



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**LA REPRODUCTIBILIDAD DEL ARTE PREHISPÁNICO. ASPECTOS
ARTÍSTICOS, ESTÉTICOS, HISTÓRICOS, LEGALES Y
ADMINISTRATIVOS. CASO: CERÁMICA DE OCCIDENTE.**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
MARÍA OLVIDO MORENO GUZMAN

TUTORA PRINCIPAL
DRA. MARÍA TERESA URIARTE CASTAÑEDA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES
DRA. DIANA MAGALONI KERPEL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

ARQLGO. OTTO SCHÖNDUBE BAUMBACH
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

DR. PABLO ESCALANTE GONZALBO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DRA. VERÓNICA HERNÁNDEZ DÍAZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D. F. AGOSTO DEL 2013



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.



Agradecimientos

Este tipo de proyectos son parte de las historias de vida de los autores y al tiempo, como generados de una especie de fuerza centrífuga, también se convierten en parte de las trayectorias personales de los que hicieron posible llevar a buen término el trabajo. Justo es iniciar estas palabras de agradecimiento con un amplio reconocimiento para la Universidad Nacional Autónoma de México, lugar de encuentros y destinos del saber.

Desde los procedimientos de ingreso al posgrado y hasta la defensa de la tesis, la dirección de la doctora María Teresa Uriarte Castañeda fue en todo momento profesional, crítica, alentadora y comprometida, por ello en realidad estas palabras son insuficientes para expresar mi profundo y sincero agradecimiento. Valoro la oportunidad de aprender con ella permanentemente.

En los diferentes momentos del devenir de la investigación, en el examen de candidatura y el cierre de la tesis, la creativa y entusiasta participación de los doctores Diana Magaloni Kerpel, Pablo Escalante Gonzalbo y Verónica Hernández Díaz, del Instituto de Investigaciones Estéticas; y del arqueólogo Otto Schöndube Baumbach, del Instituto Nacional de Antropología e Historia, enriqueció los contenidos y amplió las perspectivas del proyecto. Su apoyo se consolidó en críticas, recomendaciones, enseñanzas y hasta en los más mínimos comentarios siempre hay grandes dosis de sus conocimientos y la ilimitada generosidad por compartirlos. Para los cuatro también mi admiración, reconocimiento y gratitud.

En la Coordinación del Posgrado siempre encontré, además de una sana presión, respuestas claras y apoyo decidido. Durante los primeros semestres la orientación del Dr. Renato González Mello me abrió los caminos y en la recta final el seguimiento de la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein fue cercano y cálido. A los chicos del posgrado, como les llamamos respetuosamente los estudiantes, Brígida Pliego, Héctor Ferrerer y Teresita Rojas les agradezco su paciencia y orientación permanente,

el cuidado y dedicación en su trabajo hace que los estudiantes estemos en las mejores manos. En la Unidad de Administración del Posgrado para los trámites de examen de grado, la sonrisa y apoyo de Ana Lilia Ruíz aminoraron lo tedioso.

Cuando los señores Javier y Gerardo Degollado, sus respectivas familias y los artistas del taller: Rodolfo, José Luis, Martha, Gilberto, María Guadalupe, María de Jesús, Fabiola, Mariana Araceli y Darío Torres Herrera; Eduardo Torres Antolín, María de Lourdes Montaña Torres, Eduardo Gutiérrez, Jesús Arias Asención, Pedro Rivera y Sergio Ignacio Jiménez Medeles aceptaron sin ningún tipo de condiciones acompañarme en esta aventura académica, mi compromiso por desarrollar un trabajo a la altura del suyo me motivó a seguir adelante con paso firme. Su generosidad al abrir las puertas del taller, de sus casas, de sus ideas, creatividad, motivaciones e inquietudes conforma la veta que proporcionó la maravillosa materia prima para la materialización de la investigación.

Es importante destacar y agradecer la labor que hacen los compañeros de las bibliotecas Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas, Samuel Ramos de la Facultad de Filosofía y Letras, y la Nacional de Antropología e Historia, quienes con su trabajo proporcionan un importante apoyo a los estudiantes.

En este camino recibí asistencia y apoyos puntuales en muchos campos: técnicos, bibliográficos, fotográficos, económicos, jurídicos y operativos, traducciones y sistemas, todos importantes y significativos. Por lo que cada quien bien sabe, doy las gracias a Mariana Botey, Karime Castillo, Gustavo Esquivel Mañón, Christian Feest, Miguel Fernández, Aban Flores Morán, Elisabeth Friedewold, Pedro Fuentes Burgos, Lucio Gutiérrez Zavala, Elizabeth Guzmán, Melanie Ruth Korn, Salvador Lazcano Xoxotla, Eduardo Matos Moctezuma, Frida Montes de Oca Fiol, Lucía Morales, Alicia Musalem Achcar, José Enrique Ortiz Lanz, Beatriz Reyereos, Alberto Rojas, Antonio Rosales, Gordon Ross, María de los Ángeles Rubio de Pérez Rocha, Elena Sainz González, Dora Sierra de Robles, Benito Taibo, Susana Vidal Ochoa, María del Perpetuo Socorro Villarreal y María Teresa Zanela Sierra de Jove.

Dadas las magníficas oportunidades laborales que he tenido en los últimos cinco años no fue necesario contar con una beca institucional, pero sí familiar. La “Fundación Moreno-Guzmán” por medio de sus miembros honorarios: Perlita, Alberto y Manuel; de su presidenta ejecutiva María Soledad, insuperable compañera de infancia e inolvidables aventuras siempre; y de su tesorera vitalicia Ana María Rodríguez Hugues, custodia de los secretos, ha sido el sostén en lo emocional y en los

incontables pormenores de lo cotidiano, plataforma que me ha permitido por más de medio siglo tener una magnífica calidad de vida en todos sentidos.

También doy las gracias por tejer la vida juntas al quinteto de mis Brujeras adoradas: Gelín, Any, Ñoñis, Adela y Carito. A Doña Roberta le debo la tranquilidad de una amiga incondicional, entre charla y charla su filosofía de vida me ha dejado grandes lecciones. Con Enrique Pérez Jiménez, lector crítico, fotógrafo, diseñador, corrector y torturador intelectual tengo una deuda, que ya veremos cómo saldaré, aunque con esta tesis cumplo con parte de los sueños que juntos hemos dibujado.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1 Contexto general	1
2 Contexto personal	9
3 Contextos teóricos	11

CAPÍTULO I. El saqueo, un eslabón de la cadena

I.1 Introducción a temas, conceptos y objetos	I - 1
I.2 El saqueo, un mal universal	I - 8
I.3 El saqueo arqueológico en México	I - 14
I.4 El saqueo en el Occidente de México	I - 18
I.4.1 La problemática de los peritajes	I - 31
I.4.2 Problemáticas que afectan a los peritajes	I - 34

CAPÍTULO II. Falsificación y su relatividad

II.1 Falsificadores y creadores	II - 1
II.2 El mundo de las falsificaciones y un mundo de falsificaciones	II - 9
II.3 Las falsificaciones en cerámica	II - 14
II.4 Mesoamérica falsificada	II - 16
II.4.1 Falsificadores y falsificaciones de la cerámica de las Antiguas Culturas del Occidente de México	II - 21
II.5 La ciencia ante las falsificaciones	II - 27
II.5.1 Una situación orgánica para el caso de los perros con máscara de Colima	II - 34

CAPÍTULO III. Reproducir, la copia del mundo

III.1 Reflexiones sobre la copia del mundo	III - 1
III.2 Reproduciendo el patrimonio cultural	III - 6
III.3 La reproducción del arte mesoamericano	III - 19
III.4 Reproductores de piezas de cerámica de las Antiguas Culturas de Occidente	III - 23
III.5 La legalidad del trabajo de los reproductores en México	III - 28
III.6 Consideraciones técnicas del trabajo de los reproductores	III - 37

CAPÍTULO IV. Caso de estudio. Taller Cerámico Degollado Hermanos

IV.1 Introducción al Taller Cerámico Degollado Hermanos	IV - 1
IV.2 El trabajo de los ceramistas al interior del TCDH	IV - 8
IV.2.1 Ubicación desde el análisis trascendental y el sistema mundo	IV - 9
IV.2.2 Análisis desde un enfoque marxista	IV - 17
IV.2.3 Análisis desde el Capitalismo Cognitivo	IV - 22
IV.2.4 Como estudio en lo post-colonial	IV - 25
IV.2.5 Un acercamiento posmoderno	IV - 31

CAPÍTULO V. El producto del trabajo de los ceramistas

V.1 Las copias dentro del sistema de los objetos	V - 1
V.2 Los objetos reconocidos como reproducciones cerámicas del Antiguo Occidente de México	V - 19
V.3 Los objetos reconocidos como producción libre	V - 27

CAPÍTULO VI. Análisis de la obra libre

VI.1 Análisis de la producción libre	VI - 1
VI.2 Análisis formal de la obra libre	VI - 11

CAPÍTULO VII. “Con-sumo” respecto a las reproducciones

VII.1 Conceptos de consumo	VII - 1
VII.2 Consumo de antigüedades y originales en contraposición al consumo de las falsificaciones	VII - 6
VII.3 El coleccionismo arqueológico de Diego Rivera	VII - 12
VII.4 Consumo de reproducciones	VII - 18
VII.4.1 Catálogo de reproducciones del INAH	VII - 26
VII.4.2 Catálogo de reproducciones del TCDH	VII - 30
VII.5 Consumo de las reproducciones de las Culturas del Occidente	VII - 31
VII.5.1 Consumo de la producción libre	VII - 46

CAPÍTULO VIII. Reproducciones y aura

VIII.1 En torno al aura o el entorno del aura	VIII - 1
VIII.2 La reproducciones auráticas de cerámica de las Antiguas Culturas del Occidente de México	VIII - 8
VIII.2.1 Los famosos perros de Colima	VIII - 10
VIII.2.2 Las figuras antropomorfas: entre mujeres, guerreros y jugadores de pelota	VIII - 21
VIII.3 Otras reproducciones con aura	VIII - 30

VIII.3.1 La reproducciones de la piedra votiva al sol.....	VIII - 30
VIII.3.2 La réplica del monolito de Coatlinchán	VIII - 34
VIII.3.3 La copia del Penacho del México Antiguo (PMA)	VIII - 38

Reflexiones finales: confrontaciones y propuestas	1 - 30
--	--------

Apéndice 1 Catálogo de reproducciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia, cerámica de las Antiguas Culturas del Occidente de México.

Apéndice 2 Catálogo de reproducciones del Taller Cerámico Degollado Hermanos, cerámica de las Antiguas Culturas del Occidente de México.

Apéndice 3 Ejemplos de reproducciones de cerámica de las Antiguas Culturas del Occidente de México elaboradas en otros talleres de México.

Apéndice 4 Glosario ilustrado de términos.

Apéndice 5 Catálogo de los estilos más reproducidos de la cerámica de las Antiguas Culturas del Occidente de México.

Siglas y abreviaturas

BIBLIOGRAFÍA



Introducción

La propuesta de investigación desarrollada en el protocolo para la candidatura de ingreso al Doctorado en Historia del Arte que se presentó con el tema de la reproductibilidad del arte prehispánico, aspectos artísticos, estéticos, históricos, legales y administrativos, con el caso de la cerámica del occidente de México, se ha mantenido durante todo el desarrollo del posgrado. Tal y como se refleja en el título del proyecto, se trata de incluir en el análisis aspectos de diversa índole presentes a esta actividad. La teoría social y los enfoques de corte filosófico, forman el marco teórico que nos ha permitido una interpretación global en la que se da cabida a todos los subtemas enunciados.

Bajo la dirección de la doctora María Teresa Uriarte Castañeda y la co-dirección de la doctora Diana Magaloni Kerpel y del arqueólogo Otto Schöndube Baumbach, esta tesis tomó una serie de particularidades derivadas de la participación en los seminarios. El primer bloque se debe a Zonas de Disturbio¹ en sus cuatro etapas: I *Fantasmagorías de la Modernidad: lo siniestro como operativo teórico postcolonial*; II *Los nombres Secretos: Herejías y revuelta*; III *Categorías críticas de estética marxista: emplazamientos, desplazamientos y flujos de conciencia entre arte, materialismo y economía política*; y IV *Indigenismos*, coordinados e impartidos por los doctores Mariana Botey y Cuauhtemoc Medina de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y José Luis Barrios del Departamento de Filosofía de la Universidad Iberoamericana.

