que proviene de la raíz "quiro" que significa mano en griego y gráfico que hace referencia a la expresión que mezcla el dibujo y la pintura.

sugiere, por ejemplo, la conformación de un grupo de pintores indígenas anónimos más diestros e igualmente anónimos en la región de Cholula, y pintores de renombre para los conventos de Malinalco, Epazoyucan, Actopan, Acolman y Aguaquechula.

Las imágenes de los fotovidrigrabados, son reinterpretaciones que carecen de rigor histórico y seguramente se pueden considerar más bien como especulaciones artísticas sobre obras del pasado; obras que por motivos de índole político, social y/o económico han sido relegadas a la marginalidad y en muchos de los casos han desaparecido sin que su valor artístico e histórico sea reconocido y estudiado.

Las imágenes tanto de los fotovidrigrabados como de los murales del siglo XVI son realizadas a partir de imágenes ya existentes, pero recreadas en un medio diferente; del grabado al fresco y del grabado al fotovidrigrabado.

El arte tequitqui sirvió en un principio para decorar las iglesias y capillas en un momento de gran auge de la construcción de estos edificios religiosos, pero al cabo de un corto lapso (treinta, cuarenta años), cuando los pintores españoles se vieron ante la posibilidad de ejercer el monopolio sobre esta fuente de trabajo e ingresos, se dieron a la tarea de crear las condiciones socio-políticas restrictivas, utilizando básicamente la Iglesia para imposibilitar el desarrollo de esta pintura realizada por manos indígenas. (Concilio mexicano)

Las apropiaciones de los pintores del siglo XVI no son apropiaciones pasivas, hay en su iconografía toda una serie de elementos que las hacen nuevas creaciones, desafortunadamente mal historiadas o desde un referente eurocentrista, lo que no ha permitido su real valoración como creación específica para su entorno social, cultural e histórico de un momento preciso.

Los pintores del XVI desconocían todos los códigos de representación europeos, lo que hace que sus imágenes sean “mal copiadas” con respecto del original europeo. Sus reinterpretaciones son, entonces, imágenes nuevas con un significado diferente.

Elemento fundamental que he tenido en cuenta en la realización de los fotovidrigrabados.

Las imágenes producidas por los tlacuilos, así como las de los fotovidrigrabados, son imágenes estáticas, encuadradas, y bidimensionales. En el mayor de los casos los murales son acromáticos mientras que los fotovidrigrabados son imágenes ricas en color.

Si la factura de las pinturas es sujeto de debate, su valor iconológico despierta mayores controversias. Jung concordará con Valéry “una palabra o imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio¹³. Y es que no se puede considerar a los autores de las pinturas murales como entes pasivos, limitados a reproducir imágenes de pequeño formato para ser llevadas a grandes dimensiones. En general, y aunque el tamaño varía de una imagen a otra, cada imagen o escena pintada en los conventos es de aproximadamente 200cm de alto por 250 a 300cm de ancho.

Es de recordar que los misioneros franciscanos, durante y después de la conquista, utilizaron un sinnúmero de imágenes traídas consigo con formas, e iconográficas muy distintas a las empleadas por los tlacuilos y pintores indígenas de las diversas culturas de América en las que el significado variaba enormemente, sin que haya tal vez ninguna semejanza; la serpiente, por ejemplo símbolo del mal entre los cristianos, en las diversas culturas de América está asociada a una divinidad benéfica. (Quetzacoatl, la Anaconda, Bachúe)¹⁴. Las imágenes de los grabados traídos por los evangelizadores eran tan mudas y obscuras para los indígenas como el latín, lengua vehicular que se utilizaba para la edición de libros. Lo que sucedió con las imágenes creadas por los tlacuilos en los libros prehispánicos fue que los clérigos españoles al no conocer este lenguaje lo consideraron como un mensaje herético, escrito para el diablo, lo mismo que pasó con las bibliotecas, justo en los inicios de la Colonia, fueron

¹³ Roman Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama, 1996, p.78.

¹⁴ Mitos de creación latinoamericanos

incineradas como parte de la política de aplastar idolatrías, impuesta por el primer obispo de México Juan de Zumárraga.

Las imágenes utilizadas en los fotovidriograbados han sido seleccionadas luego de una exhaustiva búsqueda en libros de la época y documentos producto de investigaciones históricas. Algunas muy conocidas y difundidas por la influencia que desde su época han generado sus autores como es el caso del alemán Alberto Durero.

Tanto los murales del siglo XVI como los fotovidriograbados son imágenes descriptivas y narrativas. Como cualquier imagen están constituidas por un fenotexto (la significación primera de un texto) y un genotexto (su estructura profunda o simbólica.)¹⁵ En los fotovidriograbados se encuentran inscritos una serie importante de textos escrito-icónicos, ya que se retoman pictogramas que traducen palabras específicas pero que aparecen como dibujos geometrizados.

Las imágenes de los murales estaban dirigidas a un amplio público, ya que su objetivo era ayudar en los procesos de evangelización, servían entonces para reforzar la catequesis e ilustrar los diversos pasajes de la vida de Cristo y la Virgen.

Los franciscanos, en la iglesia de Tecamachalco en Puebla, al introducir imágenes del antiguo y nuevo testamento (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y *los ángeles encadenados al Éufrates*, del Apocalipsis) tenían como propósito inculcar en los feligreses la idea de la salvación del hombre mediante la fe en Dios. La lucha entre el Bien y el Mal, la lucha de los fieles obedientes al cordero inmolado (Jesús) y los horrores y dolores que sufren los que obedecen al Dragón, (Satanás). El consuelo de los mártires, los elegidos que obedecen al Señor frente a la desgracia de los soberbios que huyen del sacrificio y la sencillez, lo que los aleja del camino de Dios.

Las pinturas murales son imágenes manifiestas que están directamente a la vista del público, por el contrario en los fotovidriograbados hay un momento en que la imagen final es una imagen latente que se encuentra pintada en el soporte (vidrio o

¹⁵ Roman Gubern, *Del bisonte... Op. cit* p. 76.

acetato), pero ésta es una imagen potencial, que tan sólo servirá como negativo para la imagen definitiva revelada sobre el papel fotográfico.

El marco de una pintura, la arquitectura del retablo y la instalación en la que la pintura está expuesta como una joya, tienen una lógica extraña para los pintores indígenas, por ejemplo los grutescos de las viñetas en los libros, que funcionaban como marco de la imagen central fueron aprovechadas para colocar en las copias o interpretaciones en pintura mural, toda una serie de imágenes atiborradas a manera de decoración, que parece un texto encriptado o no inteligible a los ojos de un occidental, pero que tenían algún significado especial para el pintor y lector indígena.

Contrario a lo que sucede con los murales del siglo XVI, piezas únicas y realizadas una por una, el fotovidrigrabado permite la reproducción manual, por tanto se pueden realizar la cantidad de ejemplares que se considere conveniente, lo cual contradice el concepto tradicional de la obra de arte como obra única o de tiraje restringido. Si bien es cierto que el fotovidrigrabado permite ese tiraje ilimitado, realizado en un mismo momento y en las mismas condiciones técnicas del laboratorio fotográfico, se crea una contradicción o ambivalencia, ya que la matriz sufrirá cambios en el transcurso de un breve lapso. Las pinturas para vitral se volatilizan fácilmente al contacto con la luz. Igualmente, el soporte utilizado sufre cambios de textura y rigidez debido al contacto con las pinturas fabricadas a base de acetonas.

Tanto este aspecto de la unicidad, y la distancia que crea una máquina fotográfica por su aspecto mecánico entre el objetivo y la imagen final. Desde los inicios de la fotografía creo un ambiente difícil de asimilar entre los pintores. En sus inicios, la fotografía fue saludada con entusiasmo por algunos y rechazada por otros. Se pensaba incluso entre algún círculo de pintores que a causa de ella, la pintura dejaría de existir¹⁶. Es innegable, sin embargo, la relación de la

¹⁶ Paul Delaroché fue un pintor académico de eventos históricos, alumno del pintor Antoine Gros; precursor del Romanticismo, quien a su vez, fue alumno del pintor neoclásico Jacques Louis David.

fotografía desde su invención con la pintura, incluso pintores escépticos la empezaron a utilizar como modelo de sus pinturas. La fotografía en su corta vida ha luchado por su legitimación artística; siendo preponderantes sus cortos periodos de apogeo durante la vanguardia rusa y dentro de la Bauhaus. Man Ray quien, como ya anotamos, hizo un importante aporte en la legitimación de la fotografía como arte y no como un mero oficio.

En la realización de las pinturas murales del siglo XVI los equipos de pintores utilizaron plantillas que permitían reproducir algunos fragmentos de las imágenes. Sin embargo y aun a pesar de la utilización de este artilugio, similar al de la utilización de sellos, los pintores siempre han considerado el resultado final como piezas únicas.

Si bien es cierto que los fotovidriogramados son considerados por su autor como obras de arte, no puede olvidarse que una vez terminadas, adquieren el status también de mercancía, con las características especiales que rigen el mercado del arte. Los murales solamente y después de un gran lapso han adquirido un valor que no es el de mercancía propiamente sino el de obra de arte del pasado. Durante un buen periodo cumplieron una función educativa y con un valor agregado ya que sirvieron para decorar los edificios religiosos, pero en ningún momento fueron realizados con el ánimo de ser vendidos o comercializados, o incluso de ser considerados como obras de arte.

3. ICONOGRAFÍA Y SIGNIFICADO DE LA PINTURA MURAL COLONIAL Y DEL FOTOVIDRIOGRABADO

En el siglo XVI la Iglesia, por medio de las recién creadas órdenes mendicantes, adelantó en América una gran labor docente y evangelizadora. En los nacientes claustros conventuales de América, la táctica empleada con ese fin fue imponiendo como una moda pintar en sus muros. Se usó, así, el sistema visual que como método didáctico, relataba las biografías de sus santos, fundadores y/o los personajes divinos de la historia sagrada. Se realizaron murales para una difusión mariana en los conventos franciscanos, agustinos y en menor grado dominicos.

Los grabados difundieron distintos tipos marianos y con referencia a la Inmaculada, uno de los más difundidos representa a María rodeada de símbolos como el espejo, la puerta al cielo, la palma, el jardín cerrado, la ciudad, el pozo, el árbol, el lirio, la torre de David, el templo, el sol, la luna, las estrellas, etc.

Es remarcable, por su conservación y factura, la Santísima Inmaculada de autor anónimo realizada al fresco en el exconvento de los Santos Reyes en Metztitlán, Hidalgo; igualmente la Tota Pulcra, anónimo del siglo XVI, al fresco, en el exconvento de San Miguel Huejotzingo en el Estado de Puebla. Una notable pieza iconográfica es la Nave Agustina de Actopan que deriva de un grabado de 1580 titulado *Admiranda beati Aurelii Agustini*¹⁷: (fig. 15 y 17) del cual se encuentra una versión en pintura mural en el convento de San Agustín, en la Ciudad de Tunja, Colombia.

¹⁷ Santiago Sebastián, *Iconografía e Iconología del arte Novohispano*, México, Azabache, 1992, p.66.