¹ Este es el nombre de un conjunto de cuatro semestres consecutivos impartidos en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo a través de su programa de Campus Expandido.

El segundo grupo de seminarios en los que participamos: *El Problema de los Estilos en el Arte Prehispánico I y II* impartidos por el doctor Pablo Escalante Gonzalbo fueron de gran utilidad para ubicar y reflexionar en una serie de aspectos relacionados con temas mesoamericanos y en especial sobre la problemática en torno a la historia del arte y los estilos prehispánicos. Por su parte el seminario *Arte y Arqueología* del Dr. Arturo Pascual Soto resultó un complemento adecuado para nuestro tema.

Dentro del diseño del proceso de graduación del doctorado el examen de candidatura es un paso fundamental. La retroalimentación que se derivó de este examen y la comunicación *a posteriori* con los sinodales resultó de suma importancia para concluir nuestro trabajo. En esta fase la orientación de los doctores Pablo Escalante y Verónica Hernández Díaz nos permitió ampliar el análisis en las últimas etapas. Así se conjugaron experiencia, conocimientos, creatividad, ideas y perspectivas de los investigadores que generosamente acompañaron la investigación.

En este contexto académico pretendemos abrir un panorama más amplio para reflexionar el tema de la reproductibilidad en el arte de forma integral, que no se acote solamente a los estudios historiográficos y/o formales. Así las reflexiones y análisis han quedado marcados por el eje de la Teoría Crítica.

Si bien el tema central de la tesis es la reproductibilidad contemporánea del arte prehispánico, éste no es totalmente ajeno a otros fenómenos como el saqueo y las actividades humanas que convierten a ciertos objetos en falsificaciones, pues los tres tópicos comparten un punto de partida común: la arqueología de Mesoamérica. Por esta razón los capítulos I, II y III están dedicados a esta triada: saqueo, falsificación y reproducción.

Resulta fundamental aclarar de inicio dos conceptos: reproducciones y falsificaciones, pues a lo largo de los años nos hemos percatado de la tendencia general que existe por confundir o mezclar

ambos. Si bien, en ciertos ámbitos han estado íntimamente conectados,² para el caso que nos ocupa es necesario definirles, pues la primera acotación al tema central de la investigación es justamente que éste se mantiene, en la medida posible, al margen del ámbito de las falsificaciones.

Por su parte, y dependiendo del caso, lo que en el mundo del arte occidental se reconoce como un objeto “original auténtico” es relativo y está sujeto a las variantes locales de parámetros tales como: unicidad, antigüedad, rareza, exclusividad, sello, firma, legalidad, procedencia, escasez, autenticidad, valor de uso, valor de cambio, extracción u obtención (materias primas constitutivas), transformación y procesos de elaboración (perfección y dificultad en su manufactura), contenidos simbólicos y, en muchos casos, belleza. A partir de la definición y aplicación de estos conceptos a toda clase de objetos, se conformaron las grandes colecciones que hoy vemos bajo el formato de museos, lo cual hace que sus principios de contener “originales auténticos” también sean relativos. Sin embargo la obsesión por poseerlos, o mejor dicho, atesorarlos, ha sido motivo de muchos estudios psicológicos que, a pesar de su interés, no son la parte central de esta investigación. Al final de nuestro camino vemos cómo, los “objetos auténticos” son sólo eso, objetos que en su momento o momentos se han o no considerado y apreciado como tales.

El gusto por lo antiguo generalmente va de la mano con la pasión por coleccionar. Sin embargo, hay que distinguir en la mitología del objeto antiguo dos aspectos: la nostalgia de los orígenes y la obsesión de la autenticidad. Para Jean Baudrillard parecen desprenderse del recuerdo mítico del nacimiento que el objeto antiguo constituye en virtud de su cierre corporal, pues el haber nacido implica el hecho de haber tenido un padre y una madre. La involución hacia las fuentes es evidentemente la regresión hacia la madre; cuanto más viejos sean los objetos, tanto más nos acercan a una era anterior, a la “divinidad”, a la “naturaleza”, a lo “mágico” y a los “conocimientos primigenios”.

² Como es el caso del maestro Brígido Lara, llamado “Inventor del nuevo arte prehispánico” y quien ha vivido diferentes circunstancias que le han colocado como saqueador, falsificador, reproductor y artista. Este tema se trata más ampliamente en el capítulo II.

Por otro lado se presenta la exigencia de autenticidad, que se traduce en una obsesión de la certidumbre: la del origen de la obra, de su fecha, de su autor, de su signo, de su territorio. El simple hecho de que tal objeto haya pertenecido a alguien célebre, poderoso, le confiere un valor; la fascinación del objeto artesanal le viene de que pasó por la mano de alguien cuyo trabajo está todavía inscrito en él: es la fascinación de lo que ha sido *creado* y por eso es único, puesto que el *momento* de la creación es irreversible. Ahora bien, la búsqueda de la *huella creadora*, desde la impresión real hasta la firma, es también la de la filiación y la de la trascendencia paternal. La autenticidad proviene siempre del padre, él es la fuente del valor. Y es esta filiación sublime la que el objeto antiguo suscita ante la imaginación, al mismo tiempo que la involución en el seno de la madre.³

Como reproducción se entiende al objeto sustituto del “original auténtico” y al cual se le confiere el valor técnico y de contenido suficiente para ser susceptible de reemplazar al original mostrando clara y abiertamente su condición, la cual no pretende engaños. A lo largo de todo el documento usamos los términos copia y réplica como sinónimos de reproducción. Desde esta introducción afirmamos que resulta imposible que la historia del arte escape a estos objetos sustitutos:

Ya que una sucesión formal sólo puede deducirse de las cosas, nuestro conocimiento de ella depende de los objetos originales y sus réplicas. Sin embargo, el número de objetos originales es desalentadoramente pequeño, y como la mayor parte de nuestra evidencia consta de copias y de otras cosas derivadas, estas expresiones inferiores, que muy corrientemente están muy lejos de la creación original de la mente responsable, obligan a que el historiador tenga que dedicarles mucho de su tiempo.⁴

Dentro del mundo de las reproducciones existen muchas clases, tanto por sus características y calidades físicas, por las funciones que cumplen,⁵ así como por los usos que se les dan. Encontramos desde reproducciones que no es posible reproducir,⁶ hasta aquellas que perfeccionan sus métodos de

³ Cfr., Baudrillard, Jean, *El Sistema de los Objetos*, 12ª edición en español, Siglo XXI Editores, 1992, pp. 86 y 87.

⁴ Kubler, George, *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*, nueva edición ampliada, Edit. Nerea, Madrid, 1988, p. 101.

⁵ Cfr. Moreno Guzmán, María Olvido, *Encanto y desencanto. El público ante las reproducciones en los museos*, México, INAH, 2001, capítulo 1. Se presenta una propuesta tipológica funcional formada por once categorías.

⁶ Como el caso de la réplica de la pieza conocida como “Penacho de Moctezuma” ubicada en la sala Mexica del Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México y de la cual por el momento no puede haber una segunda copia porque

producción para realizar, con o sin calidad, el mayor número de copias posibles. El hombre en todas las latitudes, de una u otra forma, siempre ha recurrido a la copia de obras de tiempos pasados, valorando éstas de manera diferente.

La forma mediante la cual las obras de arte siguen influyendo en épocas posteriores es siempre diferente a la forma mediante la que afectan en su propio tiempo. En los tiempos posteriores su impacto sobre las obras más antiguas también cambia constantemente. “Kandinsky expresa esto diciendo que el valor permanente de las obras de arte aparece más vistosamente a generaciones posteriores, ya que estas son menos receptivas hacia su valor contemporáneo. Aún el concepto de “valor permanente” no es quizás la mejor expresión de esta relación.”⁷

Por falsificación se entiende al objeto sustituto del “original auténtico” y al cual se le confiere el valor técnico y de contenido suficiente para ser susceptible de reemplazar al original sin mostrar su condición de manufactura real y pretendiendo un engaño.⁸ La condición de un objeto falso no está en su materialidad, sino en las formas sociales en las cuales es presentado. También en el universo de las falsificaciones, se puede hablar de diferentes categorías. Falsear la información y crear situaciones de confusión ha dado como resultado una infinidad de importantes casos en el mundo del arte en todos los tiempos. Un ejemplo interesante de confusión es el del conjunto de objetos catalogados como falsificaciones dentro de las colecciones del Museo Nacional de Antropología (MNA). Se trata de piezas cerámicas que se hacían en Tlatelolco desde por lo menos mediados del siglo XIX por habitantes de extracción indígena y que, al paso del tiempo, son consideradas como parte importante de las

no se dispone del suficiente número de plumas caudales de muda de quetzales machos (*Pharomachrus mocinno*), ni de cotingas (*Cotinga amabilis*), para obtener la materia prima.

⁷ Benjamin, Walter, *The Medium through Which Works of Art Continue to Influence Later Ages, Selected Writings Volume I 1913-1926*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996, quinta reimpresión 2002, p. 235.

⁸ María Olvido Moreno Guzmán, *Op. cit.*, p. 56.

coleccionas de este museo.⁹ Así en el desconcierto tenemos que se puede contar en la misma pieza con un objeto original del siglo XIX y según sea su tratamiento social, con un falso mexicana del siglo XVI.

Bajo estos conceptos, que definen claramente las características y condiciones principales de las copias, y sus diferencias con respecto a objetos originales o falsos, nos ubicamos en una posición contraria a la que algunos arqueólogos sostienen cuando mezclan todas estas categorías y las ubican indistintamente en la ilegalidad:

“... saqueadores, traficantes, intermediarios, comerciantes y reproductores de piezas se encuentran inmersos en un mercado ilegal que evidentemente responde a una gran demanda, tanto nacional como internacional”.¹⁰

Nuestros objetos centrales de estudio: la reproductibilidad y sus productos, las reproducciones, encierran en gran medida todo lo que formalmente los “originales auténticos” pueden contener. Lo importante no se centra en trazar distancias claras entre obras originales auténticas, falsificaciones o reproducciones, ya que finalmente tampoco es el objetivo de nuestra investigación. El interés más bien gira en torno al mundo que envuelve el trabajo de los artistas/artesanos de hoy en día y que tiene como propósito ideal reproducir, de la manera más fiel posible, objetos del pasado, específicamente del arte prehispánico. Como ya hemos enunciado: la reproductibilidad contemporánea del arte prehispánico.

CONTEXTO GENERAL

En el territorio nacional actualmente existen varios talleres ceramistas que dentro de sus líneas de producción incluyen la elaboración de reproducciones de piezas arqueológicas mesoamericanas. Las modalidades de estos centros de producción van desde pequeños espacios de trabajo dentro de áreas domésticas con distribución para el consumo local, hasta instalaciones apropiadas con sofisticados

⁹ Cfr., Solís, Felipe, “Vasijas y figuras de barro hechas en Tlatelolco en el siglo XIX”, en *Arqueología Mexicana. Saqueo y destrucción. Un futuro sin pasado*, vol. IV, núm. 21, México, Editorial Raíces, 1996, pp. 54-55.

¹⁰ Martínez Muriel, Alejandro y Cipactli Bader Rentería, Dos décadas de la arqueología en México, en *Mexican studies*, USA, University of California Press, Vol. 20, No. 2, 2004.

equipos y con programas de comercialización internacional. Cabe mencionar que algunos de estos talleres han realizado diversas actividades coordinadas con el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), entidad oficial para atender los asuntos relacionados con la reproducción del patrimonio arqueológico de México. Las relaciones entre el INAH y los talleres reproductores son de diversa índole: permisos para reproducción, trámites de exportación, contratos de consignación mercantil, programas de capacitación, operaciones de compra-venta por concepto de maquila externa, entre otras.

En México resulta difícil determinar una fecha, que corresponda a la realidad, de inicio del trabajo de los talleres dedicados a la fabricación de reproducciones arqueológicas ya que la mayoría ha permanecido al margen del INAH. En los archivos de esta institución el primer permiso de reproductor se otorgó al maestro Wilbert González Castillo a principios de los años cincuenta del siglo pasado y fue por la “elaboración de 21 monumentos arqueológicos en terracota”.¹¹ Familiares del maestro González Castillo a la fecha continúan trabajando en esta línea y han ampliado notablemente su catálogo de modelos.

Por los años de trabajo continuo así como por los resultados plasmados en modelos autorizados por arqueólogos y por el desarrollo particular de cada taller, en este contexto destacan tres casos. El primero es el del taller Hermanos Hernández Cano, en Zinapécuaro, Michoacán. Este taller está conformado por familiares y durante la administración 1995-2000 recibió capacitación del INAH para reproducir piezas que se encuentran en exhibición en el Museo Regional de Michoacán, en Morelia y que, por la modalidad de maquila externa, forman parte del catálogo oficial de reproducciones del INAH. Su producción ha destacado por el rescate y dominio de la técnica “al negativo” de tradición prehispánica que se logra en la cocción por reducción que se aplica tanto en algunas de las réplicas del museo, como a nuevos diseños.

¹¹ Información proporcionada por el Lic. Lucio Gutiérrez Zavala, titular de la Subdirección de Permisos, Concesiones y Autorizaciones del INAH, agosto 2009.

A finales del año 2000, se firmó un Convenio de Colaboración y Coordinación Cultural para el Rescate de la Tradición Cerámica del Estado de Nayarit, entre el INAH, el Museo de Arte "Emilia Ortiz" A.C., la Universidad Autónoma de Nayarit y el Instituto Tecnológico de Tepic, con el objetivo de formar recursos humanos especializados en producción cerámica de baja temperatura, desarrollando tres líneas de trabajo: reproducciones arqueológicas representativas del estado, creaciones de arte popular y cerámica de los artistas plásticos de Nayarit. Este taller, a diferencia del primero, se ha caracterizado por la capacitación de aprendices y oficiales en cerámica, generando la constitución de varios talleres familiares.

Por su lado el Taller Cerámico Degollado Hermanos (TCDH) es parte de una empresa mexicana, fundada en 1998 y que se ha trazado como objetivo preservar el arte y la cultura precolombina.¹² La empresa está diversificada en varias ramas de la actividad artesanal entre las que destacan, además de la cerámica, la orfebrería en plata, esculturas en bronce y peletería. El sistema de producción con el que cuenta es de carácter regional, queriendo decir con esto que incluye varios talleres del estado de Jalisco. La administración es de tipo familiar y sus principales canales de distribución se encuentran ubicados en hoteles, galerías, librerías y tiendas de artesanías y de museos.

En el TCDH trabajan un promedio anual de 10 a 12 personas y aproximadamente las tres cuartas partes son parientes. Su formación ha sido sobre la práctica y al interior de los grupos familiares, los jóvenes han aprendido de quienes a su vez heredaron el oficio de sus antepasados. A decir de ellos mismos “un familiar, personaje originario de Chapala formó parte del cuerpo fundador de los primeros talleres de reproducciones del INAH”¹³ por lo que se consideran artesanos con más de medio siglo de experiencia. El TCDH forma parte de la sociedad de artesanos de Jalisco representada con las siglas “Chapalarte” entidad conformada por más de una decena de talleres que elaboran todo

¹² Texto de presentación de la empresa en: www.reproduccionesprehispanicas.com.mx, consulta 15 de enero de 2011.

¹³ Entrevistas realizadas a los ceramistas de TCDH en verano de 2009. En los archivos del INAH no se encontraron documentos que refieran a este asunto en particular.

tipo de objetos cerámicos: vajillas, tarros, macetas, jarrones, máscaras, floreros, etcétera, y en la que algunos hacen reproducciones cerámicas de arte prehispánico.

El análisis y las reflexiones plasmadas en el capítulo cuarto de esta tesis se refieren solamente al trabajo de los ceramistas que trabajan en el TCDH y el capítulo quinto a la producción al interior de este taller, la cual se ve reflejada en dos líneas: las reproducciones de piezas arqueológicas mesoamericanas y lo que se denomina “producción libre” que se aborda en el sexto capítulo. La selección de este taller como caso de estudio se debe a varias razones:

- a) El interés en la investigación por parte de los sujetos de estudio. Los hermanos Javier y Gerardo Degollado González abrieron las puertas de este taller, dando todo tipo de facilidades para su desarrollo y por su parte los ceramistas siempre están en la mejor disposición de colaborar con el proyecto.
- b) La mayoría de los artesanos son parte de una tradición cerámica familiar, la alfarería es su actividad laboral principal y se encuentran inmersos en el mundo de las reproducciones, teniendo claridad en sus diferencias con respecto a los falsificadores.
- c) Se trata de un taller que, para cumplir con la normatividad en la materia, ha estado en contacto con el Gobierno Federal experimentando una serie de procedimientos legales y administrativos.
- d) Los ceramistas no han recibido capacitación técnica por parte del INAH, lo cual ha permitido de alguna manera un acercamiento más auténtico a su pensamiento y trabajo.
- e) Las dos líneas de producción nos han conducido a una reflexión más compleja, ya que la producción libre está ligada directamente con la cerámica de las Antiguas Culturas del Occidente de México (C-ACOM).

CONTEXTO PERSONAL

La formación académica en restauración, museología y educación, y por otro lado una práctica profesional de más de tres décadas dentro de la gestión cultural que incluye la dirección de talleres reproductores, la administración en tiendas de museos y la capacitación a talleres artesanales, han ido diseñando un perfil con inclinaciones de tipo práctico, por lo que actualmente la teoría complementa, para la autora, la posibilidad de alcanzar una aproximación más profunda e integral al tema.

En esta praxis laboral, una constante cotidiana ha sido la convivencia con las copias, por todos los flancos: en oficinas, talleres, tiendas, exposiciones, galerías, museos y espacios personales; el conocimiento en cuanto a su origen, manufactura, costos de producción y precios de venta; también las relaciones con productores, proveedores, distribuidores, comercializadores y consumidores, en fin, el interés por réplicas de todo tipo, desde las más industriales hasta las únicas.¹⁴

De aquí que las preguntas que han motivado esta investigación en realidad tengan sus raíces en inquietudes de una tradición personal: ¿Qué impulsa el espíritu y quehacer de los ceramistas reproductores? ¿Por qué esa obsesión por alcanzar la máxima fidelidad? ¿Por qué consumimos copias?

La experiencia derivada de estas actividades ha sido de gran utilidad para redondear la investigación y abordar en un séptimo capítulo el tema del consumo de las réplicas, destacando casos de importantes colecciones de arte mesoamericano y analizando los modelos de las piezas de la C-ACOM con más demanda, lo que les lleva a ser las más reproducidas.¹⁵

En esta tesis la reproducción material de objetos e imágenes, y la producción epistemológica sobre los antiguos y modernos pobladores del occidente de México, no se aborda desde la perspectiva arqueológica, ni tampoco es un estudio revisionista o puramente formal estilístico, se trata de un ejercicio de reflexión que pretende explicar una realidad actual tratando de dar vuelta a los paradigmas culturales que se han impuesto sobre la historia del arte prehispánico, en especial en la región del occidente de México.

Por otro lado la oportunidad de participar como especialista en el grupo binacional México-Austria en el proyecto 2010-2012 que tuvo como propósito principal la investigación y conservación-

¹⁴ Véase bibliografía al final de esta tesis para antecedentes de investigaciones realizadas por MOMG con temas de reproductibilidad.

¹⁵ Con este párrafo dejamos en claro que las reproducciones de otras culturas mesoamericanas quedan al margen de esta investigación, sin que ello reste importancia a su estudio. Basta con pensar que la imagen de la pieza más vendida en la tienda permanente del Museo Nacional de Antropología es la conocida como “calendario azteca” en todas sus presentaciones (piedra, resinas, cerámica, bordados, policromía sobre papel amate, madera pirograbada, metal repujado, esmaltes, etcétera), es por sí solo un tema a investigar por demás apasionante.

restauración de la pieza conocida como el Penacho de Moctezuma, resguardada en el Museo de Etonología de Viena (MEV),¹⁶ y que desarrollamos de manera paralela al proceso de investigación para esta tesis, ha sido de gran utilidad para analizar, ejemplificar y ampliar la discusión sobre el “aura y las reproducciones”, ya que la citada pieza junto con su reproducción del MNA; así como las copias de la piedra votiva al Sol, conocida como calendario azteca, y del monolito de Coatlinchán o Tláloc, son casos excepcionales.

En este contexto personal, en el que es imposible ocultar nuestra pasión por el tema de la reproductibilidad, al final del día no podemos evitar el asalto de la duda que tan bien describe Pierre Bourdieu en el último párrafo de su texto *¿Qué es hacer hablar a un autor? A propósito de Michel Foucault*:

Todo esto nos lleva a terminar con una exhortación a la duda sobre la posibilidad de recibir realmente una obra, duda que es la condición de una recepción no demasiado mala, activa, práctica, no fetichista, destinada no a una suerte de encantamiento cultural en torno al autor sino a un uso activo del autor, en una práctica que puede ser científica, o quizás también judicial.¹⁷

CONTEXTOS TEÓRICOS

La aplicación de la Teoría Crítica ha sido el eje rector tanto para el desarrollo de la tesis, como para la evolución de la autora dentro de todo el proceso formal del posgrado.¹⁸ Estamos conscientes que esta posición aparentemente tiene, en un primer momento, una desventaja: no se identifica de inmediato con la Historia del Arte, entendida ésta en su concepto más tradicional como el estudio y análisis formal. Sin embargo, cuando pensamos que parte del quehacer de los historiadores del arte se enfoca a tratar de entender ¿porqué algo fue elaborado en cierto tiempo? ¿cómo refleja el contexto en el que fue hecho? y ¿cómo afecta el mundo actual? la Teoría Crítica encuentra cabida.

¹⁶ Este proyecto estuvo coordinado por la Secretaría de Relaciones Exteriores de México (SRE), el INAH y el Museo de Historia del Arte de Viena. En lo subsecuente nos referiremos a este objeto como Penacho del México Antiguo.

¹⁷ Bourdieu, Pierre, *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Siglo XXI, 4ª edición, 2002, p. 20.

¹⁸ Nos referimos principalmente a la participación y acreditación en seminarios así como a las presentaciones en coloquios.

Otra aparente desventaja de la aplicación de la Teoría Crítica fue que, con frecuencia, nos presentó la dificultad de poner límites a los dominios comunes de las ciencias humanas: antropología, arqueología, estética, etnología, historia, política, economía, psicología, sociología, entre otras, que se asoman con mayor o menor peso a lo largo de la tesis. Al final del camino encontramos que justamente estos límites convencionales nos impedían pensar nuestro tema de investigación desde los más variados enfoques.