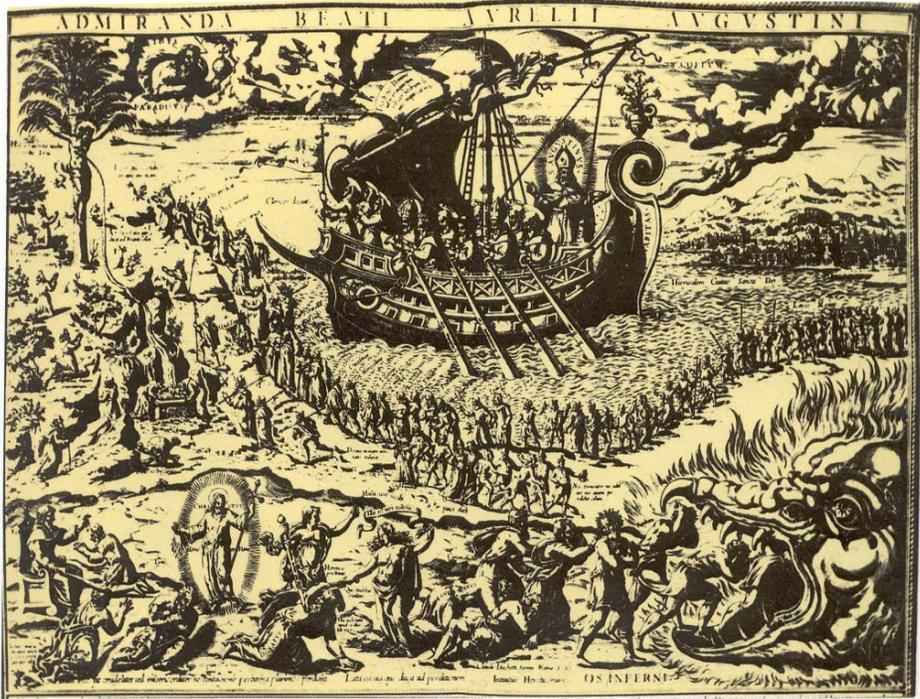


Fig. 15
Admiranda Beati Aurelii Agustini,
1860,
Grabado. Roma

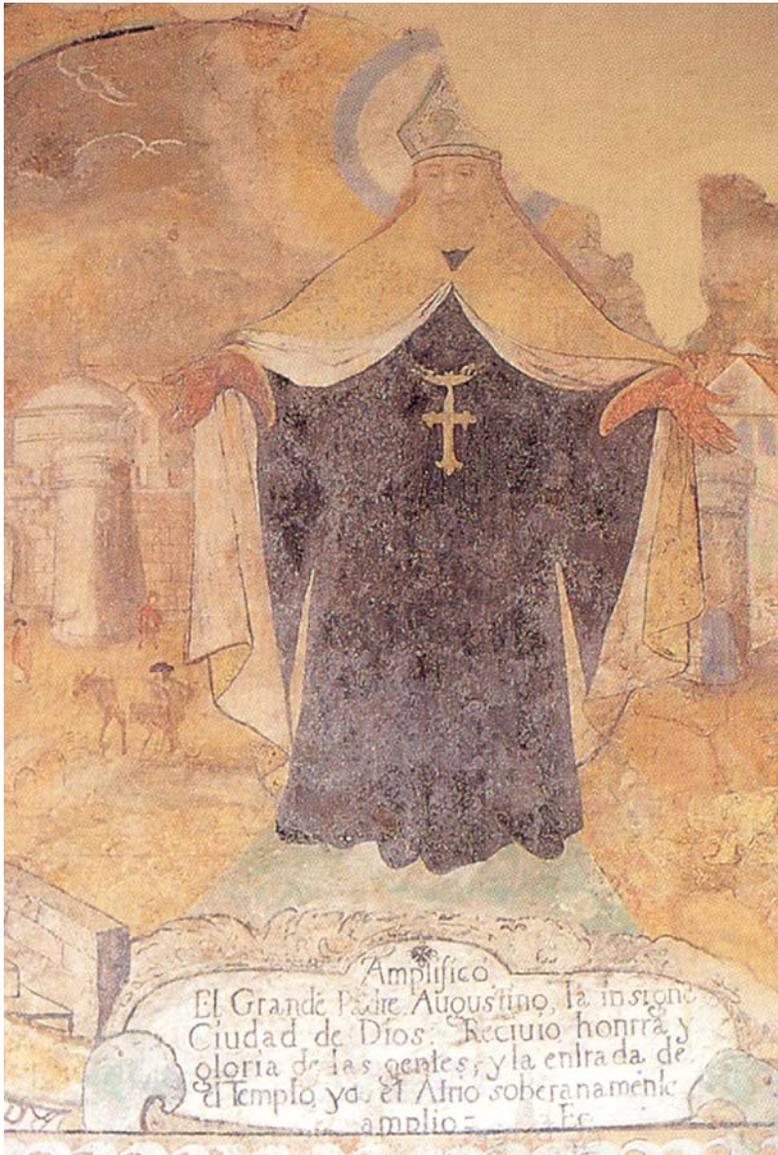


Fig. 16
San Agustín, Convento
de San Agustín, Siglo XVI, Fresco,
Tunja – Boyacá – Colombia,
Foto: Gustavo Mateus Cortes

Los personajes: San Agustín, Santa Mónica, San Simpliciano, San Guillermo de Aquitania y San Nicolás Tolentino realizados al fresco en la bóveda del portal de los peregrinos en el Exconvento de San Nicolás de Actopan, Hidalgo, fueron realizados a partir de las xilografías con que cuenta la obra: Crónica del Glorioso padre y doctor de la Yglesia Sant Agustín y de los santos beatos y de los doctores de su orden (1551), (*fig. 16*) escrita por Alonso de Orozco¹⁸. Aparecen también Ugolino, obispo de Arimino; Jacobo, obispo de Valencia; Guillermo de Vecchio de Florencia; Santo Tomás de Villanueva; fray Alonso de Soria y Agustín Episcopo, arzobispo de Milán, entre otros.

Un tema que aparece a finales del siglo XVI en Latinoamérica es el Juicio Final, que presenta a Jesús sentado sobre un arco iris y los muertos saliendo de sus tumbas, los grabados que sirvieron como modelos se encuentran en la Crónica de Nuremberg (1493) o en las versiones españolas del mismo tema aparecidas en la Gramática publicada en Burgos (1498) así como en el *Flos Sanctorum* de Pedro de la Vega (1521.) Esta imagen se encuentra pintada al fresco en Acolman, Estado de México, en Actopan, así como en Santa María, en el Estado de Hidalgo. Igualmente se encuentra trabajada como bajorrelieve en la capilla posa de San Miguel, Exconvento de San Francisco, Calpán, Puebla.

Otro tema bastante difundido en la pintura de esa época es el de la enorme variedad de castigos y torturas, como la que se encuentra en el claustro alto de Acolman. En ella aparece Cristo en Majestad rodeado de la corte celestial de 24 ancianos, realizada a partir del grabado francés *Sept paines d'Enfer* del libro *L'Art de bien Vivre et de bien Mourir*.¹⁹ De la misma manera en este convento se encuentra una versión del Juicio final y los tormentos del infierno, iconografía que utilicé para realizar un fotovidriogrado.

¹⁸ *Ibíd.* p. 69.

¹⁹ "Men Broken on the Wheel", from *L'Art de bien Vivre et de bien Mourir*, Paris, Vêrard, 1492 Sig. Bb. 2 verso 195 x 160 mm. *Ibíd.*, p.661 *Sept paines d'Enfer*



Fig. 17
La Nave agustiniana,
Portal de Peregrinos,
Exconvento de San Nicolás, Fresco,
Actopan Hidalgo.
Foto: Rafael Doniz

Este mismo tema se encuentra en Xoxoteco, en la capilla abierta de Actopan y Atotonilco:

El llamado príncipe de los teólogos, gran pensador y profundo conocedor de la filosofía antigua: San Agustín aparece flanqueado por las efigies de los filósofos paganos: Sócrates, Platón y Aristóteles a la derecha y Pitágoras, Séneca y Cicerón a la izquierda. Efigies que fueron sacadas de la portada ilustrada de un tratado de filosofía editado en París en 1526 por el impresor Simón Colineus. Estas efigies fueron copiadas casi literalmente y sin cambios. En las escaleras del Convento de Atotonilco el Grande en el Estado de Hidalgo. (Construido entre 1542-62): Este mismo grabado fue utilizado por Colineus en la portada de comentarios a Aristóteles aparecido en París en 1536, con el título *Commentaria in duodecim Aristotelis libros de prima Philosophia* de Juan Gines de Sepúlveda y aparecen igualmente en los Comentarios a Strabon publicados en Basilea en 1523.²⁰

Los 1845 dibujos pintados con tintes naturales, que los tlacuilos mismos preparaban según la tradición indígena, fueron realizados para el libro El “*Códice Florentino*” de fray Bernardino de Sahagún como ilustraciones de capital importancia para el conjunto del manuscrito. Fueron realizados hacia el año 1578 y tienen una fuerte influencia europea ya que sus autores se habían formado con las nuevas ideas, usos y costumbres coloniales, nuevas indumentarias y con nuevas técnicas figurativas aprendidas con los frailes a través de los libros ilustrados traídos de Europa. En este Códice se encuentran 623 viñetas o motivos ornamentales que, si bien fueron realizadas por mano indígena, dejan ver el esfuerzo de los dibujantes por aprender estos recursos decorativos que son un aporte iconográfico meramente europeo ya que están compuestos por temas florales o geométricos a la manera de follajes serpenteantes; llevan tallos floridos y enlazados, entre los cuales se encuentran racimos de uvas y granadas, frutas totalmente ajenas al continente americano.

²⁰ Santiago Sebastián, . *Op. Cit.* p. 105.

Las pinturas de este códice se caracterizan por una hibridación significativa en las formas de representación indígena y europea. Los tlacuilos, en muchos de los casos parecen haber olvidado o estilizan imágenes de las antiguas divinidades indígenas ricamente ataviadas, y en algunos otros parecen no conocer elementos de la arquitectura prehispánica, ya que sólo se representan elementos de la nueva arquitectura colonial. Igualmente hay una constante intrincación de utilización de perspectiva y personajes pintados de perfil. Hay que recalcar, sin embargo, que existen diversos estilos entre los tlacuilos, en los cuales se observa bien una mayor influencia de las formas de representación europea o bien la tradición pictórica indígena. Un tlacuilo mestizo, notable por su destreza, que participó en la realización de 70 imágenes es el conocido con el nombre de Agustín de la Fuente²¹ y el otro pintor a destacar es el tlacuilo del libro VIII del códice, dedicado a los reyes y señores quien es conocedor de la tradición pictórica indígena,²² y de quien no se conoce su nombre.

Los innumerables códices llamados coloniales²³ muestran evidentemente en sus imágenes la hibridación entre las formas de representación utilizadas en Europa y las utilizadas en Mesoamérica. Los temas tratados generalmente eran diferentes, y en sus contenidos se encuentran una importante profusión de pictogramas creados para representar o escribir innumerables objetos y conceptos desconocidos en la época precolombina.

En los inicios del periodo colonial Jesús y María constituyen el núcleo fundamental de las representaciones iconográficas conventuales, aunque la pasión lo domina todo, también aparecen la anunciación, el nacimiento de Cristo, la adoración de los reyes o de los pastores.

Fray Andrés de Mata desarrolló los programas pictóricos de Ixmiquilpan y Actopan en el estado de Hidalgo para la realización de

²¹ José Luís Martínez, *El Códice Florentino y la Historia General de Sahagún*. México Archivo General de la Nación (AGN), 1995 p. 64.

²² *Ibíd.* p. 62

²³ Códices de Azcatitlan y Yanhuitlan en Ricardo Moreno. *Disparition... Op.cit* p. 49-62

los murales de estos dos conventos. Luego de estudios de estilo y técnica, la maestra Gerlero del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM llegó a la conclusión de que habían participado el mismo equipo de pintores. Las pinturas que hacen de marcos, o encuadran la composición central y se realizan con grutescos²⁴ o con epígrafes, letras decoradas renacentistas mientras que el texto que normalmente servía como recordatorio de cierto tipo de documentación para los mismos religiosos, está escrito en latín.

Las iconografías, aún a pesar de ser en su mayoría de tipo religioso, cambian según la influencia ejercida por la comunidad religiosa que ejecutó la evangelización. Los Franciscanos 1524, los Dominicos 1527 y los Agustinos 1533.

En San Andrés Epazoyucan (*fig.18*) se desarrolló un programa Cristológico Mariano y hay una versión de la misa de San Gregorio. Inspirada posiblemente en grabados de Israel Famequent. Se encuentra igualmente un San Sebastián (santo que gozó de gran aceptación hasta el siglo XIII en Europa, ya que fue un santo protector de la peste); e imágenes de San Francisco ante el crucificado; en otra imagen San Francisco se despoja de sus vestiduras y en otra San Francisco está ante el Papa Honorio.

Las imágenes que utilizaron los tlacuilos para la elaboración de los murales en el siglo XVI son básicamente de iconografía religiosa y las utilizadas para la realización de los fotovidriograbados son retomadas de libros de la misma época, pero que ilustran no sólo escenas religiosas sino escenas de la vida cotidiana, escenas de violencia o textos de caballería.

²⁴ Grutescos o Grotescos. El término se utiliza arbitraria o indistintamente según el investigador, sin embargo en el *Dictionnaire encyclopédique illustré*, Hachette, París, 1992 se encuentra la siguiente definición. Grotescos: motivos ornamentales compuestas de imágenes raras, descubiertas en los siglos XV y XVI en ruinas romanas llamadas grutas. Por extensión ridículo, raro y extravagante.



Fig. 18
La Primera caída de Jesús,
Convento de San Andrés,
Fresco,
Epazoyucan, Hidalgo.
Foto: Rafael Doniz

Las murales se realizaban “copiando” las imágenes de los libros de horas o las estampas escogidas por los frailes según el programa pictórico a realizar, mientras que para la reinterpretación de imágenes en fotovidriograbado se utilizaron fragmentos de diversos grabados, llegando incluso a realizarse un sólo fotovidriograbado a partir del ensamble de varios fragmentos de imágenes.