Sin embargo, puede decirse, de manera global, que la psicología es fundamentalmente un estudio del hombre en términos de funciones y de normas (funciones y normas que pueden interpretarse, de modo secundario, a partir de los conflictos y las significaciones, las reglas y los sistemas); la sociología es fundamentalmente un estudio del hombre en términos de reglas y conflictos (pero éstos pueden ser interpretados y sin cesar han sido interpretados secundariamente sea a partir de las funciones, como si fueran individuos orgánicamente ligados a sí mismos, sea a partir de sistemas de significaciones, como si fueran textos escritos o hablados); por último, el estudio de las literaturas y de los mitos remite esencialmente a un análisis de las significaciones y de los sistemas significativos, pero se sabe muy bien que se puede retomar éstos en términos de coherencia funcional o de conflictos y de reglas. Así todas las ciencias humanas se entrecruzan y pueden interpretarse siempre las unas a las otras, sus fronteras se borran, las disciplinas intermediarias y mixtas se multiplican indefinidamente y su objeto propio acaba por disolverse.¹⁹

Con esta herramienta, la Teoría Crítica, creemos que hemos podido salir un poco de las preconcepciones adquiridas a lo largo de nuestra formación académica y trayectoria laboral, y acercarnos al entendimiento de la reproductibilidad contemporánea del arte prehispánico con una perspectiva diferente. Enteder cómo funciona y a qué obedece esta actividad, desde una ruptura con las escuelas o las instituciones laborales por las que hemos tenido el privilegio de transitar, lo hemos observado y experimentado como un acto de inquietud intelectual. Descubrimos la necesidad de romper con las preconstrucciones, las pre-nociones y con nuestro lenguaje que está lleno de objetos pre-construidos. Podemos citar varios ejemplos: el problema de la periodicidad y la historia lineal evolutiva; la problemática de la confiabilidad ante los materiales y sus contextos; el asunto de las delimitaciones temporales y/o espaciales; los conceptos de belleza y la exclusión de los materiales en

¹⁹ Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Trad. Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, México, 33ª reimpresión, 2008, p. 347.

las bodegas, entre otros. Hay toda suerte de objetos preconstruidos que se imponen como objetos científicos y que, estando enraizados en el sentido común, reciben sin tropiezo la aprobación de la comunidad científica y del gran público.²⁰

Con la atinada guía de los tutores de la Facultad de Filosofía y Letras y del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM y del INAH, logramos una selección de autores que nos permitieron contextualizar y personalizar una aproximación al tema. Proponer una definición de Teoría Crítica sería tanto así como ir en contra de su propia esencia, sin embargo, la siguiente cita nos ayuda a comprender su infinitud:

Critical theory refuses to identify freedom with any institutional arrangement or fixed system of thought. It questions the hidden assumptions and purposes of competing theories and existing forms of practice. It has little use for what is known as “perennial philosophy”. Critical theory insists that thought must respond to new problems and the new possibilities for liberation that arise from changing historical circumstances. Interdisciplinary and uniquely experimental in character, deeply skeptical of tradition and all absolute claims, critical theory always concerned not merely with how things were but how they might be and should be. This ethical imperative led its primary thinkers to develop a cluster of themes and new critical method that transformed our understanding of society.²¹

Los dos primeros capítulos tienen un carácter doble, por un lado nos introducen al gran tema y delínean conceptos básicos, y por el otro acotan aquellos que, siendo importantes, no son centrales para nuestra investigación.

En el primer capítulo *El saqueo, un eslabón de la cadena*, destacan las reflexiones basadas en los estudios postcoloniales. Este marco teórico nos permitió analizar las actividades ilícitas desde una

²⁰ Pierre Bourdieu, *Op. cit.*, entrevista a P.B. por Beate Kraus, editora de la edición alemana de *El oficio de sociólogo*, p. 45.

²¹ Bronner, Steph Eric, *Critical Theory. A very short introduction*, Oxford University Press, New York, 2011, pp.1 y 2. “La teoría crítica se niega a identificar la libertad con cualquier compromiso institucional o sistema fijo del pensamiento. Cuestiona los supuestos ocultos y propósitos de teorías y formas prácticas existentes. Tiene escaso uso para lo que se conoce como “filosofía perenne”. La teoría crítica insiste en que el pensamiento tiene que responder a los nuevos problemas y las nuevas posibilidades de liberación que surgen de la evolución de las circunstancias históricas. Interdisciplinaria y únicamente de carácter experimental, profundamente escéptica de la tradición y todos los reclamos absolutos, la teoría crítica siempre se trata no sólo de cómo estaban las cosas, sino de cómo pueden ser y deben ser. Este imperativo ético condujo a sus principales pensadores a desarrollar un conjunto de temas y un método crítico nuevo que transformó nuestra comprensión de la sociedad”.

perspectiva en la que se confirma que los sutiles legados del colonialismo en México continúan operando. Resultó fundamental la consulta de la tesis de la Maestra Gabriela Zepeda Moreno, pues además de dar propuestas concretas a la solución de este problema, recupera la tradición oral de la región de Nayarit que de otra manera podría perderse con la muerte de los informantes. Para los ejemplos sobre saqueo nos hemos apoyado en noticias de medios electrónicos y en diferentes autores: periodistas, curadores, arqueólogos, investigadores independientes, exdirectivos y trabajadores actuales de la cultura, tanto nacionales como extranjeros. En los dos últimos apartados hacemos un análisis de la problemática de los peritajes y de los factores que afectan la labor de los peritos.

El segundo capítulo *Falsificación y su relatividad*, contrastamos los conceptos de autenticidad (autor y obra creadora) con los falsificadores y los objetos falsos. A partir de la clasificación de William Pietz nos acercamos a los objetos falsos como objetos fetiche. Destacados ejemplos de fraudes en la historia del arte universal y de las posiciones éticas de los grandes museos ilustran que esta actividad no es exclusiva de una determinada época o sociedad. Entre los ejemplos abordamos conceptos tales como “falsos idénticos” y “falsos originales”. Aquí hacemos un espacio para el estudio de los objetos con los avances de las ciencias exactas y proponemos una situación orgánica para la autenticación, tomando como ejemplo cuatro “perros de Colima con máscara”, sin contexto arqueológico, que se exhiben en importantes museos de México y el extranjero.

Podemos decir que el capítulo III, *Reproducir, la copia del mundo*, es propiamente el momento en el que nos adentramos a nuestro campo de estudio. Abordamos el tema de las réplicas desde la historia de las cosas de George Kubler y las terminamos de definir apoyándonos en los conceptos de Walter Benjamin. La revisión historiográfica de la presencia de las reproducciones en el mundo museístico incluye ejemplos mesoamericanos y de otras culturas del mundo, desde la Grecia Antigua hasta el arte contemporáneo. Incluimos, casi a manera de cómplice, a Marcus Boon con su revisión y visión “de una justa puesta en valor” de las copias. Para la crítica del aparato legal nacional vigente en

esta materia, nos apoyamos una vez más en la teoría postcolonial. Este capítulo incluye aspectos técnicos de los procesos de elaboración de reproducciones, puntualmente en lo que se refiere a los acabados y pátinas que simulan huellas del tiempo y tecnológicas, analizados como maneras de hacer mundos según Nelson Goodman.

El Taller Cerámico Degollado Hermanos es presentado en el capítulo IV. El árbol genealógico de la familia Torres Herrera es el hilo conductor para presentar a los ceramistas así como la historia de familiar y su tradición como artistas del barro. A partir de las observaciones del trabajo en campo y de la información proporcionada en las entrevistas, hemos podido conformar el escenario de nuestro caso de estudio y hacer un análisis de sus actividades laborales desde un abanico de perspectivas que nos permite la Teoría Crítica. Ubicamos al TCDH en el sistema mundo de Raymond Williams e Immanuel Wallerstein, y analizamos la producción desde diversos enfoques que incluyen las teorías marxista, el capitalismo cognitivo y los estudios postcoloniales. En el cierre de este capítulo hacemos una aproximación a la labor reproducotora desde el posmodernismo. Estos enfoques son complementarios e incluyentes.

Damos inicio al capítulo V, *El producto del trabajo de los ceramistas*, ubicando las copias dentro del sistema de los objetos de Jean Baudrillard. Una vez más nos apoyamos en Carlos Marx, especialmente con su concepto de la mercancía como fetiche. El trabajo de Bárbara Brown para la identificación de la categoría de arte contemporáneo con rasgos de arte precolombino, con ejemplos de Diego Rivera y Henry Moore, abre paso al tema de la inclusión del arte “no occidental en al arte occidental”; en esta sección hacemos un análisis y ruta de la evolución del caduco e inadecuado término “arte primitivo”. En la relación de las copias con los estilos cerámicos del Antiguo Occidente de México, la tesis de la doctora Verónica Hernández Díaz resultó fundamental.

El análisis de la obra libre aparece en el sexto capítulo y se abre con cuatro criterios básicos: autoría, geografía, temporalidad y materialidad. En la revisión de la evolución de los conceptos

artista/artesano y arte/artesanía Larry Shiner fue nuestra guía. Las palabras de Wladyslaw Tatarkiewicz para abordar la obra libre como el fenómeno artístico que representa, fueron la base para fundamentar nuestras definiciones. Con 14 ejemplos de la creación de María Guadalupe y Darío Torres Herrera, analizamos y describimos temas, representaciones, formas, proporciones y materialidad de esta línea de trabajo; en ellos encontramos los modelos arqueológicos de referencia para citas y evocaciones del estilo Lagunillas. Tomamos el caso de la producción cerámica de Mata Ortiz, Chihuahua, para hacer algunas comparaciones y alentar esta producción que se encuentra en su etapa inicial. De los textos de George Bataille, James Clifford, Jacques Derrida, Gillo Dorfles, Nelson Goodman, George Kubler, Eduardo Subirats y Heinrich Wölfflin, tomamos las herramientas que nos permitieron hacer un acercamiento teórico a la producción libre. En lo formal seleccionamos cuatro categorías: *pastiche*, *remake*, *revival* y *survival* que también nos proporcionaron el fundamento para hacer nuestra propuesta de definición de la producción libre.

Capítulo VII. “*Con-sumo*” *respeto a las reproducciones*. Sin duda el título de este capítulo, como bien lo dice Pierre Bourdieu, transparenta la inevitable posición “judicial” de la autora. La noción de fantasmagoría nos ayuda a explicar el comportamiento de los coleccionistas en cuanto al consumo de reproducciones arqueológicas. Desde la economía política del signo de Jean Baudrillard abordamos los sistemas de intercambio comerciales. En lo que se refiere al sentido social del gusto y las reglas del arte Pierre Bourdieu nos dio más pautas para ubicar el consumo de copias. Las nociones del interior burgués y del juguete, que parte de los objetos maqueta, las analizamos de la mano con Walter Benjamin. La influencia de Diego Rivera en el gusto y construcción de los conceptos actuales de las ACOM se incluye partiendo de su actividad como coleccionista. Ordenamos una numeraria sobre los temas representados y por ende los más consumidos en los catálogos de reproducciones del INAH y del TCDH. En la comprensión de todo este fenómeno, como uno de los dilemas de la cultura, los textos de James Clifford fueron fundamentales. Los textos clásicos Isabel Kelly, Beatriz de la Fuente, Otto

Schöndube y Paul Westheim, a los que se une la tesis doctoral de Verónica Hernández Díaz actualizando y renovando la visión del Antiguo Occidente de México, siguen siendo referentes para el estudio del Antiguo Occidente de México y son parte importante de este trabajo.

Finalmente en el octavo y último capítulo, *Reproducciones y aura*, configuramos las rutas que ha seguido la conformación de un entorno aurático o halo alrededor de ciertos modelos de C-ACOM. Los famosos perros de Colima, mujeres de Nayarit, guerreros y jugadores de pelota de Jalisco, son parte del imaginario colectivo de lo “nacional”. Su amplia aceptación por la comunidad arqueológica de mexicanos, explicada en términos de Sandra Rozental, se describe e ilustra profusamente. Nuestras reflexiones se redondean comparando al final por un lado las reproducciones de la Piedra del Sol, monolito conocido como Calendario Azteca, con otras copias que consideramos contienen una fuerte dosis aurática: la réplica del monolito de Coatlinchan, o Tláloc, y la copia del Penacho del México Antiguo incluyendo la reproducción de su estructura. Sin duda el texto *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica* de Walter Benjamin, a pesar de ser uno de sus escritos más estudiados, es el referente teórico para concluir esta tesis.

Esta no es una tesis revisionista, no se trata de un tema visto desde una perspectiva de corte cronológico o historiográfico, es actual, las copias pasan en nuestros días. La realidad con la que nos topamos constantemente como historiadores del arte, restauradores y museólogos es la realidad simulada, la realidad de las réplicas que en sí mismas, en las manos de sus fabricantes toman materialidad y se cosifican ante nuestros ojos, ante la mirada de los propios ceramistas y la de sus consumidores. Así nuestra investigación²² lleva una carga de inquietudes personales que buscan motivar a otros especialistas a interesarse por el tema de la reproductibilidad contemporánea del arte

²² Estamos conscientes de que algunas de las formas de análisis de estas preguntas pueden provocar la molestia a ciertos sectores. Posiblemente el caso más agudo se presente ante el Estado, pues tiene que ver con la crítica a la normatividad vigente en materia de permisos y pagos de derechos para reproducir patrimonio nacional.

prehispánico, pero sobre todo a dignificar, valorar y usar las reproducciones como auxiliares en la educación, conservación y difusión del patrimonio arqueológico de México.

En las reflexiones finales, que también son un sumario de los principales conceptos, incluimos una serie de confrontaciones con casos de hoy, ilustrados con objetos de los que estamos escribiendo su biografía en las primeras dos décadas del siglo XXI. El trabajo de Alfred Gell *La tecnología del encantamiento y el encantamiento de la tecnología* nos proporcionó las ideas y las palabras pertinentes para describir las grandes diferencias cualitativas entre unas copias y otras. La magia de la tecnología como parte opuesta a la tecnología productiva es la base para la confrontación de la producción oficial. Las calidades, que van desde las baratijas hasta la mano del hábil artista, se comparan, critican y califican, de esta manera nuestras propuestas para iniciar una ruta hacia posibles soluciones toman mayor sentido.

Consideramos que cada capítulo encierra un tópico que se puede abordar por separado, y en su conjunto abarcan el gran tema enunciado en el título. Para facilitar la lectura, cada uno de los capítulos cuenta con su propia paginación, secuencias de tablas, figuras, esquemas y aparato crítico individual, así como con una serie de citas complementarias que se anexan al final. El uso de las tablas es un recurso que nos permitió plantear amplios contextos y al mismo tiempo sintetizar grandes bloques de información que de otra manera tomarían mucho espacio y en realidad serían repetitivos con respecto a textos ya publicados.

En los casos que no se cita la procedencia de las imágenes, se trata de fotografías del archivo personal de la autora.

Los cinco apéndices contienen catálogos, conceptos y descripciones que permiten tener un panorama más completo de ciertos temas que se desarrollan en el cuerpo de la tesis:

Apéndice 1 Catálogo de reproducciones del INAH, únicamente de la Cerámica de las Antiguas Culturas del Occidente de México (C-ACOM).

Apéndice 2 Catálogo de reproducciones del TCDH, exclusivamente de la C-ACOM.

Apéndice 3 Ejemplos de reproducciones de C-ACOM, elaboradas en diversos talleres de México.

Apéndice 4 Glosario ilustrado de términos técnicos cerámicos que se usan en al tesis.

Apéndice 5 Catálogo de los estilos más reproducidos de la C-ACOM.



El saqueo, un eslabón de la cadena

Cuando esa cápsula de tiempo es destruida, ya sea por un saqueador o por un tractor, la pérdida es total.

Karl E. Meyer¹

I.1 Introducción a temas, conceptos y objetos

El tema central de esta investigación gira en torno a la reproductibilidad² contemporánea del arte prehispánico, sin embargo, es inevitable plantear como plataforma introductoria una triada: saqueo, falsificación y reproducción con un tema común, la arqueología de Mesoamérica. Esta tesis aborda con especial interés los objetos materiales cerámicos. En un primer vistazo encontramos que los saqueadores alteran los contextos arqueológicos y extraen ilegalmente los objetos; los falsificadores toman como una de sus referencias el producto de la actividad de los anteriores; y para los terceros, los reproductores, gran parte de su fuente de inspiración está en las piezas derivadas tanto de las actividades de saqueadores como de falsificadores que se encuentran en museos.

Nuestro campo de investigación abarca un concepto general de la reproductibilidad contemporánea del arte prehispánico, se centra en los temas y las actividades que tienen como objetivo

¹ Meyer E. Karl, *El saqueo del pasado. Historia del tráfico internacional ilegal de obras de arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p.16.

² Adoptamos el término “reproductibilidad” porque en la actividad reproductora los ceramistas tratan de traer el pasado al presente por medio de diversos mecanismos. En este sentido hay una búsqueda de reproducir un original pretérito. Es una búsqueda de las calidades y las cualidades del original, y de una proximidad a una experiencia similar del arte que evoca a un objeto y lo que representa. Así en el ejercicio de reproducir lo que se busca es una coherencia con un referente. En esta tesis el término no se entiende como la reproductibilidad de Walter Benjamin de los medios mecánicos como el grabado o la fotografía.

reproducir, copiar, imitar o igualar los objetos que se identifican como “arte prehispánico” y reconocerlos como tales, es decir, como reproducciones.³

Para su desarrollo hemos tomado como caso de estudio el trabajo de un grupo de ceramistas que reproducen cerámica arqueológica de las Antiguas Culturas del Occidente de México (C-ACOM).

El último fin de los reproductores que nos ocupan, es lograr el mayor parecido posible con las piezas elaboradas dentro del espacio-temporal denominado Mesoamérica, para de esta manera ser reconocidas como “copias fieles al original”. Esta actividad reproductora históricamente se ha desarrollado de manera paralela a la de saqueadores y falsificadores, por ello se hace necesario acotar estos tres ámbitos. Pareciera que hay una lógica cronológica-lineal entre la triada, pues no existiría una falsificación sin su referente original, y de igual manera las réplicas llevan de manera intrínseca un antecesor el cual puede ser un original o una falsificación. Bajo esta lógica el presente capítulo está dedicado al saqueo, el segundo a la falsificación y el tercero a la reproducción.

Esto nos lleva en un momento inicial a dos categorías de objetos:

1. Los originales.
2. Los no originales.

Un conflicto aparece en esta primera clasificación ya que en ambas categorías encontramos “objetos originales”. Podemos ilustrar esta situación con un objeto original elaborado en el siglo IV d.C. (extraído de su contexto arqueológico por medio de excavación controlada), y un objeto original del maestro alfarero “Enrique Pérez” elaborado en el siglo XXI el cual copia a otro. Por ello quizá sea mejor rediseñar nuestra primera clasificación de objetos con las siguientes especificaciones:

³ En esta tesis usamos las palabras reproducción, copia y réplica como sinónimos ya que los tres son de utilidad para los propósitos de la investigación. Existen otro tipo de estudios que profundizan en la reflexión sobre las diferencias entre los términos copia, réplica, reproducción, repetición, tipos, prototipos, originales, cambios y variantes, versiones, pastiches, estilizaciones, transformaciones, desarrollos o evoluciones, contaminaciones, imitaciones, plagios, revival, remake, survival, uso y reuso, etcétera. Un caso recurrente en la historia del arte universal, en el que se aplican varios de estos conceptos, es el estudio de las copias romanas del arte griego clásico.

1. Los objetos elaborados en época prehispánica, que llamamos originales.
2. Los objetos elaborados en épocas posteriores a la prehispánica, que copian los originales.

A su vez, estas dos categorías nos conducen a otras problemáticas. Desafortunadamente en el caso de la C-ACOM la historia y la investigación se han desarrollado de tal manera que gran parte de los objetos que conocemos actualmente, que se encuentran en México y el extranjero tanto en museos públicos y privados,⁴ así como en colecciones particulares, fueron extraídos sin los registros propios de una excavación arqueológica controlada.¹

En lo referente a los objetos elaborados en épocas posteriores a la prehispánica, y que copian los originales, nos encontramos con la situación de su introducción social al mundo de los objetos. Cuando ésta pretende ser algo que en realidad no lo es, que se fundamenta en el engaño o el fraude y quiere aparentar una procedencia arqueológica, convierte al objeto en una falsificación. En el lado opuesto tenemos los objetos que, también habiendo sido elaborados en épocas posteriores a la prehispánica, se presentan como tales y exigen un reconocimiento en su condición de réplicas.

Es por estas razones que nuestra clasificación se puntualiza ahora a partir de los conceptos que hacen la diferencia: falso-verdadero.

1. Los objetos originales elaborados en época prehispánica, llamados también originales auténticos y que se sustentan en la verdad sobre su procedencia.
 - 1.1 Objetos extraídos de contexto arqueológico controlado.
 - 1.2 Objetos sin referentes arqueológicos sobre su procedencia.⁵

⁴ Es necesario aclarar que en las bodegas de los museos regionales del INAH de Colima, Jalisco, Michoacán y Nayarit se resguardan materiales cerámicos procedentes de proyectos de investigación los cuales, eventualmente, son exhibidos en exposiciones temporales e itinerantes. Muchos de éstos no se exhiben en las salas permanentes, ya que para ello se requeriría de una actualización museológica-museográfica constante.

⁵ En estos casos el objeto sigue siendo lo que era al principio, un original auténtico de época prehispánica, sin embargo al tocar los contextos arqueológicos como elementos en la interpretación de los objetos, su manipulación los pone en tela de

2. Los objetos elaborados en épocas posteriores a la prehispánica, que copian los originales.

2.1 Objetos que son introducidos con engaños e intenciones fraudulentas sobre su procedencia. Así es lo falaz lo que les convierte en falsificaciones y no sus calidades o cualidades materiales.⁶

2.2 Objetos que, en una verdad, abiertamente reconocen su condición de copia: reproducciones.

3. Objetos mixtos.

Se trata de objetos originales elaborados en época prehispánica que han sufrido una serie de alteraciones en su materialidad (algunas veces incluso se complementan), que les han afectado de tal manera que no permiten, en su materialidad, su plena identificación como originales auténticos.⁷

Para el estudio de nuestra triada: “saqueo, falsificación y reproducción”, dentro de las grandes diferencias que existen entre estas actividades, los objetos productos que llamamos “originales, falsos y reproducciones”, pueden ser abordados con una metodología similar a la científica, pues al ser entes físicos finalmente son restos materiales, cosas que están ubicadas en determinados espacio-tiempos y sobre las que podemos formular el mismo tipo de preguntas que se hacen los arqueólogos: ¿Cuál es su origen? ¿Quién y cómo las hizo? ¿Cuándo, dónde y para qué fueron hechas? ¿Cómo fueron distribuidas o depositadas en el lugar donde ahora las encontramos? Como podemos observar, estas preguntas aplican para nuestras tres categorías de objetos.

Los objetos no actúan por sí mismos, no son autónomos, cobran vida y sentido a través de los sujetos que los manipulan. Los objetos, una vez afectados por la intervención humana, alcanzan un estatuto que les hace oscilar entre las diferentes categorías.

juicio y su autenticidad es cuestionada, entonces la verdad sobre su procedencia es que no tienen una procedencia arqueológica.

⁶ Esto se conoce como falsificación fraudulenta, ya que se realiza con dolo. Hay otras maneras de falsear una obra sin malas intenciones, por ejemplo cuando la obra original, por medio de una mala intervención de un restaurador cambia de tal manera su constitución física que la transforma en algo diferente.

⁷ En el caso de la cerámica arqueológica podemos hablar de repintes, añadidura de nuevos elementos, incorporación de barnices o lacas, nuevos horneados, entre otros tratamientos que posiblemente tuvieron como objetivo “embellecer, mejorar o incrementar la pátina” de los objetos.

En la siguiente tabla presentamos algunas características básicas de estas categorías. Tiene como propósito ubicarnos en una posición común y visualizar nuestro campo de estudio, el de los reproductores y sus diferencias con respecto a sujetos saqueadores y falsificadores.

Características	Saqueadores	Falsificadores	Reproductores
Tipo de objetos que inspiran su actividad ⁸	Arqueológicos	Arqueológicos	Arqueológicos
Marco axiológico	Trabajo al margen de la ley	Intención y acción falaz	Verdad sobre su trabajo
Tipo de objetos producto de su actividad	Originales elaborados en época prehispánica	Falsos que se pretenden pasar como originales de época prehispánica	Reproducciones y/o nuevas interpretaciones inspiradas en los objetos arqueológicos
Lugar en el que se desarrollan sus actividades	<i>In situ</i>	Taller cerrado al público	Taller abierto al público
Personas con las que enlazan sus actividades	Traficantes Coleccionistas Otros saqueadores	Traficantes Coleccionistas	Proveedores, clientes, comercializadores, exportadores, otros reproductores
Campos de acción	Mercado negro Tráfico ilícito	Mercado negro	Tiendas de museos, galerías, espacios comerciales, etcétera.

Tabla no. I.1 Características básicas de la triada saqueo-falsificación-reproducción.

Durante el siglo XVIII un principio de la restauración, universalmente aceptado, era la completa restitución de elementos en una obra. En el caso de las esculturas, extremidades, torsos e inclusive cabezas fueron “restaurados” para ser añadidos a elementos originales de épocas pasadas. Resultaba casi inconcebible mantener y exhibir una pieza con faltantes, esto siempre y cuando la intervención fuera hecha “con buen gusto”, empatando un estilo y con técnicas compatibles. De esta manera los objetos mixtos también forman parte de museos y colecciones privadas. La creación de la “ilusión de lo completo” modificó los objetos interfiriendo en los estudios del arte.