El siglo XVI, como cualquier otro periodo de la historia, puede ser estudiado y se puede intentar conocer las complejidades sociales de la época, así como conocer sus hechos históricos. Sin embargo, debemos tener presente que un periodo de la historia es un intervalo en el tiempo con complejas formas y relaciones sociales vividas por una comunidad que tiene una identidad específica. Por lo que es posible que las conozcamos como estudiosos, pero que no podremos vivir y comprender su esencia²⁵

Este aspecto se ha tenido en cuenta para la realización de los fotovidriograbados, ya que estos se inspiran en la pintura mural del siglo XVI y en grabados de la época, pudiéndose imitar el estilo, pero no expresar el sistema de significados que fueron logrados por esas obras del pasado en su contexto. La relación con ellas es totalmente externa. Por lo que estas pinturas son susceptibles de mencionarlas, parafrasearlas, citarlas y apropiarse de algunas de sus características para darles un significado específico, pero lejos de la esencia con que fueron creadas, ya que no se conocen realmente los códigos sociales que se vivían cuando fueron realizadas. Generalmente en la historia se conocen las versiones que dan cuenta de un hecho o evento histórico, pero resultan una versión fragmentada entre varias otras posibles.

Entre las obras coloniales a partir de las cuales elaboré los fotovidriograbados, se encuentra un mural realizado en Colombia (*fig.19*) en el siglo XVI que recupera la imagen del Rinoceronte, de Durero. A continuación enumeraré los grabados utilizados en las obras que aquí nos ocupan, que en su mayoría fueron realizados en

²⁵ Arthur Danto... *Op.cit*, p.229.

xilografía y algunos casos en buril, técnica adelantada por los orfebres, personas diestras en el manejo del metal.

Todos los grabados son de pequeño formato, característica de la mayor parte de la historia de las diversas técnicas del grabado. En este caso el de mayor formato alcanza excepcionalmente 42cm. x 61cm, aunque la mayoría no pasa de los 18cm. por su lado mayor.

Fragmento de *Nativity and the Dream of Pharaoh's Butler Speculum Humanae Salvationis*

The Nativity and the Drunkenness of Noah. 105 x 197mm.²⁶

Calvary Munich 375 x 252mm.²⁷

The influences of Venus (With the arms of Basle) S.IV p. 420, N° 10

The Planets . Prince d'Essling. About 198 x 124mm.²⁸

An Altar hung with offerings to the Virgin of Alt-Oetting, from J. Issickemer, *Buchlein der Zuflucht der Maria*, Nuremberg (Hochfeder) 1497. 111 x 95mm.²⁹ (Fig. 20)

Johannes of Frankfut. *Battle of Naked Men* (Titus Manlius Torquatus in combat with a Gaul), after Pollaiuolo. 425 x 610mm.³⁰

Last Judgment, from *Epistole e Evangelii*, Florence 1495 (from de same book) 107 x 86mm.³¹

²⁶ Arthur Hind Mayger, *History of woodcut*, New York, Dover publications, 1965 p. 246.

²⁷ *Ibíd.*, p. 131.

²⁸ *Ibíd.*, p. 253.

²⁹ *Ibíd.*, p. 388.

³⁰ *Ibíd.*, P. 451.

³¹ *Ibíd.*, p. 541.



Fig. 19
Rinoceronte,
Casa de Don Juan de Vargas,
Fresco,
Tunja – Boyacá – Colombia.
Foto: Gustavo Mateus Cortes



Fig. 20
J. Issckemer,
Buchlein der zuflucht der Maria,
Nurember, 1497.
Xilografía



Fig. 21
The Master ID.
The Stoning of St Stephen,
del libro *The Toulouse Missal*,
Toulouse, 1490.
Xilografía



Fig. 22
De Boccaccio; *Von berühmten
Fraven* ("de mujeres célebres"),
Versión alemana de Heinr.
Steinhowel.
Ulm, John. Zainer,
1473.
Xilografía



Fig. 23
Ángel matando al rey
Senaquerib. De la Biblia de
Nuremberg, Nuremberg,
Anton Koburger,
1483.
Xilografía

The Early History of Man, and the Baptism of Christ, from Jacobus de Theramo, *Der Sonderen Troest*, Haarlem (Bellaert) 1484. 184 x 122mm.³²

The master ID. The Stoning of St. Stephen, from the *Toulouse Missal*, Toulouse (Cléblat), 1490. 140 x 190mm.³³ (Fig.21)

Men broken on the wheel, from *L'Art de bien Vivre et de bien Mourir*, Paris (Vérard), 1492 Sig. Bb. 2 verso 195 x 160mm.³⁴ (*Sept paines d'Enfer*).

The Murder of Thomas á Becket, from the *Golden legend*, Westminster (Caxton), About 1484-85. f.105 Manchester. 113 x 167mm.³⁵

The Murder of Thomas á Becket, from John Mirk, *Festial*, Oxford (Rood) 1486 f.8, verso Oxford 115 x 145mm.³⁶

Estos grabados son en su mayoría de autores anónimos y se pueden relacionar con los maestros de la escuela Flamenca. Durero siendo alemán y cercano geográficamente a esta escuela, desarrolló un trabajo más próximo a la estética del Renacimiento italiano luego de su viaje a Venecia. En su juventud Durero realizó un viaje a Colmar para conocer al grabador alsaciano Martín Schongauer, maestro de la Escuela Flamenca. Posteriormente, a su regreso de Italia volvió a los Países Bajos donde realizó una extensa obra con influencia de la Reforma luterana. Obra de gran difusión e influencia en el arte occidental. Algunos fragmentos de sus grabados han sido utilizados para la realización de los fotovidriogramas. Estas imágenes son tomadas del libro *Albert Dürer de Deger André* que recoge buena parte de su obra facsimilar en grabado.³⁷

³² *Ibíd.*, p. 575.

³³ *Ibíd.*, p. 618.

³⁴ *Ibíd.*, p. 661.

³⁵ *Ibíd.*, p. 712.

³⁶ *Ibíd.*, p. 724.

³⁷ André Deger, *Albert Durer*, París, Berghaus, 1980.

En el libro *La nave de los locos*, de Sebastian Brant, aparecen 116 planchas que ilustran el conjunto de los grabados de Durero, 75 de los cuales son consideradas obras de juventud. Son planchas que fueron impresas en 1494 en Bale, por Johann Bergmann Von Olpe.

De este libro se ha tomado un personaje con características de bufón y que ilustra el texto que dice: “Es loco ese que corre a apagar el incendio en casa de su vecino, mientras que su casa esta en llamas.”

Una imagen de Durero ampliamente conocida es el Rinoceronte (*fig.24*), realizada en 1515. Tal es su popularidad que incluso fue tomada como modelo por grabadores y pintores para la representación “real” de este animal durante cerca de dos siglos. En la ciudad colonial de Tunja, en el Departamento de Boyacá, en Colombia, se encuentra por ejemplo una versión realizada en pintura mural a finales del siglo XVI (*fig.19*) en la casa del escribano del rey Don Juan de Vargas.³⁸ El pintor colombiano Luis Alberto Acuña, a propósito de este mural, investigó sobre la xilografía utilizada como modelo para la realización de esta pintura. Acuña comparó varias versiones del grabado del Rinoceronte, copias de los flamencos Jan Uredeman, Uries, Stradavius y Collaert, y de los grabadores franceses Leonard Thity, René Bouquin y Marc Duval, llegando a la conclusión de que en el libro *Vera commensuración para la escultura y la arquitectura*, del español Juan de Arfe publicado en Sevilla en 1585, se encuentra una copia del grabado que se utilizó como modelo. En la pintura mural realizada en color, el rinoceronte tiene un color metálico que hace pensar en las armaduras tan en boga en los inicios del período colonial. La vegetación y la fauna que envuelven al animal son propias de la tierra caliente de las cercanías de la Ciudad de Tunja y características del trópico.

³⁸ Gustavo Mateus Cortes. *Tunja*, Colombia, Boyacá, Gumaco, 1995 p. 73.

La excelente calidad de su obra, así como la vasta producción y el sinnúmero de interpretaciones y copias de sus trabajos dan cuenta de la influencia que ha ejercido Durero en el arte y la representación desde el siglo XVI. Sus escritos sobre las teorías del arte contienen algunas planchas de madera que de hecho no tienen nada que ver con el arte del grabado y sólo las realiza con un carácter ilustrativo. Sobre la teoría de la perspectiva da algunas indicaciones generales para la medida con compás y escuadras; de líneas, planos y cuerpos enteros que orientarían a los realizadores de imágenes desde este periodo del arte, como por ejemplo *Dibujante de mujer acostada*.

Los siguientes son algunos de los otros grabados de Durero de donde tomé fragmentos para ser reinterpretados:

Hércules 1497

Dibujante de mujer acostada

Caín asesina a Abel. 1511

El martirio de diez mil cristianos. 1497

Los cuatro caballeros del Apocalipsis. (1498 - 1511)

Los cuatro ángeles del Éufrates: (1498 - 1511)

Aunque no se tiene noticias de ninguna relación específica de la pintura del alemán Grunewald en América Latina, he reinterpretado la Crucifixión (*fig.25*), segmento del Retablo *d'Issenheim* realizado entre 1511 y 1516, de 2.69 metros y ubicada en la ciudad de Colmar, en el Museo de Unterlinden.³⁹ Esta pintura, con características fuera de lo común, fue realizada por Grunewald pintor de condiciones excepcionales, de una rara energía formal, de un expresionismo anatómico apasionado, que logra expresar en esta Crucifixión un dolor indecible que lo asocio a la gran producción de Cristos lacerados y sufrientes, como las imágenes desgarradas características del arte colonial latinoamericano.

³⁹ Mathis Gothart Nithart llamado Grunewald, *Martin Schongauer*, Paris Musées, Musée du Petit Palais, 1990 p. 40.

Al igual que los documentos europeos mencionados, hay una serie de documentos gráficos de origen latinoamericano que se han utilizado como elementos iconográficos en la realización de los fotovidriograbados. Documentos que he incluido ya que son la visión de pintores y cronistas de origen latinoamericano sobre la realidad vivida en su época. Son pintores, étnico y culturalmente mestizos que muestran una imagen no necesariamente la imperante en aquellos tiempos.

Del pintor y cronista, Felipe Huamán Poma de Ayala. Quien nació en el Perú en 1534 y murió en España en 1659, se ha utilizado un dibujo de su libro: *Nueva Crónica y Buen Gobierno*.⁴⁰

Del Códice de Azcatitlan, de origen mexicano y hoy día en la Bibliothèque Nationale de París, la imagen que corresponde a unos cargadores de material en sus espaldas.⁴¹ (mecapaleros).

En el Archivo General de Indias, en Sevilla, España, se encuentran dos acuarelas realizadas en las montañas de Antioquia, en Colombia, de autores anónimos: la primera (32cm. x 19.2cm.)⁴² realizada a finales del siglo XVI de autor anónimo (*fig.26*) y la segunda una copia de la anterior (27.5cm. x 20.8cm.)⁴³ realizada casi cien años después también de autor desconocido. (*Fig.27*)

La iconografía de estas dos acuarelas esta íntimamente relacionada con la historia social y gráfica de Colombia del periodo colonial bajo el dominio español, por lo que se encuentran en diversas técnicas varias versiones del mismo tema: “En lo más duro de la pendiente se cruzaron con una partida de indios que llevaban a un grupo de viajeros europeos en sillas colgadas en las espaldas”⁴⁴.

⁴⁰ Felipe Huamán Poma de Ayala. *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, México, Ed. Critica de John Murra, Siglo XXI, 1980.

⁴¹ Robert Barlow. *Codex Azcatitlan*. París, Bibliothèque National de France, 1995

⁴² Archivo General de Indias. (AGI). España. *MP Estampas*, 257, Sevilla

⁴³ *Ibíd.*, 257 Bis

⁴⁴ Gabriel García Márquez. *El General en su laberinto*, México, Diana, 1989. p.75.

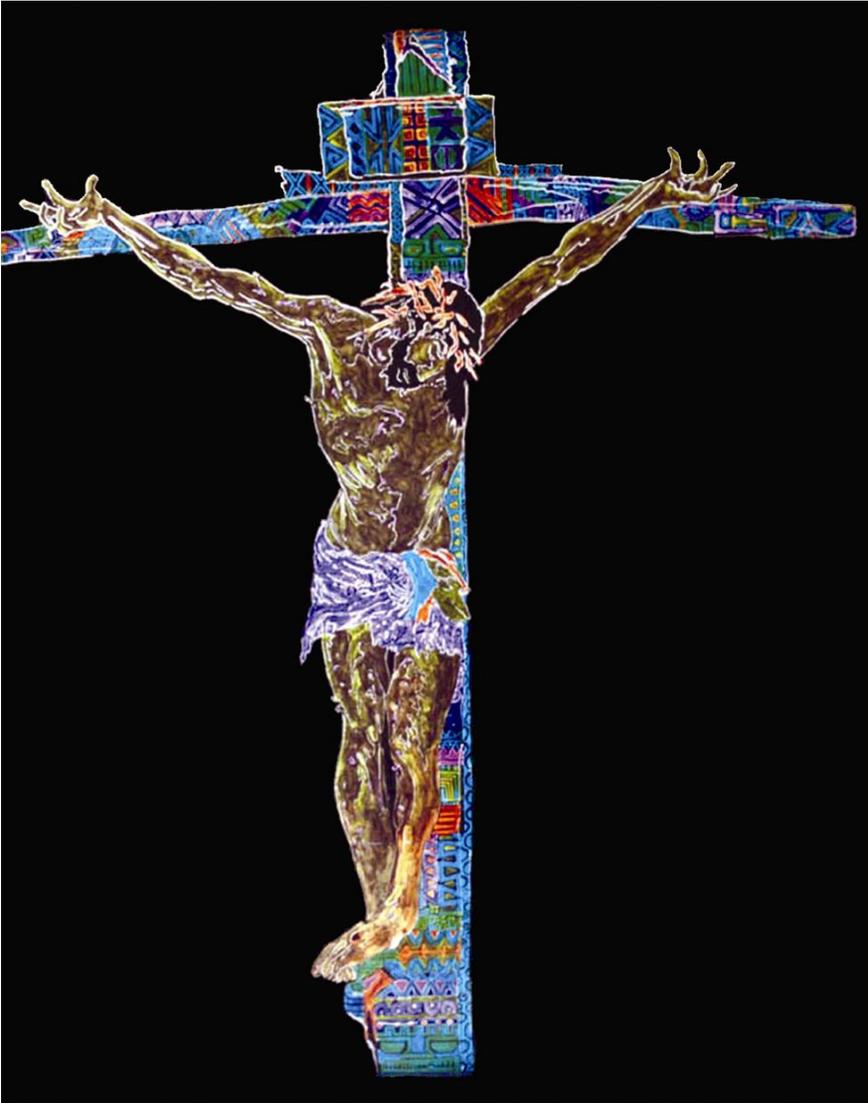


Fig. 25
Ricardo Moreno,
Cristo, Fotovidrigrabado,
181cm x 151cm, 2004



Fig. 26
Caminos de Antioquia,
acuarela, siglo XVI.
Archivo General de Indias,
Sevilla, España



Fig. 27
Cargadores en Antioquia,
acuarela, siglo XVII,
Archivo General de Indias,
Sevilla, España

La Biblia de Wittenberg, impresa en el año de 1522 en el taller de Cranach, es una Biblia luterana que cuenta entre sus grabados imágenes que son similares a los utilizados como modelos para realizar las pinturas del sotocoro de Tecamachalco. (Puebla) (*fig.28*). El paso de esta Biblia al nuevo continente se vería dificultado por los rigurosos controles del Santo Oficio. Sin embargo, no hay que olvidar que las planchas grabadas eran utilizadas para ilustrar varias Biblias diferentes o que un grabador imitaba la iconografía de otro casi sin variaciones y en algunos casos las realizaba con la inversión de personajes, supresión de detalles, variaciones escénicas etc.⁴⁵ Este fenómeno de alguna manera permitió la introducción de imágenes de la Reforma en América. Además la mayoría de los grabadores luteranos seguían e imitaban los lineamientos impuestos por el genio de Alberto Durero.

Es importante señalar que si el Santo Oficio suprimió algunos párrafos de textos, nunca censuró ningún grabado en los que podría encontrarse la presencia del protestantismo.

Los investigadores Rosa Camelo Arredondo, Jorge Gurría Lacroix y Constantino Reyes Valerio en su trabajo sobre las pinturas de Tecamachalco han encontrado tres ejemplares de Biblias que contienen varios grabados que sirvieron como modelos a las pinturas realizadas por el tlacuilo Juan Gersón, aunque están de acuerdo en proponer que no es la Biblia utilizada en su totalidad como modelo para ese proyecto pictórico. Se encuentra en el socoro de la misma iglesia otra imagen del nuevo Testamento: el Apocalipsis, Los ángeles encadenados al Éufrates, que son temas poco tratados en este periodo del arte.

En los fotovidriogramados realizados se encuentran reinterpretados fragmentos de los grabados de Durero *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y *los ángeles encadenados al Éufrates*, que recuerdan los grabados utilizados, así como las versiones en pintura de Juan Gersón en el socoro de la iglesia en el Estado de Puebla. (*Fig.29*).

⁴⁵ Es de anotar aquí que estos elementos formales se han tenido en cuenta para la realización de la serie de fotovidriogramados objeto de esta investigación.



Fig. 28
Anónimo,
Los cuatro Jinetes del Apocalipsis,
1522.
Xilografía



Fig. 29
Juan Gersón,
Cuatro Jinetes del Apocalipsis,
Pintura sobre Papel amate.
Convento de Tecamachalco - Puebla

CONCLUSIÓN

Entre los fotovidrigrabados y la pintura mural del siglo XVI hay diversos aspectos en los que no hay ninguna coincidencia en el aspecto técnico. Sin embargo conceptualmente se podrán encontrar hilos conductores que afloran en las reinterpretaciones contemporáneas que dejan ver de manera evidente la presencia de las obras del pasado. Las reinterpretaciones están constituidas de una serie de detalles y aspectos formales que en su conjunto constituyen un todo en el que se observan una serie de coincidencias visuales en las que se puede crear una trama entre el presente y el pasado.

CAPITULO III. EL FOTOVIDRIOGRABADO ENTRE EL PASADO HISTÓRICO Y EL MUNDO DE LAS IMÁGENES CONTEMPORÁNEAS

En este capítulo se hablará del significado de las pinturas murales coloniales, así como de los símbolos de culturas antiguas y contemporáneas vigentes en Latinoamérica, pero en resistencia al mundo occidental, que se utilizan en los fotovidriograbados. Se pondrán tres ejemplos de imágenes realizadas en esa técnica describiendo su proceso de creación y factura, así como su significado. Finalmente se hará una breve reflexión sobre las imágenes del fotovidriograbado, como Nuevo Tequitqui, en el contexto de las imágenes del mundo contemporáneo.

1. EL FOTOVIDRIOGRABADO Y EL MUNDO DE LAS IMÁGENES

En América la Iglesia había adoptado el uso de imágenes por tres razones: para instruir a los analfabetos; para imprimir en la memoria los ejemplos de los santos y el misterio de la encarnación y para suscitar emociones en los espectadores, según lo anota Román Gubern en su libro *Del bisonte a la realidad virtual*. Sin embargo, no sólo se trató de inculcar este repertorio iconográfico religioso, especialmente antropomorfo, sino también de imbuir las concepciones que los clérigos occidentales tenían de persona, divinidad, cuerpo, naturaleza, espacio, realidad entre muchos otros conceptos.

Los tonsurados, hay que tener presente, no querían sólo mostrar una religión sino españolizar, o mejor, occidentalizar a las poblaciones indígenas debido a que en esta empresa la idea era crear un “hombre nuevo”, según los conceptos humanistas y cristianos de la época.

La producción indígena de frescos en las iglesias y conventos se acometió para llevar a cabo el objetivo propuesto por los clérigos. Lo que llevaría a la conclusión de una actitud pasiva de parte de los pintores indígenas, que sólo utilizarían su *savoir faire*. Sin embargo, las peculiaridades de las obras realizadas denotan una preocupación por aprender los artilugios de las imágenes que se habrían de copiar. Al igual que el introducir elementos propios de la realidad territorial, lo que le da un carácter específico que hoy podríamos llamar nacional.

En los fotovidriograbados inspirados en este momento de la historia del arte mexicano y por extensión de buena parte del arte latinoamericano, se busca abordar el sincretismo producto del choque de dos formas de representación en la que con el objetivo de extirpar creencias religiosas consideradas idolátricas, se impuso la otra en el que la representación antropomorfa es fundamental.

Las imágenes utilizadas si bien son arcaicas a los ojos del espectador de hoy día; si remiten a temas vigentes por el carácter humano que ellas representan: la violencia, la pasión, la explotación, la esclavitud, el colonialismo, la intolerancia religiosa, pero también imágenes que han sido fundamentales en el ámbito conceptual para justificar la superioridad de una cultura sobre otra. La perspectiva y escrituras europeas con la negación de las realizadas en México o el Perú, fenómeno tan bien descrito por Simón Bolívar en la pluma de García Márquez: “Los europeos piensan que sólo lo que inventa Europa es bueno para el universo mundo, y todo lo que sea distinto es execrable”.

La mezcla de fragmentos de diversos grabados, así como de pictogramas e ideogramas de origen nativo se presentan como una saturación de información sobre un solo plano. Sin embargo la imagen a primera vista ofrece una lectura relativamente evidente dado lo explícito de las imágenes apropiadas; en muchos casos estereotipadas, en la cual se encuentran hilos que permiten deshilvanar un discurso que habla de una problemática contemporánea.

Los fotovidrigrabados tienen en común con los frescos del siglo XVI el interés de transmitir una idea y no de ser sólo una mera imagen muda. Teniendo en cuenta como afirma Román Gubern a propósito de decodificar un texto:

La imagen posee una doble realidad: como objeto físico o soporte sobre el que se han trazado líneas y colores y como representación de figuras por medios simbólicos, y en este caso posee dos posibilidades. Un significado manifiesto explícitamente por lo que la imagen muestra (fenotexto), y un segundo significado latente (genotexto) surgido del subconsciente del artista o de su voluntad de vehicular o enmascarar ciertos significados más o menos escondidos.¹

¹ Román Gubert. *Op.cit* p. 89.

Fray Bernardino de Sahagún, en el siglo XVI, hablaba de su preocupación porque los pintores indígenas estuviesen vehiculando un doble significado en sus pinturas y realmente estuviesen tributando sus ofrendas a sus antiguas divinidades. No son escasos los ejemplos que a lo largo de toda América muestran en los grutescos de los retablos imágenes que hacen referencia al maíz, la piña, las ranas, las lagartijas entre otras.

Así, por ejemplo, podríamos preguntar quién podría garantizar que las calaveras que aparecen en la iconografía de la pintura y escultura tequitqui del siglo XVI corresponden específicamente al concepto europeo de la muerte. Si aún hoy día, cinco siglos después, existe en México una relación con la calavera diferente a la de otras culturas y que se manifiesta de modo especial en la fiesta de los muertos cada dos de noviembre.

Román Gubern insiste:

Las imágenes simbólicas proponen significantes cuyo significado no es, en aquel contexto, el común y obvio, de modo que engañan a la mirada y a la inteligencia del observador, presentándole cosas que no significan aquello que aparentan significar (concha = sepulcro; balanza = Justicia.) Las imágenes simbólicas significan, en suma, algo que no muestran, o que muestran muy imperfectamente o indirectamente, y por eso transmiten información y la ocultan a la vez.²

Que para el caso de nuestro interés son por ejemplo de las viñetas europeas, de amplia circulación en los mercados de imágenes en Europa y en contraposición, de reducida circulación en tierras americanas.

Durante el siglo XVI las autoridades españolas, gubernamentales y de la iglesia, comprendieron que la pintura presentada bajo las apariencias formales de realismo, podía esconder

² *Ibíd.*, p. 89.

los contenidos ideológicos de su interés, que les sirviera para la dominación de los pueblos de América. Hicieron así una utilización de la imagen como medio propagandístico o de publicidad, hecho tal vez muy difícil de esclarecer y ser consciente entre los pintores indígenas que realizaban los murales, quienes muy seguramente se hallaban preocupados por la resolución de problemas técnicos y formales de una pintura nueva a sus ojos.

Las imágenes de los fotovidrigrabados han sido cuidadosamente seleccionadas, al buscar en la medida de lo posible el significado que estas imágenes puedan contener, así como con el interés de actualizar ciertos significados, hoy día relevantes y posiblemente en el siglo XVI diferente o inexistente.

En los fotovidrigrabados incluí entre su iconografía recortes de periódicos con textos en diversas lenguas: noruego, náhuatl, francés, español, ruso, hindú, coreano entre otros, así como pictogramas e ideogramas que son tomados de diversos grupos sociales de varios sitios de Latinoamérica. Estos pictogramas se pueden observar en la pintura corporal de los Embera, en los dibujos en arena de colores de indígenas norteamericanos, o los bordados en prendas de vestir de comunidades indígenas Huicholes; en Oaxaca, Chiapas, en bolsos arhuacos o textiles ecuatorianos y peruanos entre muchas otras. Todos ellos remiten al espectador a una imagería esquemática de tipo precolombino. Sin embargo, todos son vigentes en la actualidad por encontrarse en la artesanía, maquillaje corporal, o en elementos o útiles de uso cotidiano (bolsos, sombreros, chumbes, fajas etc.) y que se asocian solamente como elementos decorativos sin ningún valor simbólico.