⁸ En este nivel se encuentra la justificación del tema común de la triada.

En un punto las intervenciones en materia de restauración afectan la procedencia, exclusividad, tecnología y autoría de una obra tanto como la actividad reproductora.

What here should concern us more, however, is that restoration too, forms part of the artistic practice of pattern maintenance and imitation, and if the growing prestige and bid for hegemony of individual greatly affected the cultural-historical fate of origin and copying, the same also applies to restoration.⁹

Los resultados de las investigaciones desarrolladas antes de la aplicación de procesos profesionales de conservación-restauración están íntimamente relacionados con los métodos de autenticación. Los criterios para remover, sustituir, añadir, alterar o conservar las intervenciones en una obra también son tema de debate entre los expertos. Actualmente se reconocen varias posiciones al respecto entre las que destaca el respeto por la historicidad material de los objetos, siempre y cuando ésta no sea un motivo de deterioro. Con dos importantes ejemplos podemos ilustrar diversas posiciones. El primero se refiere a los trabajos de conservación-restauración aplicados al Penacho del México Antiguo. En virtud de la estabilidad alcanzada por este objeto plumario durante los últimos 120 años, se decidió conservar la integridad de los materiales y técnicas de manufactura de los *amantecas* del siglo XVI, así como aquellos aplicados en los procesos de restauración correspondientes a los siglos XIX y XX.¹⁰ En un segundo ejemplo, en el que se aplicaron diferentes criterios con respecto a las manos que intervienen posteriormente en una obra, supuestamente ya terminada, lo vemos en la reciente restauración (1994) de la Capilla Sixtina: “La restauración de los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina del Vaticano permitió descubrir elementos pictóricos originales del artista que estaban ocultos debido a rehabilitaciones y a censuras posteriores...”ⁱⁱ

⁹ Radnóti, Sándor, *The fake. Forgery and Its Place in Art*, England, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1999, p. 90. “Sin embargo, lo que aquí nos debe preocupar más, es que la restauración también forma parte de la práctica artística de la conservación de pautas y la imitación, y si el creciente prestigio y la oferta por la hegemonía individual afecta el destino histórico-cultural del origen y la copia, lo mismo se aplica a la restauración.”

¹⁰ Con motivo del proyecto binacional México–Austria (2010 – 2012), coordinado académicamente por el INAH y el Museo de Etnología de Viena, la autora de esta tesis, junto con la restauradora alemana Melanie Ruth Korn, conformaron el grupo de conservadoras que tuvo a su cargo la restauración de la pieza. Con el apoyo de diversas instituciones y universidades de ambas naciones, directivos, gestores, antropólogos, arqueólogos, ornitólogos, ingenieros, entre otros, conformaron subgrupos que tuvieron como línea de trabajo común la investigación y conservación de la polémica pieza.

La categoría de los objetos mixtos, en el caso de la cerámica resulta un tema asiduo. Dadas las características de los materiales y los procesos de elaboración las piezas cerámicas pueden sufrir y aceptar, en diferentes momentos, una serie de alteraciones: reintegrar colores, resanar, añadir partes enteras, remover, pegar, hornear, barnizar, pulir, bruñir, etcétera, son procedimientos que la cerámica soporta con cierta facilidad. Sin embargo los criterios han cambiado a lo largo del tiempo, éstos han transitado desde la reintegración total de todos los elementos, hasta la conservación preventiva y la no intervención.

El debate sobre los méritos y propiedades de las intervenciones en restauración no se ha cerrado e incluye la apreciación de fragmentos de obras, no sólo por la información técnica y material que aportan, sino también como entes únicos con sus propias cualidades estéticas. También se ha abierto el debate sobre la exhibición y dignificación de los tepalcates en contraparte a la museología que sólo propone mostrar objetos completos. Actualmente en los procesos de conservación-restauración se busca un equilibrio que tenga como prioridad la estabilidad del objeto, la menor intervención y al mismo tiempo revelar su composición integral para una lectura adecuada del mismo.¹¹

Consideramos que lo importante es reconocer que cualquier forma de intervención sobre los objetos (material o intangible) nos lleva a una nueva interpretación. Otra posición es aquella que propone que los objetos procedentes de contextos arqueológicos deben ser preservados en el estado en que fueron descubiertos.

Lo anteriormente expuesto aplica de manera directa a los objetos procedentes de las excavaciones controladas en las tumbas de tiro. En estos contextos funerarios además de los restos óseos y de las vasijas y vasijas tipo escultura, también se han encontrado objetos (o fragmentos) elaborados con piedra, pedernal, pizarra, obsidiana, conchas, caracoles, coral negro, hueso, algodón y agave.ⁱⁱⁱ

¹¹ Estos criterios van de la mano con otros, tales como reversibilidad, durabilidad, notoriedad y documentación.

En todas las épocas la restauración-intervención también se ha puesto al servicio del fraude, para ocultar daños y defectos, o por el contrario, para dar apariencias del paso del tiempo en los materiales inventando los más creativos procesos de patinado.¹² Partiendo de estas categorías y reflexiones, en este primer capítulo analizamos el contexto y las actividades que llevan a cabo saqueadores.

I.2 El saqueo, un mal universal

El saqueo no es un fenómeno exclusivo de México ni de los tiempos recientes. Desafortunadamente esta actividad, de la cual no se han documentado todos los casos,¹³ se presenta en todo aquel lugar que es víctima de la corrupción, la ignorancia, las tendencias de la moda, los caprichos, obsesiones y patologías de los coleccionistas, y de condiciones sociales precarias que incluyen la falta de recursos (financieros, legales, educativos, materiales y humanos) para la protección del patrimonio, entre otras circunstancias.

Por otro lado sabemos que la oferta y la demanda determinan los precios, que se han llegado a convertir en cifras tentadoras para muchas personas que únicamente buscan especular y lucrar con los objetos elaborados en épocas pasadas con características materiales y estéticas que les hacen atractivos ante los mercados internacionales. El saqueo es parte de los continuos círculos viciosos internacionales, entre los que se encuentran el lavado de dinero, secuestros y rescates de objetos y personas, fraudes comerciales, fiscales y culturales. Se dice que el tráfico de bienes patrimoniales robados está en los mismos niveles que el tráfico de drogas, de armas y de las transferencias fraudulentas de fondos en las que están involucrados todos los sectores de la sociedad.^{iv}

¹² Entendemos el concepto pátina como la huella del paso del tiempo sobre los materiales.

¹³ Entendemos por documentación todos los materiales y/o procedimientos que dejan rastro o testimonio de estas actividades: informantes, actas, denuncias, juicios, reportes, peritajes, escritos en archivos, reportajes en los medios de comunicación, testimonios orales, registros electrónicos, inventarios, fotografías, investigaciones, etcétera.

Desde el siglo XVII la cultura europea se convirtió en la fuerza dominante del mundo, se expandió, destruyó civilizaciones y reclamó como suya la historia del pasado trayendo a casa, entre esclavos y materias primas, los tesoros artísticos como trofeos que asumía “le pertenecían”. El saqueo es uno de los muchos espejos del colonialismo. La dominación de las élites (elitismo colonialista o elitismo nacionalista burgués) comparte los créditos en los logros que ha alcanzado el saqueo y por ende el coleccionismo internacional. La historia colonial se muestra en las salas de exhibición, vitrinas, pedestales y catálogos de los museos del Louvre, el Metropolitano de Nueva York, el Británico y recientemente el Getty en California, entre otros. Estos espacios son libros abiertos, ilustrados con el patrimonio de otras latitudes, con los que se ejemplifica la historiografía colonialista y neocolonialista. Se ha llegado a afirmar que casi todas las colecciones, públicas o privadas, tienen objetos producto de actividades ilícitas de extracción entre sus inventarios.

La imagen del imperialismo (o de la globalización) como el establecedor de una sociedad ideal, se encuentra marcada por la creencia (y realidad) de que son los colonizadores la voz con la autoridad suficiente para calificar la calidad de los objetos y determinar si éstos son dignos de ser coleccionados y museificados, y en una violencia epistémica enseña a los subalternos aquello que “deben aprender” sobre lo que alguna vez fue su patrimonio. Los oprimidos por el saqueo son los subalternos que no pueden hablar dentro del “limbo legal” ya que está diseñado para permitir el tráfico ilícito, propicio a los intereses del capitalismo o imperialismo cultural. Queda claro que el poder económico, la voz que sí se escucha, entre otros factores, también ha definido la biografía de los objetos.¹⁴

Otra cara del coleccionismo muestra a esta actividad como la gran promotora de la conservación de bienes que, habiéndose quedado en sus lugares de origen, no se hubieran conservado. A partir de acuerdos multinacionales en la actualidad diversos programas de “reincorporación o repatriación” de patrimonio cultural están en marcha. Recientemente ha llamado la atención la devolución a Perú, por

¹⁴ Las ideas planteadas sobre saqueo y colonialismo están inspiradas en la Teoría Poscolonial, en el debate en torno a los subalternos que se aborda con más detalle en los siguientes apartados de este capítulo.

parte de la universidad estadounidense de Yale, de 46,000 piezas de Machu Pichu que fueron tomadas hace casi un siglo por Hiram Bingham.^v

En los últimos años los reclamos sobre la devolución de objetos antiguos (y de todas las épocas), que han sido extraídos ilegalmente de sus lugares de origen, ha cobrado fuerza. En algunos casos la respuesta, por parte de los poseedores actuales de los objetos, ha sido la entrega de copias fieles que puedan “sustituir” o “representar” a sus referentes originales. A pesar de que las reproducciones con calidad son un buen elemento didáctico y museográfico, a nivel mundial esta respuesta no convence del todo a los subalternos desposeídos. Las visiones del mundo difieren en mucho, opresores (en este caso los promotores del saqueo) y oprimidos (los despojados de su patrimonio), se expresan tanto en la violencia que implican la propuesta de sustitución con una réplica, en los actos de extracción, exportación, subasta y exhibición de objetos, así como en las zonas de tensión en las mesas de “diálogo” por la repatriación de bienes a sus lugares de origen.

Por lo que respecta a la exhibición este fenómeno también se presenta entre los niveles de los museos. Los estatales y locales experimentan un despojo cuando los objetos pasan a formar parte de las colecciones de los museos nacionales, ya sea de manera definitiva o en préstamos de una larga temporalidad, en ocasiones indefinida. En esta dinámica los oprimidos demandan la restitución de su patrimonio como una forma de reivindicar la historia. Bajo esta perspectiva los reclamos, que desde hace décadas se hacen a Austria por la devolución del Penacho del México Antiguo, son un intento por recuperar un símbolo de la antigüedad en el que se busca reafirmar una identidad y autonomía mediante este objeto que vincula de manera inmediata el presente con el imaginario de un pasado glorioso del centro de la nación mexicana.¹⁵

¹⁵ Gerard van Bussel, en su capítulo El penacho del México Antiguo. Aspectos de la historia de su recepción, en: *El Penacho del México Antiguo*, Alemania, Alfonso de María y Campos, Lilia Rivero Weber, Christian Feest (coords.), Altenstadt: ZKF Publishers, 2012, pp. 115 – 133, hace una revisión completa de los fenómenos de la búsqueda del retorno de este objeto plumario a México.

El argumento de que los museos de Occidente continúan cumpliendo una función esencial como guardianes del pasado ya no es del todo cierto. Muchos países han alcanzado la madurez museológica¹⁶ suficiente para hacerse cargo de su patrimonio. En este contexto la devolución de objetos ha tomado sentido y el debate público sobre la repatriación de bienes se está transformando. Nuestro ejemplo, que fue tema durante el 2011 y 2012 en las primeras planas en la prensa mexicana e internacional, una vez más es el relacionado con la devolución y/o préstamo a nuestro país del Penacho del México Antiguo. Las negociaciones estuvieron a cargo de la Secretaría de Relaciones Exteriores y desconocemos el estatus que estas han guardado a lo largo de los últimos años, sin embargo, ante posibles escenarios en tonos impropios, de manera personal consideramos que sería necesario, entre otras cosas, evaluar con detenimiento el riesgo que implicaría un distanciamiento político-económico con Austria y la Unión Europea. Esperamos que las reacciones futuras no aviven las llamas de la hostilidad, sino que por el contrario, la cultura sea un eslabón por la paz y la comprensión mutua.

Sobre este tema y recordando los contenidos del capítulo III, artículos 27 y 28, de La Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, Eduardo Matos Moctezuma ha expresado su posición: “Con base en estos artículos no cabe duda que el penacho es propiedad nacional. Por lo tanto, no importa si fue un regalo de Moctezuma a Cortés en 1519 o si se trata de una pieza robada, vendida o que saliera del país por cualquier medio. Lo importante es que al salir al extranjero no pierde su carácter de ser propiedad de la nación, como lo indica la ley vigente.”¹⁷

La pasión y controversias que los temas en torno al Penacho del México Antiguo se tejen cotidianamente en las sociedades mexicana y austriaca no son tema de esta tesis, pero hemos considerado que es un buen ejemplo para contrastar con el tema de la C-ACOM. Las preguntas surgen

¹⁶ Dentro de las disciplinas y actividades implícitas en la museología contemporánea consideramos: seguridad, registro, conservación, divulgación, exhibición, educación, museografía, embalaje, transportación, investigación, estudios de público y climatología, entre otras.

¹⁷ Matos Moctezuma, Eduardo, ¿El llamado “penacho de Moctezuma” pertenece a Austria o a México?, en: *Arqueología Mexicana, Investigaciones recientes en Xochitécatl-Cacaxtla*, México, Editorial Raíces-INAH, Vol. XIX, núm.117, p. 88.

de inmediato: ¿Por qué las miles de piezas cerámicas del Antiguo Occidente, de manufactura excepcional, no se reclaman con la misma insistencia? ¿Qué lugar ocupa la reproducción del Penacho en la sala Mexica del MNA?

En México destaca la labor realizada por la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, unidad adscrita al Instituto Nacional de Antropología e Historia. Gran parte de su trabajo consiste, junto con las Coordinaciones Nacionales de Asuntos Jurídicos y Arqueología, en dar seguimiento a las denuncias por tráfico ilícito de bienes culturales y la recuperación de los mismos. En esta Coordinación Nacional desde hace más de 20 años también se imparten cursos sobre el patrimonio cultural y la importancia de su defensa a custodios, agentes aduanales y trabajadores de organismos de seguridad pública.¹⁸ Desafortunadamente esta labor no cubre todos los flancos y debemos reconocer que las condiciones apropiadas para una cobertura nacional de protección aún no se establecen.

La CONVENCIÓN SOBRE LAS MEDIDAS QUE DEBEN ADOPTARSE PARA PROHIBIR E IMPONER LA IMPORTACIÓN, LA EXPORTACIÓN Y LA TRANSFERENCIA DE PROPIEDAD ILÍCITAS DE BIENES CULTURALES, organizada por la UNESCO y celebrada en París del 12 de octubre al 14 de noviembre de 1970, contiene 26 artículos que deben observar los Estados Partes (EP). Para el tema que nos ocupa, a continuación comentamos sólo algunos artículos y fracciones de esta Convención:

Artículo 1. Para los efectos de la presente Convención se considerarán como bienes culturales los objetos que ... y pertenezcan a las categorías enumeradas a continuación:

¹⁹c) el producto de las excavaciones (tanto autorizadas como clandestinas) o de los descubrimientos arqueológicos;²⁰

¹⁸ En estos cursos se revisa la normatividad vigente, los procedimientos legales y algunas técnicas para identificar diversos tipos de patrimonio cultural y diferenciarlos con respecto a las reproducciones, entre otros temas.

¹⁹ Los incisos a) y b) se refieren a colecciones y ejemplares de la naturaleza, y a bienes relacionados con la historia respectivamente.

Como se señala, en el inciso c) del primer artículo se reconoce la actividad clandestina en excavaciones. En la siguiente tabla presentamos una selección y resumen de los 26 artículos con la que se da muestra de la posición internacional frente al generalizado problema del saqueo.

Art.	Síntesis	Comentarios
2.1	Los EP reconocen las causas principales del empobrecimiento del patrimonio cultural de los países de origen de los bienes.	Los contenidos de la Convención abarcan aspectos legales, administrativos, promocionales y educativos. Las medidas que se proponen son de tipo preventivo y operativo.
2.2	Los EP se comprometen a combatir estas prácticas.	
5	Establecer las condiciones apropiadas.	
5.a	Contribuir a la preparación de los proyectos de textos legislativos y reglamentarios.	
5.b	Establecer el inventario nacional de protección.	
5.c	Fomentar el desarrollo de instituciones especializadas.	
5.d	Control, conservación y protección arqueológicos.	
5.e	Dictar normas que se ajusten al respeto de las normas de la Convención.	
5.f	Ejercer acciones educativas para difundir ampliamente las disposiciones de la Convención.	
6.a	Establecer un certificado para la exportación de bienes culturales.	
6.b	Prohibir la salida de los bienes culturales que no estén acompañados del certificado correspondiente.	
7.b.1	Prohibir la importación de bienes culturales robados.	
7.b.2	Tomar medidas para decomisar y restituir.	
8	Imponer sanciones legales o administrativas.	
9	Participar en operaciones internacionales concertadas.	

Tabla no. I.2 Selección de artículos de la Convención UNESCO.

²⁰ Gómez Consuegra, Lourdes (compilación) y Angélica Peregrina (coordinación), *Documentos Internacionales de Conservación y Restauración*, México, INAH, 2009, p. 81.

I.3 El saqueo arqueológico en México

En el primer cuarto del siglo XVI la fórmula de recibir regalos de “bienvenida” fue aprovechada por los conquistadores de México y no tardó en transformarse en grandes saqueos y robos^{vi} que se presentaron desde las primeras batallas. Por estos mecanismos bélicos es que las primeras muestras del arte mesoamericano llegaron a Europa desde los tiempos de la conquista, incorporándose a las colecciones imperiales. La primera carta que Cortés envía a Carlos V desde Veracruz en 1519 va acompañada de objetos de oro, plata, plumaria y mosaicos, entre otros.

El coleccionismo es una actividad colonialista por excelencia de la cual México no ha escapado. La historia cultural-material de los subalternos es escrita desde las colonias, en gran parte, a partir de los objetos que son extraídos ilícitamente. Las potencias conformaron, de formas agresivas (invasiones, explotación, desigualdad, etcétera), las colecciones que hoy se exhiben en los grandes museos de Europa y Estados Unidos y con éstas hicieron la violenta construcción epistémica de los sujetos colonizados. Estos sujetos muchas veces buscan reconocerse bajo las nociones de formas “puras u originales”, negando o dando la espalda a una conciencia e identidad post-colonial. Los sujetos colonizados suponen que el (neo)colonialismo no ha tenido ningún papel en la construcción de su identidad y de manera utópica pretenden borrar la larga historia de las fuerzas opresivas (neo)coloniales.²¹ Por su parte los coleccionistas, hasta nuestros días, encuentran justificación de su pasión por los objetos argumentando que son ellos, y sólo ellos, los poseedores de los medios para su estudio, resguardo y conservación.

En México, como en muchos otros países, el saqueo es una consecuencia del coleccionismo y de una muy complicada trama de situaciones de índole económico, legal, administrativo, cultural y social. Es una actividad que desencadena y fortalece las actividades ilícitas al existir una demanda de

²¹ Cfr., Omar Sidi, Mohamed, *Los estudios post-coloniales. Una introducción crítica*, España, Universitat Jaume I, 2008, (Cooperació i solidaritat Estudis, 3), p. 143.

ciertos objetos en contextos no favorables para su protección. En una situación tan crítica de hambre, pobreza e inseguridad como la que prevalece en la primera década del siglo XXI en varias regiones, nuestra herencia cultural se encuentra en peligro de alto riesgo. Los coleccionistas de obras artísticas están dispuestos a pagar sumas considerables de dinero que son muy atractivas para los necesitados. El saqueo a sitios prehispánicos e inclusive a iglesias encuentra cabida en las carencias.

El saqueo se incrementa a medida que el coleccionismo crece, por lo que ambas actividades están íntimamente ligadas a pesar de todos los segmentos e intermediarios que les separan. Los expertos opinan que el coleccionismo formal del arte precolombino empezó en las primeras décadas del siglo XX, de manera tardía si lo comparamos con el coleccionismo de otras civilizaciones antiguas. Expertos como Michael Coe confirman que se inició principalmente por razones estéticas poco después de la Primera Guerra Mundial ya que escultores como Constantin Brancusi, Jacob Epstein y Henry Moore enseñaron al museo y al mundo del coleccionismo que todas las clases de tradiciones no-occidentales y no-orientales tienen también un valor profundamente artístico y que podían ser contempladas seriamente como obras de arte.²²

La situación se complica aún más cuando los traficantes, en aras del conocimiento, pero con la prioridad del dinero, entran en contacto con el mundo oficial de la arqueología y la investigación. Se trata de aquellos individuos, que además de lucrar con el patrimonio, tienen alguna inclinación por adquirir conocimientos. Un conocido caso es el del señor Carlo T.E. Gay, traficante nacido en Italia con especial interés por el arte antiguo de México. Después de una larga historia decide explorar en los entornos del pueblo de Xochipala, Guerrero. Realiza varios viajes, trabaja con curadores e incluso escribe algunas de sus conclusiones asignando fechas a los materiales.²³ Nos encontramos en el borde

²² Cfr., D. Coe, Michael, From Huaquero to Connoisseur: The Early Market in Pre-Columbian Art, en: *Collecting the Pre-Columbian Past*, A Symposium at Dumbarton Oaks, 6th and 7th October, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990, p. 271.

²³ Meyer, Karl, *El saqueo del pasado. Historia del tráfico internacional ilegal de obras de arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, pp. 30 y 31.

de fronteras muy delgadas entre el “saqueo y la excavación controlada”, zonas en las que casi se justifica a los traficantes. Zonas en las que también entra en tela de juicio el trabajo poco profesional de algunos arqueólogos, aquellos que por un lado nunca analizan los materiales obtenidos como producto de las excavaciones,²⁴ o los que no publican los resultados de sus investigaciones. Al cobijo de las instituciones que se niegan a practicar auditorías académicas, hay arqueólogos que esconden los materiales o que no cumplen con la entrega profesional de sus informes de actividades y de bienes recuperados.²⁵

Otro ejemplo que ilustra los finos límites entre el saqueo y la actividad oficial lo encontramos en las mismas comunidades actuales. El siguiente relato da cuenta de ello:

“Yo no soy saqueador. En mis sueños me hablan y me dicen a dónde están las veredas y las bocas de la tierra. Ahí voy y encuentro las cosas. Ellos me mandan, me indican el camino. Yo no soy como los arqueólogos que andan buscando... Yo no busco, ellos me mandan”.²⁶

Dentro de un mundo mágico religioso y por tradición, los campesinos del México contemporáneo buscan el encuentro con sus antepasados. En estos momentos se convierten en una especie de personajes místico/shamánicos. No les interesa la recompensa de dinero, sino que al recibir estas “señales” y saberlas interpretar, adquieren un valor cualitativo dentro de su comunidad, un prestigio. Se considera que al recibir estos “dones”, los tienen que cuidar y si los venden, además de ser señalados por su misma comunidad, siempre quedarán marcados por el temor a un castigo por haber hecho algo indebido a partir de una señal especial.

Este tipo de situaciones numinosas hacen que el “sistema arqueológico gubernamental” se vea en una condición inestable, tanto en su administración como en sus epistemes dominantes o “verdades

²⁴ Es prácticamente imposible esconder o negar la existencia de las cajas de materiales sin analizar que se encuentran en sótanos, bodegas y pasillos de museos y depósitos. En el caso de la cerámica, los tiestos o tepalcates podrían pesar varios miles de kilogramos.

²⁵ *Cfr.*, Pedro Francisco Sánchez Nava y Luis Alberto López Wario, *Coleccionismo, saqueo y peritajes arqueológicos*, México, INAH, 2010, (Textos básicos y manuales), pp. 35 y 36.