Utilicé igualmente petroglifos Muisca de arte precolombino de los municipios de Turmequé, Ventaquemada, Samacá y Nuevo Colón del Departamento de Boyacá, en Colombia.³

Ya que el interés de este trabajo no es hacer una recopilación de material iconográfico etnográfico me limitaré a citar sólo algunos

³José Virgilio Becerra, *Arte Precolombino, Pinturas Rupestres de Boyacá*, Bogotá. Editorial de la CESCO, 1990.

de los ideogramas utilizados en los fotovidriograbados originarios de los ideogramas utilizados para realizar pintura corporal (Fig.30) dentro de la comunidad Embera.⁴

Algunos ideogramas fundamentales para la cosmovisión de este pueblo y que por razones obvias no aparecen en los diccionarios de símbolos de la cultura occidental. Han sido recopilados por Astrid Ulloa en su libro *Kipará*, (Dibujo y Pintura. Dos formas Embera de representar el mundo) (fig.31) y hacen referencia a la fauna y al entorno natural en que viven esas comunidades y son citados como una de las innumerables formas existentes de escribir el mundo a lo largo de todo el continente Americano.

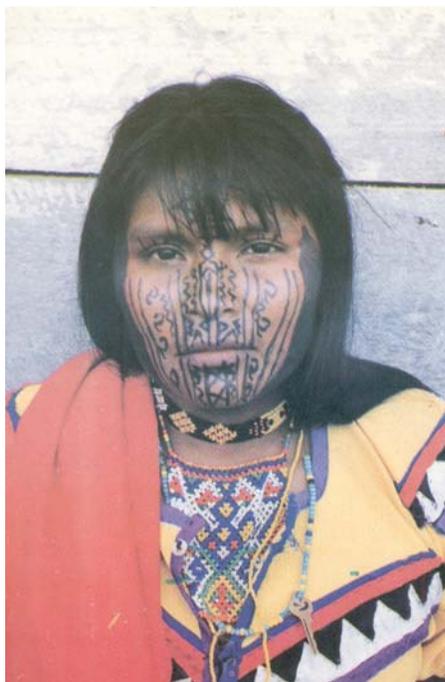
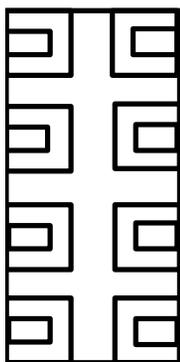
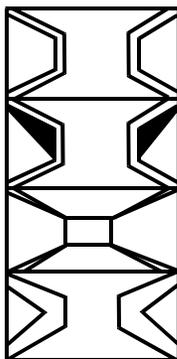


Fig. 30
Mujer Embera,
Foto: Camizba,
Cabildo Mayor Indígena,
Bajo Atrato.

⁴ Embera: grupo Socio - lingüístico que ocupa el nororiente colombiano y occidente de Panamá.



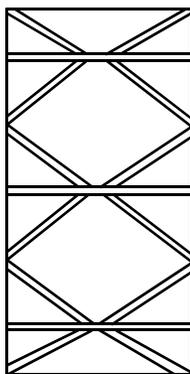
/beka/
Envuelto de maíz



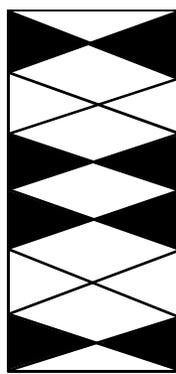
/zokó/
cántaro



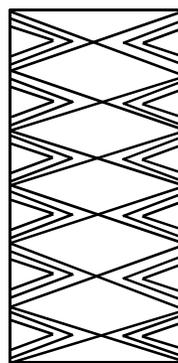
/kidúa/
hoja



/colichijiro/
pájaro choli



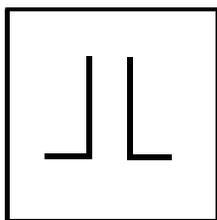
/dama/
culebra



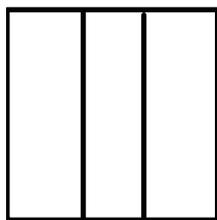
/dama/
culebra

Fig. 31
Diseños usados en el cuerpo por los hombres

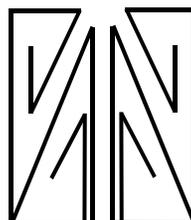
RICARDO MORENO



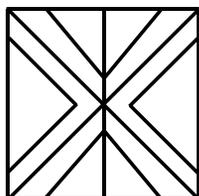
/sagara/
hacha



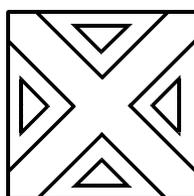
/chogoró/
guadua



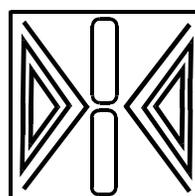
/duuá/
anzeulo



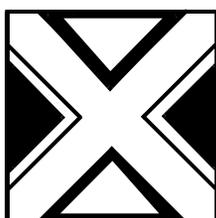
/bagabagá/
mariposa



/bagabagá/
mariposa

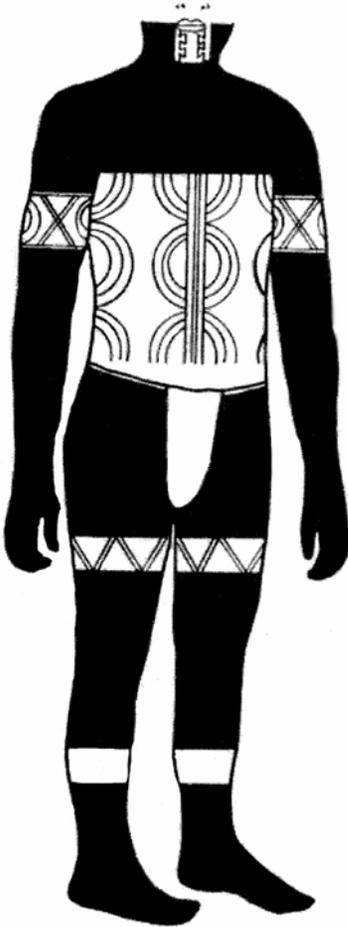


/bagabagá/
mariposa

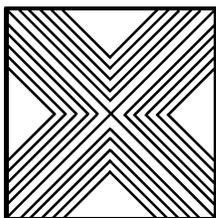


/bagabagá/
mariposa

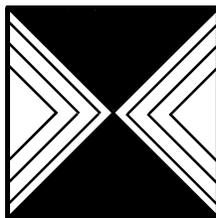
Dibujos usados en la quijada por los hombres



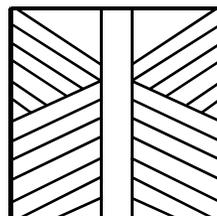
/jurebaripá/ Pintura de Circulo. Usado por el jaibaná en diferentes ceremonias



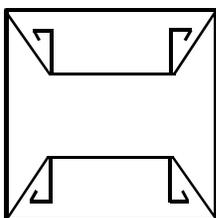
/chidau/
estrella



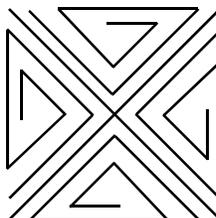
/bagabagá/
mariposa



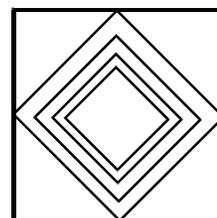
/neorro/
costilla



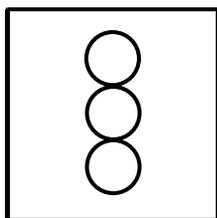
/duuakira/
diente de anzuelo



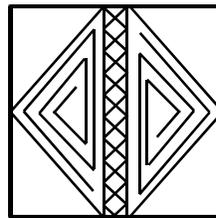
/kogoró/
caracol



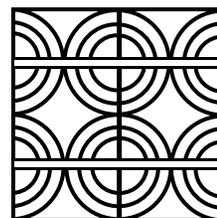
/daupajiro/
ojo de pájaro



/sortijanebu/
dibujo de sortija

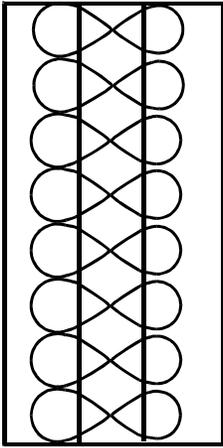


/trapiche/
trapiche

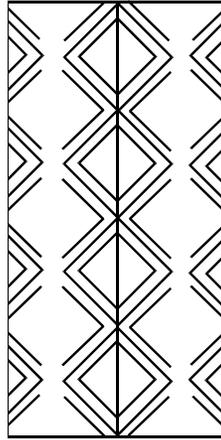


/jurebari/
circulo

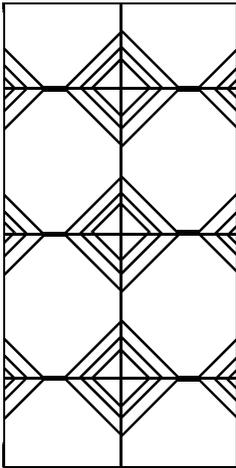
Dibujos usados en la quijada por las mujeres



/jepe/
boa mítica



/do/
río



/ibarra/
palma barrigona

Dibujos usados en el cuerpo por las mujeres

En la actualidad se está de acuerdo en que las imágenes transmiten información del mundo que percibe visualmente codificada cada cultura. Los dialectos icónicos hoy día son de una gran variedad técnica, con muchas y diferentes posibilidades en su uso. Imágenes realistas, imágenes estilizadas y pictogramas e ideogramas. Estos sistemas no sólo se presentan como partes o variantes de un lenguaje, sino que es posible encontrarlos hibridados. A tal punto que se sincretizan para crear nuevos dialectos.

Lo posible es lo contingente, lo variable o mudable que puede aparecer o no aparecer en la representación y que a veces singulariza los productos de una escuela nacional o de un autor. Lo imposible constituye la trasgresión y como ejemplo baste mencionar la aparición de teléfonos celulares, helicópteros, o en general aparatos tecnológicos de uso corriente que, en los fotovidriograbados se ubican en un contexto diferente que a nivel de representación se sobrepone a imágenes de la Edad Media. Estos elementos aportan más bien un elemento de humor y de actualización temporal para epatar o sorprender al espectador y que pueden crear un lazo de unión o similitud con imágenes vigentes hoy día.

El fotovidriograbado, como procedimiento técnico, surge en una época de proliferación de medios de producción de imágenes visuales: La infografía, la televisión, los videogramas, símbolos dotados de movimiento, imágenes tridimensionales, gráficas, hologramas, vídeo clips, videojuegos, tele-conferencias, fotografías, internet y cine. Con la proliferación y difusión de estas técnicas se ha llegado a una saturación de imágenes produciendo en el espectador una banalización de la imagen.

Aún a pesar que los antiguos habitantes de México estaban acostumbrados a ver pinturas murales que decoraban los diversos edificios públicos, los murales con escenas religiosas pintados sobre los muros de los conventos e iglesias resultaban bastante novedosos, especialmente por estar hechos en una forma de representación diferente a la acostumbrada. Imágenes caracterizadas por cierto realismo, aun a pesar de ser pintadas en su mayoría en negro sobre

fondo blanco. Ya anteriormente he insistido en la utilización propagandística y publicitaria que le dieron los franciscanos a estas imágenes. El poder de las mismas en este momento de la historia estaba bastante lejano de lo banal y efímero característico de la mayoría de las imágenes de hoy día; y que deben competir incluso entre ellas para atraer la atención y mirada del observador.

2. SERIE DE FOTOVIDRIOGRABADOS

Aunque la serie de fotovidriograbados objeto de este trabajo es de veinte, me limitaré a hablar de tres que considero representativos y realizados durante mi estancia en la Academia de San Carlos, en la Maestría en Artes Visuales. Fueron seleccionados debido a que, en un nivel general, tienen las mismas características y son producto de la misma investigación específica. Son presentados sobre papel fotográfico en color y tienen aproximadamente las mismas dimensiones: 150cm x 250cm. Estos fotovidriograbados son: *Enefante*, reinterpretación del *Rinoceronte* de Durero; *El plan* reinterpretación de *Le grand portement de Croix de* Martín Schongauer; y finalmente *Jinetes* reinterpretación de un fragmento del grabado de Durero *Cuatro jinetes del Apocalipsis*.

El plan, *Enefante* y *Jinetes* como cualquiera de los trabajos de esta serie tienen en común básicamente los mismos elementos formales.

Para el trabajo específico realizado en la Academia de San Carlos seleccioné básicamente imágenes de grabados de los siglos XV y XVI. De los cuales, a su vez, elegí fragmentos que utilicé mezclándolos con otros para crear como una especie de textos visuales.

La primera impresión visual a la llegada a México que vendría a caracterizar esta serie de fotovidriograbados se me presentó como una explosión de color, así como una saturación de imágenes en todos los ámbitos cotidianos, algo que atrajo mi atención fue la inmensa cantidad de construcciones religiosas. De algunas de ellas ya tenía noticia porque cuentan en sus muros, en diferentes estados de conservación, con pintura mural del siglo XVI. Mi lista de pinturas murales de la época colonial se iría enriqueciendo durante la realización de esta investigación.

Aun a pesar de que la mayoría de la pintura que se realizó en aquel siglo en México es de carácter religioso intenté en mi trabajo realizar imágenes que no fueran expresamente de este tema aun sin desecharlo.

Con la búsqueda bibliográfica realizada en años anteriores, me había ido creando la idea de cómo se sentaron las bases en el siglo XVI, de lo que posteriormente podríamos llamar arte latinoamericano. La experiencia mexicana ha sido fundamental ya que con los ojos de un extranjero es quizás más fácil percibir y visualizar las diversas hibridaciones, los mestizajes en las formas de representación así como las apropiaciones que aquí se han generado. Quiero aclarar que cuando hablo del arte latinoamericano lo hago desde la óptica que tenemos de pertenencia a un mismo continente, con una profusión de elementos prehispánicos comunes e igualmente con los indiscriminados y homogenizantes aportes españoles desde la Conquista, que nos han configurado como una especie de aire cultural que, con razón o sin ella, a los ojos de un observador foráneo aparecemos y se nos identifica como latinoamericanos, si bien respetando la inmensa diversidad que se encuentra en cada uno de los rincones étnicos, geográficos y culturales de los diversos países latinoamericanos. Quisiera comentar que muchas de las conclusiones que se anotaran las he constatado en viajes por Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y evidentemente por México.

2. 1. Enefante

Esta obra (*fig.32*) es una interpretación del *Rinoceronte* de Durero del cual hay de segunda mano una interpretación en Tunja, (*fig.19*) ciudad importante en el periodo colonial colombiano y punto fundamental para la conquista del pueblo muisca en la Altiplanicie Cundi-boyacense en el centro de Colombia.

La imagen se presenta horizontalmente sobre papel fotográfico de color y tiene como dimensiones 150cm de alto por 250cm de largo.

La imagen del rinoceronte se encuentra, como en el grabado de Dürero, con la cabeza orientada hacia la derecha porque el dibujo ha sido ampliado utilizando un proyector de diapositivas, lo que hace que el dibujo se ajuste al del grabado original. La imagen se encuentra llenando todo el espacio central y cubriendo casi la totalidad de la referencia a un paisaje por la línea de horizonte que divide el espacio en dos: una parte inferior de color verde que es como la tierra y un espacio azul que hace pensar en la representación del cielo.

En torno de esta imagen central se encuentra una saturación de signos que, de forma irregular tanto en el tamaño como por la ubicación, enmarcan la imagen central. Se hace evidente la diferencia entre la imagen central realista y los dibujos que la enmarcan que son más bien signos, ideogramas, pictogramas geometrizados. Hay, sin embargo, a nivel de color, cierta homogeneidad ya que los colores de la imagen central y los dibujos que la enmarcan son de los mismos colores fuertes contrastados y “chillones”; iluminados de tal manera que recuerdan a los viejos vitrales de las catedrales europeas y que cubren toda la superficie.

Dentro de la imagen central se encuentran, como a manera de collage, cuatro pequeñas imágenes blancas que son extraídas de recortes de periódicos o impresos en diferentes idiomas, colocados sin una ubicación preponderante.

Sobre la cabeza del rinoceronte y en el lugar donde originalmente Dürero escribió el año de realización 1515, la palabra RHINOCERUS y el monograma con que firmaba sus grabados, aparece escrito el número 2000, debajo la palabra ENEFANTE y más abajo un monograma con una R y una M.

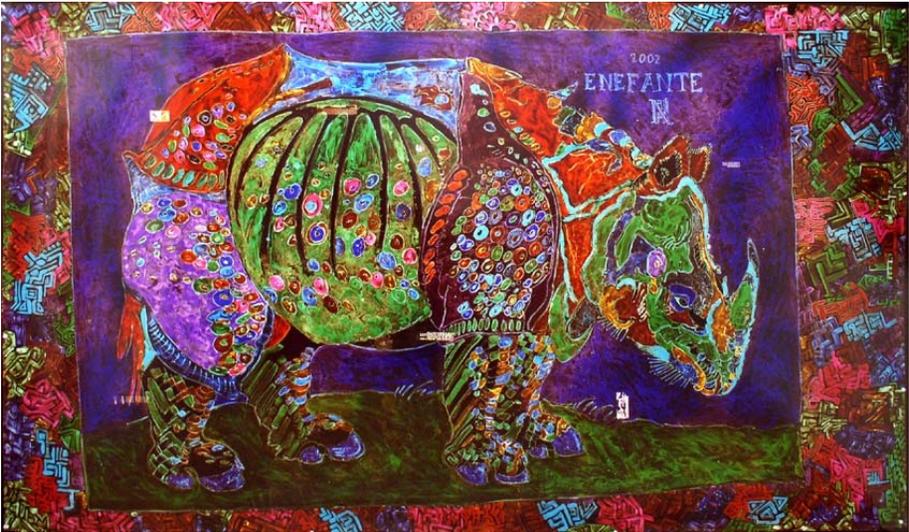


Fig. 32
Ricardo Moreno,
Enefante,
fotovidrigrabado,
250cm x 150cm. 2003.
Foto: Antonio Utrilla

2. 2. El Plan

De Martín Schongauer reinterpreté *Le Grand portement de croix*.⁵ Este grabado (*fig.33*), cuyo original fue realizado al buril, da muestra de la maestría de este grabador, pintor y dibujante hijo de orfebres. Realizado a partir de una pintura sobre madera de Jan Van Eyck, esta imagen que, como en el caso de los grabados de Durero fue ampliamente difundida en Flandes, en el oeste de Alemania y en los Países Bajos, ejerció una prolija influencia entre grabadores y pintores. El mural que se encuentra en Epazoyucan Estado de Puebla, al parecer para su realización se utilizó como modelo esta imagen según señala el historiador Diego Angulo sin por esto estar seguros de que haya sido propiamente de la estampa de Schongauer. En la colección y recopilación de grabados *The illustrated Barsch*⁶ se encuentran varias copias realizadas por diversos maestros de la época; lo que da cuenta de su popularidad, pero igualmente abre la posibilidad de que sea de cualquier autor la estampa que pasó a América.

El plan (*fig.34*) es una reinterpretación de un grabado de Martín Schongauer, del cual se encuentra una interpretación en el convento de San Andrés de Epazoyucan. (*Fig.18*)

Como en toda la serie de fotovidriogramas realizados durante mis estudios en la Academia de San Carlos, en el proceso de creación y desarrollo de los fotovidriogramas se sigue la misma metodología.

⁵ Burin H 286mm; L: 430 mm, *Martin Schongauer*. Op.citp. 120

⁶ Walter Strauss, *The Illustrated Barsch*, New York, Abaris Books. 1981



Fig. 33
Martin Schongauer,
Le grand Portement de Croix,
1470 aproximadamente,
grabado al buril

RICARDO MORENO



Fig. 34
Ricardo Moreno
El Plan,
2003
fotovidrigrabado,
250cm x 150cm..
Foto: Antonio Utrilla

Si bien es cierto el fotovidrigrabado en un principio tomó su nombre de los materiales con los que se trabajaba, ha ido viviendo una serie de cambios que facilitan a nivel técnico la realización del trabajo por lo que actualmente se podría llamar foto-acetato-pintura o foto-acetato-vitral.

Para esta serie he traído desde Colombia el acetato que se utiliza como soporte y que responde a las necesidades técnicas de transparencia, rigidez y maleabilidad. Las pinturas que he realizado son básicamente las fabricadas en México por la empresa Pintar, compañía de la cual recibí el apoyo necesario para realizar toda la serie de fotovidrigrabados. Constaté, así, que la diferencia de marca comercial genera una diferencia importante en el resultado final. Esto debido a que he utilizado igualmente algunas pinturas francesas que dan una mejor transparencia y por tanto un color más brillante. Es de anotar que la diferencia de costos entre las dos marcas es abismal. Las pinturas mexicanas: Pintar para vitral están fabricadas a base de acetona y las francesas: Pebeo y Lefranc & Bourgeois a base de esencia de petróleo, siendo estas últimas las más costosas.

Luego de crear la imagen a manera de vitral, se realiza un tiraje o copia por contacto en papel fotográfico de color (sistema RA-4), utilizando el acetato pintado como un negativo. El resultado es una copia con los colores inversos según la teoría de la luz utilizada en proceso fotográfico a color. El proceso de laboratorio se realizó en Fotron, uno de los tres laboratorios de la Ciudad de México que están en posibilidades técnicas de realizar este trabajo, con el patrocinio de Kodak, compañía que me ha patrocinado desde el nacimiento del fotovidrigrabado⁷ en la difusión promoción y realización de éstos.

Es relevante, en este proceso, el aspecto gestual y la transparencia del que se van a obtener importantes efectos plásticos, que sólo se logran cuando se conjuga la luz y el gesto sobre un soporte fotográfico.

⁷ Ricardo Moreno, *Fotovidrigrabados*, Bogotá, Alianza Colombo-Francesa Chico, octubre 1991.

Con respecto de la imagen original de Schongauer he conservado el eje esencial de la composición omitiendo bastantes personajes secundarios que en la composición de Schongauer son indispensables tanto iconográfica como compositivamente y que para mi trabajo no parecen desarrollar una acción preponderante dentro de la imagen. Vemos una escena de la pasión de Cristo, que corresponde a una de las caídas del Vía crucis. La escena se orienta hacia la izquierda, sentido en el que avanzan todos los personajes. En el extremo izquierdo avanzan dos personajes que van desnudos seguidos de otros a caballo. Posteriormente se desarrolla la imagen central que corresponde a la actitud de cuatro personajes que buscan forzar el que Jesús se levante y continúe con su carga. Entre los primeros personajes y los de la imagen central se encuentra un niño entre dos perros. En la parte final del séquito se encuentran tres personas a caballo y dos que caminan a pie, que cierran la comitiva.

La escena se desarrolla en medio de un paisaje montañoso con un cielo claro en el que se pueden ver sobrevolando cuatro helicópteros. Esta imagen central se encuentra enmarcada irregularmente por una aglomeración de pictogramas, ideogramas y dibujos geometrizados que recuerdan los dibujos que decoran todo tipo de artesanías que se fabrican en cualquiera de los países latinoamericano (tejidos, cestería, bordados, huipiles, cerámica.). Insertadas un poco al azar se encuentran cinco imágenes en blanco que a manera de collage, aparecen sin tener ninguna relación evidente con el conjunto de la imagen. Estos textos, imágenes son recortes de algún periódico o revista que aparece en lenguas diferentes al español.

En este trabajo he incluido unos helicópteros que sobrevuelan la escena, dándole un aspecto teatral, que recuerda las representaciones de la pasión de Cristo y el cubrimiento que hacen los medios masivos de estas obras de teatro popular hasta convertirlos en un gran espectáculo, como es el caso de México, en Iztapalapa, en Manila Filipinas, Sáchica Boyacá Colombia y Ciudad de Guatemala entre otras.

2.3. Jinetes

El fragmento resaltado del grabado de Durero *Cuatro jinetes del Apocalipsis* (fig.35) es la imagen que utilicé para realizar un fotovidrigrabado, lo que hace de ella una imagen fragmentada, donde se desecha cualquier relación al ámbito religioso y, en consecuencia, propone una lectura diferente.

Como ya he comentado, metodológicamente pinto todos los fotovidrigrabados de una serie al mismo tiempo por lo que formalmente no se presentan diferencias sustanciales entre un trabajo y otro. Debido a la dificultad para utilizar el laboratorio fotográfico en varias ocasiones sólo se realizaron unas pruebas y con los resultados obtenidos se tiraron los veinte fotovidrigrabados de la serie, obteniéndose un color relativamente sombrío con respecto del color deseado, sin que hubiese sido posible retrabajar o retocar los acetatos matrices para obtener colores más brillantes.



Fig. 35
Dürero,
Cuatro jinetes del Apocalipsis,
Xilografía

En el caso de *Jinetes* se observa una imagen que se orienta, como en la interpretación del grabado de Dürero, hacia la derecha. En el extremo izquierdo vemos un jinete en color amarillo brillante (*fig.36*) que lleva en sus manos un rastrillo, montado sobre un caballo rojo o tinto que se dirige hacia adelante en posición de ataque o agresión. Debajo de las patas del caballo hay un personaje que parece un cadáver. Justo a su izquierda se encuentra un personaje grotesco que aquí recuerda a la cabeza del dragón chino, pero que también parece citar a los personajes fantásticos característicos de la Edad Media. (*fig.37*).

Debajo de extremidades delanteras del caballo se encuentra un personaje tirado en el piso que lleva en el cinto un teléfono celular. Más adelante se encuentra una persona que parece huir, precedida por un personaje militar que lleva un escudo en el brazo derecho y en su mano izquierda una espada o arma blanca que se sale de la imagen central para adentrarse en la aglomeración de dibujos y pictogramas que enmarcan de manera irregular la totalidad de la imagen central. Se encuentran insertados en la imagen tres textos en blanco en diferentes lenguas.

En este, como en todos los fotovidrigrabados de la serie, incluyo elementos iconográficos característicos de los tiempos actuales, como por ejemplo relojes de pulso, teléfonos celulares, revólveres, helicópteros, aviones que parecen contextualizar temporalmente las imágenes. Son, así, citas de imágenes de foto periodismo, que en este contexto se pretende dejen de ser banales y generen en el espectador un leve llamado a su sentido de humor.

Las figuras centrales resultan comprensibles a cualquier nivel, son de fácil lectura, casi ilustrativas y están enmarcadas por un fenotexto hermético y cerrado de una cosmovisión puramente regional y que no tiene nada de espontánea.

En el lugar que aparecían los grutescos enmarcando la imagen central aparecen motivos reiterados que recuerdan la decoración precolombina en relieve; imágenes asociadas a un folklore conservador y del pasado, pintoresco e ingenuo. Estas imágenes quieren ser símbolos de acumulación, que sin embargo están cargadas

RICARDO MORENO

de un sinnúmero de significados desconocidos a un espectador desprevenido, o no conocedor de estos conceptos cifrados. Evidentemente se pretende exaltar esta iconografía en algunos casos vigentes y de uso corriente entre grupos sociales marginados de la sociedad actual, pero habitualmente reservada o asociada a lo artesanal.



Fig. 36
Ricardo Moreno,
Los cuatro jinetes del Apocalipsis,
2003
Fotovidriograbado
250cm x 150cm.
Foto: Antonio Utrilla



Fig. 37
Ricardo Moreno,
Los cuatro jinetes del Apocalipsis,
(fragmento)
2003
Fotovidrigrabado
250cm x 150cm.
Foto: Antonio Utrilla

3. NUEVO TEQUITQUI Y CULTURA DE LA IMAGEN

Estas imágenes se presentan como un Nuevo Tequitqui ya que están inspiradas en el arte Tequitqui del siglo XVI. Sin embargo, son sólo eso: apropiaciones, reinterpretaciones, ya que como he señalado, no se puede echar marcha atrás y sería ingenuo y hasta pintoresco intentar retomar ese momento histórico de mestizaje de imágenes, de culturas, y de grupos sociales y humanos propios de esa época.

Los conceptos sobre arte entre hoy día y en el pasado son bastante diferentes, incluso la vida e ideas de los tlacuilos son prácticamente desconocidas. Los conceptos sobre los que hoy día se desarrolla el arte están regidos fundamentalmente por los parámetros occidentales, sin embargo creo hay bastantes similitudes entre la producción artística de hoy día y la de los pintores del XVI en México. Como se sabe, antes del Renacimiento:

No existía una distinción denigrante entre arte y artesanía antes del comienzo de la historia del arte, no había un imperativo para que un artista se tuviera que especializar. De algún modo, la idea del arte puro apareció con la idea del pintor puro, el pintor que no hace otra cosa que pintar, hoy esto es una opción no un imperativo. El pluralismo del presente mundo del arte define al artista ideal pluralista. Mucho ha cambiado desde el siglo XVI, pero estamos, de varias maneras, más cerca de él de lo que lo estamos de cualquier otro período posterior del arte.⁸

En el siglo XV con el surgimiento del Renacimiento en Italia se produjeron grandes cambios en las formas de representación en la mayor parte de Europa. En el siglo XVI fue el turno de Latinoamérica y precisamente aquí, donde estos cambios del modo y la forma se

⁸ Arthur Danto, *Op.cit.* p. 191

llevaron al extremo, desafortunadamente han sido poco estudiados, por haberse desarrollado en un continente de la periferia o de ultramar. Hay que recordar, como ya se reiteró, que Hegel considera que la historia del arte sólo se desarrolló en Europa y todo lo que se hubiese desarrollado fuera no tiene importancia.

En la hibridación que se produjo en las formas y modos de representación se deben tener en cuenta el flujo de técnicas, conceptos, materiales, iconografías y herramientas hacia América, ya que en sentido inverso son escasas las referencias documentales.

Ahora, en la época posrelato, se encuentran en un mismo espacio los performances, las instalaciones, la fotografía, los trabajos sobre la tierra (*land art*), y miles de materiales diversos y variados: fieltro, deshechos, grasa, fibras, vidrios, productos industriales, tanto que hoy día sólo algunos artistas nostálgicos del arte moderno continúan considerando la pureza estética como un ideal relevante. Es claro que entre algunos grupos, los conocidos como de la vanguardia, han nacido performanceros, instaladores, conceptuales, objetuales que tienden a negar las otras posibilidades artísticas, especialmente a la pintura, por considerarlo un medio de expresión pasado de moda y obsoleto. En este sentido nos dice Arthur C. Danto:

Cualquiera que fuese su tema, el arte de los años sesenta sintió que la pintura conceptual que había sido la matriz de una mayor expresividad, se había dividido, dejando atrás en la evolución del arte a los artistas que persistían en pintar. La pintura en esa década se vio cada vez más marginada, y fue cada vez más demonizada por algunas ideologías multiculturalistas.⁹

Según los parámetros de arte imperante hoy día que por presencia se imponen en las grandes bienales y los centros del arte mundial como Nueva York, Berlín y Londres; las actuales obras de arte en las que la pintura está presente como técnica o como referencia se encuentran en un periodo de crisis ya que se ven como obras que van en contra del sentido común. Se considera que iconográficamente

⁹ *Ibid* p.195.

son “tradicionales” y académicas, en fin, que se valen de medios expresivos usuales. Los fotovidrigrabados aparentemente respetan los normales nexos semióticos que copian unas iconografías ya trilladas, presentando como estéticamente aceptable lo que ya es aceptado por el más decadente sentido común, pero que es rechazado a juicio de un especialista, entendido o cualquier persona sensible, adepta, conocedora o amateur al arte contemporáneo. Este público verá estas obras como demasiado obvias, sensatas, no auténticas del arte contemporáneo debido a que son obras que no van con la época por ser manifestaciones de un arte ya superado. Se puede pensar que se trata de un arte reelaborado, o arte-kitsch característico desde los años 70 del siglo XX de manera que pueden ser vistos como obras pseudo-artísticas que parecen ignorar el verdadero sentido del arte actual porque no cumple con los requisitos del crítico correcto y gozador estético, del arte que va en contra de lo obvio.

En el aspecto técnico el fotovidrigrabado se plantea como un reflejo de lo que pasa actualmente en lo social a nivel mundial. Es la desaparición de las fronteras porque cruzarlas física o mentalmente es hoy la norma imperante. El fotovidrigrabado es ambiguo, es una transterritorialización de diversas formas tradicionales de crear imágenes.

La fotografía clásica es estática, el cine y la televisión muestran imágenes móviles pero demasiado efímeras, no logran retener al espectador. Los fotovidrigrabados buscan superar estas vicisitudes, quieren seducir al espectador y no sólo ser el registro de una acción o momento fotográfico. El fotovidrigrabado presenta imágenes que son susceptibles de ser observadas de otra manera; como un medio “nuevo” que exige su propio lenguaje; híbrido, que sin embargo, hace referencia a diversos medios tradicionales.

Los materiales son la luz, la pintura y el acetato. En esta técnica es relevante la “cocina” artística y son importantes además, la transparencia, la textura y el gesto. En los fotovidrigrabados la imagen debe ser transparente, un cuerpo, un color puede atravesar a otro sin romperlo, sin mancharlo.

Los fotovidrigrabados mencionados, igual que la pintura y la fotografía figurativas son narrativos, cuentan historias con desarrollos argumentales de corte literario como hace el cine clásico, pero también muestran una configuración visual en un espacio tridimensional como lo hace el holograma.

Los fotovidrigrabados, por razones económicas, no pueden considerarse un “medio de masas”, se pueden reproducir pero sus costos son elevados lo que limita una multiplicación indefinida. Así que de momento se hacen tirajes únicos o muy limitados, al estilo de la pintura, la escultura y las schadografías, rayografías o demás fotografías sin negativo.

Este procedimiento artístico no es masivo y difícilmente podría llegar a serlo en cualquier momento. El fotovidrigrabado tendría dificultades para ser un arte monumental, los más grandes han alcanzado 2.50cm de largo y han requerido de condiciones especiales de manejo en el laboratorio manual de fotografía¹⁰, en tanto las impresiones digitales utilizadas para imágenes trabajadas en la computadora fácilmente superan los 50 metros.

En la historia reciente se cuenta con imágenes y a veces sólo con ellas¹¹, como lo muestran los reportajes fotográficos y televisivos característicos de nuestros tiempos: la presencia abrumadora del horror, de la desgracia, de la angustia, y de la catástrofe. Igualmente, explosiones, masacres, torturas, escenas de terror caracterizan toda la temática; las imágenes de ternura, ingenuidad o inocencia tienden a ser olvidadas frente a la crueldad y terror o simplemente se utilizan como mecanismos de mercadotecnia.

Las fotografías, a diferencia de las pinturas, desde sus inicios se ha afirmado como la fijación en imágenes de la verdad, son ante todo un

¹⁰ Sistema de revelado fotográfico negativo-positivo RA 4.

¹¹ El número de agencias fotográficas es innumerable, sólo en Francia habían en 1988, 126 agencias fotográficas de las cuales las tres más importantes: Gamma, Sygma, Sipa producían entre diez y doce mil imágenes por día. Juan Antonio Ramírez, *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Madrid, Visor, 1992, p. 80.

testimonio de la realidad, de lo que ha pasado delante de la cámara, del ojo del fotógrafo. Y es precisamente este aspecto el que aumenta su fuerza ya que el espectador, cuando observa una imagen fotográfica, está tomando el lugar del fotógrafo ya que sin darse cuenta se involucra al ver la imagen desde el encuadre seleccionado por el autor o el manipulador de la misma si es transformada por los medios electrónicos.

Aunque las diferencias conceptuales entre la pintura y la fotografía son muchas, como en el caso antes citado, también las colaboraciones y dependencias son igualmente importantes: es el caso en el cual el espectador de imágenes fotográficas es el verdadero protagonista cuando el fotógrafo, con algunas de sus imágenes, remite al espectador a arquetipos icnográficos bien consolidados en la pintura: por ejemplo la fotografía del Che Guevara que nos recuerda la imagen de Jesús y su perspectiva forzada del cuadro de Andrea Mantegna: *Cristo Muerto*.

Otro ejemplo de este fenómeno es la pintura *Los fusilamientos del dos de mayo*, de Goya, que es con frecuencia recordada en posters y fotografías casi cotidianas de los diarios de la actualidad mundial en los países del tercer mundo.

Si en el fotorreportaje se encuentran similitudes y préstamos entre la pintura y la fotografía, en otros géneros el fenómeno no es distinto. En la foto de autor son innumerables los casos de interrelación, por ejemplo las fotos de perspectivas de 1973 de J. Dibbets *Corrección de perspectiva*. En este sentido son notables, en los años setenta, los movimientos como el Nuevo realismo, el hiperrealismo, los realistas radicales, los nuevos realistas y los preciosistas que, en aras de un realismo fotográfico, declaran su servidumbre a la fotografía pero transformándola en un lenguaje tradicional pictórico.

Las imágenes que he seleccionado para realizar los fotovidriogrados tienen en cuenta muchos de los aspectos fundamentales de esta relación entre la pintura y la fotografía. Las imágenes apocalípticas de las xilografías de Durero son de una

actualidad que, por momentos, hace ver que lo único que ha cambiado es la técnica de presentación. Así en *El martirio de diez mil cristianos*, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *los cuatro Ángeles del Apocalipsis*, *Caín y Abel*.

Como en el caso de la obra realizada por Jake y Dinos Champman *Grandes hazañas de Guerra*, en técnica mixta, en el que los autores manejan un concepto de horror basado en el sentimiento contrario y simultáneo de atracción-repulsión cuando interpretan la obra *Grande hazaña* de Goya¹² (1810-1820). Así, los fotovidrigrabados los presento como imágenes que pretenden seducir para ser contempladas, la fuerza e inquietud que generan de saber cómo se realizaron, al tiempo que la iconografía recuerda la de los diarios sensacionalistas, que muestran imágenes grotescas, generando una relación obra-espectador como en las obras antes mencionadas. Las imágenes de los fotovidrigrabados solo tienen un parentesco icónico con los grabados que los inspiraron. Las reinterpretaciones actuales están muy alejadas del verdadero horror que debieron despertar en los observadores de los grabados del siglo XVI.

En los fotovidrigrabados tomo una distancia en la concepción de una imagen, no soy como en el caso del reportero de guerra, alguien que se arroja al interior del fuego, de la acción para captar esa visión, poética, espeluznante o dolorosa, pero testimonio de una belleza deslumbrante y que generalmente conmueve al espectador.

Con las imágenes y los encuadres seleccionados se pretende dar una lectura organizada, argumentada, casi ilustrativa de la realidad en contraposición a los millones de fotografías con imágenes deportivas, retratos de princesas, artistas, políticos, personas anónimas, escenas de guerra, desastres, accidentes, bombardeos que circulan diariamente.

En los fotovidrigrabados parece encontrarse una contradicción ya que la intencionalidad de la técnica no corresponde a la

¹² Jake & Dinos, *Grandes hazañas de Guerra* y Goya, *Grande hazaña*. Tonia Raquejo, *Sobre lo monstruoso. Un paseo por el amor y la muerte*. Domingo Hernández Sánchez, *Estéticas del Arte Contemporáneo*, p.54.

intencionalidad de la obra, pues hay una exaltación del elemento técnico que tiende a sugerir una fetichización de este aspecto. Sin embargo, no hay que olvidar el fenómeno de hipertelia que hace referencia al uso de una técnica nueva y casi inédita, experimental cuya función es exagerar y cuya finalidad es exaltar.¹³ Se cuestiona entonces el aspecto inexistente e incluso fracasado de “obra” por la exagerada voluntad de tratar un tema que está más allá de sus posibilidades y que parece basado en el empleo exacerbado de astucias mecánicas, procedimientos técnicos sin que realmente las imágenes estén cargadas de una auténtica carga creativa. Considero que habría aquí una similitud con los procedimientos iconográficos de los pintores de murales, teniendo en cuenta que, en el caso de los pintores indígenas, no es un procedimiento de manejo de materiales, sino de un manejo conceptual de la perspectiva y de los rasgos antropométricos que en su momento debió ser una especie de astucia muy atrayente para los pintores de la época.

La época actual, como ya antes anotamos, pareciera la civilización de la imagen, cuando menos por el abuso del manejo que de ella se hace. De ella creemos que sacamos un inmenso provecho con demasiada superficialidad, pero es cierto que la profusión de imágenes ha generado que cientos, miles de ellas carezcan de significado alguno, si bien estamos obligados a aceptar la función para las que fueron creadas: informar y comunicar. Las señales, los carteles de las calles, la publicidad, las películas, las revistas ilustradas no son otra cosa que información visual. Imágenes omnipresentes, ubicuas, de repetición constante y casi siempre de actualidad. Imágenes de las que se podría afirmar no se puede huir. Los fotovidriograbados son más obras de fetiche, de museo, de mercado, son piezas únicas, no masivas y sí creadas para un público especializado, o cuando menos específico, como lo son los visitantes de un museo o sala de exposiciones.

¹³ Gillo Dorfles, *Sentido e insensatez en el arte de hoy*, España, Valencia, Fernando Torres Editor, 1973 p. 30.

El objetivo perseguido con las pinturas murales del XVI era dar a conocer e instruir. Con la insistencia y repetición de imágenes, se buscaba hacer pasar un mensaje que debía ser aprehendido, asimilado y fácilmente leído. En esta época, para un espectador no habituado, los monogramas o los códigos iconográficos no son más que elementos decorativos, sin significado alguno, o acaso sólo ilustrativo de la vida de los personajes de la religión.

CONCLUSIONES

El llevar a término esta investigación me ha permitido conocer y comprender cómo se desarrollan, se organizan y orientan algunos de los aspectos de la creación artística en Latinoamérica. Problemática que siempre me ha acompañado desde los inicios de mi formación en el campo del arte. Esto me ha generado la sensación de terminar un ciclo, que considero es fundamental cuando se crea una obra que busca comprender los aspectos relativos a nuestra identidad.

He adquirido igualmente el acceso a un panorama de la producción artística, primero mexicana y luego latinoamericana. Si bien es cierto no son mencionados y tratados en esta tesis, si he podido tener un acercamiento a nuestros puntos de encuentro, diferencias y formas de abordar un mismo tema en este vasto territorio que es América Latina.

El largo proceso de estudio y análisis de los aspectos tratados aquí y que termino con la realización de esta tesis me ha permitido conocer diversos modos y formas de producción, así como las condiciones socio políticas en las que son creadas las más diversas obras, lo que me ha llevado a ver sin ningún tipo de fascinación y embelezo cualquier obra plástica venga de donde venga.

Abordar la historia del arte como alguien que se puede considerar *homo faber* es algo que ha resultado muy interesante, el estar alejado de cualquier rigor histórico hace que las posibilidades de imaginación y especulaciones arbitrarias generen posibles escenarios también para la creación.

Como ya mencioné, las preocupaciones relativas a la identidad están presentes constantemente entre los artistas, pensadores e investigadores latinoamericanos. Las respuestas son difíciles de encontrar pero considero que la realización de este trabajo, si bien de manera muy general, me ha facilitado el tener un acercamiento a los rudimentos que permitan comprender cómo y por qué desarrollamos el tipo de arte que nos caracteriza. Considero que algunos pasajes

puedan sonar dolorosos, pero el interés ha sido conocer escuetamente y sin chauvinismos de dónde venimos.

La lectura de los textos utilizados para realizar esta investigación me han proporcionado, en algunos casos y en otros confirmado, el conocimiento de los vericuetos externos que influyen para la creación de una obra artística, así mismo me han hecho tomar conciencia de los alcances reales y logros posibles tanto de las propuestas teóricas como de la obra de arte en las condiciones en la que se mueve el mundo del arte actual.

A nivel práctico he presentado una de entre las miles de posibilidades de manipulación y experimentación, en este caso específico relativo al papel y las técnicas fotográficas, las cuales desafortunadamente aun son poco conocidas. En este aspecto se han realizado algunos talleres y conferencias sobre el fotovidriogrado con el ánimo de difundir sus posibilidades técnicas y sobre el Nuevo Tequitqui para exponer los temas aquí tratados.

Además, el desarrollar esta tesis me ha sugerido contemplar algunos temas posibles a tratar que permitirían ampliar y profundizar en algunos de los temas que se abordaron de manera muy general. Tal vez el más relevante sería un estudio comparativo del arte por escuelas nacionales y el arte europeo desde 1550 hasta nuestros días. Algo próximo, pero con características diferentes sería el emprender un estudio que podría titularse “El eco ventrílocuo de la producción artística europea en América.”

Es indudable que hay historiadores especialistas en los grandes periodos y microhistorias semi olvidadas de nuestro continente y que el resultado de sus investigaciones tienen una circulación relativamente reducida. Por otra parte, nuestra historia, desafortunadamente casi no la hemos escrito nosotros mismos por lo que abordarla desde la óptica de un artista resulta muy interesante ya que como es evidente los intereses son totalmente diferentes del los de los teóricos puros.

El desarrollo del fotovidriogrado ofrece una vasta gama de posibilidades de investigaciones en el ámbito práctico, ya que son

innumerables los caminos viables de hibridaciones y experimentaciones a las que puede dar lugar. Con el fotovidrigrabado se tiene un medio alternativo para la creación de imágenes diferente al de las computadoras, que si bien ofrecen una serie “ilimitada” de posibilidades, hay algunos aspectos, como la manipulación de la luz, que no pueden ser logrados por otros medios diferentes al fotovidrigrabado.

Quizás, el fotovidrigrabado puede parecer creado en un momento fuera de contexto, si se tiene en cuenta la excesiva “cocina” para su práctica. Pero es precisamente el carácter manual el que permite la utilización y aplicación de muchos de los gestos y posibilidades expresivas de quienes practican la realización y creación de objetos artísticos, no desprovistos tal vez de cierta nostalgia por las artes del pasado, pero de una actualidad que puede ser contundente.

BIBLIOGRAFÍA

- BARLOW, Robert. *Codex Azcatitlan*. París, Bibliothèque National de France, 1995.
- BECERRA, Virgilio José. *Arte Precolombino, Pinturas Rupestres de Boyacá*. Bogotá, Editorial de la CESCO. (Corporación para Estudios Sociales Colombianos), 1990.
- CAMELO ARREDONDO, Rosa. *Juan Gerson*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.
- CONNOR, Steven. *Cultura Postmoderna.España*, Ediciones Akal. 1996.
- DACIER, Emile. *La gravure française*, París, Librairie Larousse, 1944.
- DAHL, Svend. *Historia del Libro*, México, Alianza editorial, D.F. 1991.
- DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte*. Barcelona, Editorial Paidós, 1999.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1994.
- DEGER, Andre. *Albert Durer*, París, Berghaus, 1980.
- DORFLES, Gillo. *Sentido e insensatez en el arte de hoy*, España, Fernando Torres Editor, Valencia, 1973.
- EMERICH, Luís Carlos. *Figuraciones y desfiguraciones de los 80s*, México, Editorial Diana, 1989.
- FERRER, Elizabeth. *A shadow Born Of Earth, New Photography in Mexico*, New York, The American Federation of Arts, 1993.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor *Culturas híbridas*, México, Editorial Grijalbo, 1990.
- GUASCH, Ana María. *Los manifiestos del arte posmoderno*, Barcelona, AKAL, 1991.
- GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1996.

- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili. 1982.
- GOMBRICH, E. H. *Historia del Arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- GRUZINSKI, Serge. *La colonización de lo imaginario*, México, Fondo de Cultura Económico, 1995.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *Estéticas del Arte Contemporáneo*. España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- HEINZ, Holz Hans. *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979.
- HIND, Arthur Mayger. *History of woodcut*, New York, Dover publications, 1965.
- HOLBERTON, Merrell. *100 allegories to represent the World*, London, Publisher London, 1998.
- KLAUS, Honnef. *Arte Contemporáneo*, Colonia, Benedikt Taschen, 1991.
- KUNSTYEREIN, München. *Constructed Realities*, Switzerland, Edition Stemmler, 1995.
- MARTÍNEZ, José Luís. *El "Códice Florentino" y la "Historia General" de Sahagún*, México, Archivo General de la Nación, 1995.
- MATEUS, Cortes Gustavo. *Tunja*, Colombia, Gumaco Ediciones, 1995.
- MOIGEON, Marc. *Le Dictionnaire Essentiel*, París, Hachette, 1992.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Nuevo Catecismo para Indios Remisos*, México, Ediciones Era, 1996.
- MOSQUERA, Gerardo. *"Robando del pastel global" en Horizontes del arte latinoamericano*, España, Generalitat Valenciana, 1999
- MURRA, John y Rolena ADORNO, Ed. *Critica. Nueva Crónica y Buen Gobierno por Felipe Guaman Poma de Ayala*, México, Siglo XXI, 1980.
- MUSÉE DU PETIT PALAIS, *Martin Schongauer*. París, Paris Musées, 1991.

RICARDO MORENO

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1983.

ROMERO DE TERREROS, Manuel, *Grabados y Grabadores en la Nueva España*, México, Ediciones Arte Mexicano, D.F. 1948.

PALOMERA, Esteban. *Diego Valadés O.F.M.* México, Universidad Iberoamericana, 1988.

PEREZ Salazar, Francisco. *Historia de la pintura en Puebla*, México, Ed. Vargas Lugo Elisa. Imprenta Universitaria, 1963.

POMA DE AYALA, Felipe Guamán. *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, París, (1614), 1936.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Madrid, Visor Distribuciones, 1992.

SEBASTIAN, Santiago. *Iconografía e Iconología del arte Novohispano*, México, grupo Azabache, 1992.

STRAUSS, Walter. *The Illustrated Bartsch*, New York, ABARIS Books, 1981.

ULLOA, Astrid. *Kipará: Dibujo y pintura: Dos formas Embera de representar el mundo* Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1992.

HEMEROGRAFÍA

MEDINA Edith, *Buscador: Performance*, en P3RFORNC3 # 0, año 1. México, Museo El Chopo y Escuela de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México, mayo, 2004

CATÁLOGOS

CENTRO DE LA IMAGEN, *Territorios singulares*, Fotografía Contemporánea Mexicana, sala de Exposición del Canal de Isabel II, México, 1996, 14 de febrero, 30 de marzo.

MOSQUERA Gerardo, *Presentación*, catálogo de la exposición, *Ante América*, Bogotá, Biblioteca Luís Ángel Arango, Banco de la República, 1992.

Islas Infinitas I y II, Art Nexus, Bogotá, N° 29 y 30 Julio y octubre, 1998.

CONDE Teresa del, *Paráfrasis*, MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL, México, 1983, Octubre / Diciembre.

PONCE DE LEON Carolina, *Germán Nadin Ospina*, Revista Poliester, México, Ediciones Mireles Cemaj, 1995, Vol.4 N° 11.