²⁶ Relato de campesino en una conversación sostenida con el Arqueólogo Salvador Guilliem, investigador del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

científicas”. Los campesinos, en una posición de subalternidad, desde la desigualdad, logran dismantlar las sutiles formas de dominación económica, política y cultural de los argumentos “oficiales”, promulgando desde su verdad un discurso mágico-religioso, que ni siquiera es materia a discutir (ya que maneja otro lenguaje, desconocido para los científicos), y lo llevan al plano de la práctica al saberse elegidos, interpretando las señales correctamente, sin tener necesidad de hacer calas, pozos o excavaciones para encontrar los yacimientos u objetos del pasado. Esta condición se mantiene al margen de la ciencia y la ley, es realidad y verdad en la colectividad. Las prácticas y saberes de los indígenas campesinos son negadas, ocultadas y calificadas como infantiles o supersticiosas y la violencia epistémica del saber científico supuestamente más verdadero sigue sometiendo al subalterno.

De esta manera nos apoyamos nuevamente en la teoría postcolonial que marca el retorno de los oprimidos, del nativo y de la clase como marcadores de diferencia,²⁷ todo en contrapartida del saber institucional reflejado en el quehacer de los arqueólogos. No se trata de una violencia física, la violencia epistémica toma las armas de la resistencia por parte de los colonizados contra la hegemonía colonial a partir de la develación de esta práctica ideológica y social de los campesinos.

Un marcador de diferencia entre nativos y forasteros es la economía. Ropas y vehículos (muchas veces marcados con los logotipos institucionales, en este caso CONACULTA-INAH), accesorios (relojes de pulso, por ejemplo), herramientas (teodolitos, brújulas, microscopios, instrumentos de rastreo y medición, etcétera) y dinero en efectivo, marcan claramente la violencia simbólica y real entre las partes.

En este contexto los colonizados corren el riesgo de convertirse en informantes, con o en contra de su voluntad. Algunos informantes sometidos a duras presiones (hambre, enfermedades, etcétera) enuncian verdades y secretos que no se habían propuesto revelar y que intercambian por “soluciones” a sus problemas. Con ello se incorporan, como un eslabón más, a la cadena del saqueo. Algunos

²⁷ Sidi, Mohamed Omar, *Op. cit.*, p. 51.

informantes se la ingenian para salir del paso logrando confundir con mentiras o verdades a medias a investigadores y saqueadores.^{vii}

Sobre estas fuentes de “información” el quehacer, tanto para arqueólogos como para saqueadores, se encuentra en un campo de tensión permanente en el que los conflictos de intereses también son una realidad que influye en ambas actividades. Este conflicto se termina cuando se encuentra una complicidad en un productivo “equilibrio de poder” en el que finalmente nunca triunfa el colonizado.

I.4 El saqueo en el Occidente de México

Definir geográfica, temporal y culturalmente la región conocida como el Antiguo Occidente de México ha sido una tarea difícil y aún polémica que se ha ido redefiniendo conforme al avance de las investigaciones. Hoy en día se considera que es un extenso territorio que abarca aproximadamente los actuales estados de Sinaloa, Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán y Guanajuato. Algunos investigadores incluyen Aguascalientes, Guerrero, Querétaro y partes de Durango, Zacatecas y San Luis Potosí, o incorporan a Guanajuato en la región Norte.²⁸ En 1994 Otto Schöndube realizó un didáctico ejercicio numérico con el propósito de ayudar a comprender la magnitud e importancia de la región.

El Occidente abarca al menos ocho estados de la República, lo que equivale casi al 44% de la llamada Mesoamérica mexicana y ha sido dividido en 25 áreas culturales. Según fuentes escritas, en el momento de la conquista se hablaban en su territorio cerca de 44 lenguas diferentes; de éstas 26 desaparecieron casi de inmediato, y por lo mismo son lenguas no clasificadas.

En el salvamento arqueológico del vaso y zona de riego de la presa de Cajón de Peñas, Tomatlán, Jalisco, se recorrió un área aproximada de 50 000 ha; se localizaron 165 sitios, en 40 de los cuales se ubicaron 747 rocas con petroglifos; de ellos se registraron solamente 339, con un total de 12 104 motivos...²⁹

²⁸ Cfr., Schöndube B. Otto, Colima y el Occidente de México, en: *Tesoros de Colima, Hallazgos de ayer y hoy*, México, Gobierno de Estado de Colima, Universidad de Colima, Edit. Raíces, 2005, p. 14.

²⁹ Schöndube, Otto, El Occidente en números, en: *Arqueología Mexicana*, México, Editorial Raíces, Vol. II, no. 9, agosto-septiembre, 1994, p. 58.

Hasta la fecha se han reconocido seis principales desarrollos culturales, y al igual que las extensiones espaciales, los límites temporales no son precisos y también se encuentran en constante revisión. En la siguiente tabla se presenta una síntesis de la información de cada desarrollo cultural que hemos tomado casi literalmente de las investigaciones de Verónica Hernández Díaz.³⁰

Desarrollos culturales de la región Occidente			
Nombre	Ubicación	Cronología	Características
Capacha	Oeste de Michoacán y en Colima-sur de Jalisco; Centro y noroeste jalisciense y en la costa nayarita.	1500 y 1200 a.C. a 300 a.C.	Sólo se conoce a través de vestigios funerarios en variedad de entierros que formaron cementerios. La cerámica funeraria característica son las vasijas acinturadas llamadas “bules”, los “trífidos”, los recipientes de boca y asa de estribo y los “trífidos” compuestos.
El Opeño	Oeste de Michoacán y en Colima-sur de Jalisco; y en el centro de Jalisco.	1500 y 1200 a.C. a 300 a.C.	Sólo se conoce a través de vestigios funerarios en variedad de entierros que formaron cementerios. Aporta los ejemplos de arquitectura funeraria subterránea más antiguos de Mesoamérica. Entre los objetos ofrendados a los muertos se encuentran vasijas al negativo y pequeñas figuras de barro modeladas en tres estilos.
Capacha y El Opeño: Resulta sobresaliente que las semejanzas entre el arte cerámico de estos dos desarrollos apuntan a lazos entre ellos y con las culturas Tlatilco, olmeca y del noroeste de Sudamérica.			
Tumbas de tiro	Mitad meridional de Nayarit, suroeste de Zacatecas, Jalisco, Colima y partes colindantes de Michoacán.	300 a.C. a 600 d.C.	Sus antecedentes son los dos anteriores, pero a lo largo de nueve siglos diversificaron ampliamente los diseños y formatos de los sepulcros. Desarrollaron una multitud de estilos regionales y temporales en que las esculturas fueron modeladas en volúmenes huecos de gran tamaño además de las pequeñas figuras sólidas.
Tumbas de tiro: La destacada calidad artística y notable “humanismo” de estas obras las han convertido en el arte y a su vez en la cultura más representativa del Occidente a lo largo de toda su historia prehispánica. Son los modelos de la C-ACOM que más se reproducen.			
Desarrollos locales	Ejemplos: Plazuelas (Guanajuato); El Iztépete (Jalisco); Tingambato (Mich.).	600-900 d.C.	Persisten elementos de originalidad en los desarrollos locales, los cuales ocurrieron de forma paralela a transformaciones radicales que eliminaron rasgos que habían caracterizado al Occidente.
Chupícuaro	Sureste de Guanajuato y Michoacán.	400 y 100 a.C.	Se caracteriza por una extensa variedad de bellas formas de vasijas (algunas heredadas de El Opeño y Capacha), tanto monocromas como pintadas con motivos geométricos en arreglos simétricos y policromos; asimismo produjeron pequeñas esculturas manufacturadas en tres variantes estilísticas.

³⁰ Nos referimos tanto a su tesis doctoral como a las publicaciones de esta investigadora incluidas en la bibliografía.

Aztatlán	Desde Sinaloa y Nayarit hasta la ribera de Chapala, entre Jalisco y Michoacán.	900-1250/1300 d.C.	Se produce una extensa variedad de modalidades de vasijas con decoraciones básicas consistentes en series de pequeños motivos geométricos y en imágenes que remiten directamente a la iconografía y al estilo de la tradición mixteca-puebla, que se vinculan con el fenómeno de “mesoamericanización” del Occidente.
Tarasco	Michoacán y algunas áreas adyacentes.	750-1521 d.C.	La historia purépecha, con sus antecedentes en Chupícuaro, hasta la conformación de Estado tarasco que los mexicas no lograron someter, fue conformada por una sociedad pluriétnica. Entre sus vestigios abundan las pirámides o yácatas, y otras artes como la metalurgia, la lapidaria, la plumaria y la alfarería pintada con diseños geométricos.

Tabla no. I.3 Desarrollos culturales de la región Occidente.

Como es conocido en la arqueología internacional el Antiguo Occidente de México es un área cultural que por mucho tiempo fue ignorada. Una de las razones que explica este hecho es la ausencia de “arquitectura monumental” en la región. Durante décadas los recursos, destinados al estudio y protección de zonas arqueológicas en el territorio nacional, fueron aplicados principalmente (también con vistas al turismo) a los grandes sitios mesoamericanos de la zona Maya y el Altiplano Central. Por otro lado, algunos especialistas sostuvieron por largo tiempo que las culturas prehispánicas del Occidente no fueron “verdaderamente civilizadas”.

En suma, el Occidente ha sido marginado debido a su desapego a la idea fija del pasado indígena antiguo promovida por la historia oficial; asimismo, por la distancia que guarda con los rasgos que supuestamente cohesionaron a todas las culturas de Mesoamérica y en su conjunto consolidaron el mítico “esplendor” precolombino de México. Dentro de una concepción nacionalista del pasado que excluye cualquier cultura que se aparte de la norma, la región occidental sólo puede ser vista como irrelevante”.³¹

Esta situación, aunada a las necesidades económicas de los habitantes (principalmente campesinos), al crecimiento de la población, la expansión urbana y a la construcción de infraestructura carretera, trajo como consecuencia el intensivo saqueo.

³¹ Hernández Díaz, Verónica, El antiguo Occidente de México. Arte e historiografía, en: *De la Antigua California al Desierto de Atacama*, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 2010, p. 280.

Dentro de este contexto la red de: saqueadores, transportistas, distribuidores, vendedores, agentes aduanales, autoridades, coleccionistas y museos, a lo largo del siglo XX llevó a la conformación de grandes colecciones de arte de Occidente, tanto en Guadalajara y el Distrito Federal, como en gran parte del mundo, principalmente en Estados Unidos y Europa. Es a finales del siglo XIX que Carl Lumholtz se muestra como el primer explorador interesado en esta región, en la que ya desde entonces las piezas cerámicas estaban a disposición de los compradores.^{viii}

En la siguiente secuencia cronológica podemos observar con una selección de hechos relevantes la evolución del creciente interés internacional por la arqueología de las Antiguas Culturas del Occidente de México.

Fechas	Comentarios
1892	El viajero noruego Carl Lumholtz exploró parte de la Sierra Madre Occidental, visitando Nayarit, Jalisco y Michoacán. La colección de objetos formada por Lumholtz se encuentra actualmente en el Museo Americano de Historia Natural en Nueva York. ³² Deja constancia de que por lo menos desde los últimos años del siglo XIX, la extracción de objetos prehispánicos, especialmente de cerámica procedente de las tumbas de tiro, era una actividad común y las piezas se obtenían en cantidades mayores. ³³
1902	Carl Lumholtz publica su obra de dos volúmenes <i>El México Desconocido</i> , informa sobre hallazgos arqueológicos y sus capítulos están bien ilustrados. ³⁴
1903 – 1905	Entre las observaciones y dibujos de sus exploraciones, Adela Breton publica lo que se considera el primer descubrimiento documentado de una tumba. Esta tumba contenía 20 figuras grandes de cerámica, (cerca de Etzatlán, Jalisco). Pasado un tiempo envía al Museo de Bristol, Inglaterra, una serie de objetos arqueológicos del Occidente. ³⁵
1910 - 1920	Movimiento revolucionario Mexicano.
1920 en adelante	Coleccionistas privados como Kurt Stavenhagen y artistas plásticos entre los que destacan Diego Rivera y Frida Kahlo, empiezan a coleccionar objetos arqueológicos mostrando un especial interés por las figuras de Jalisco, Colima y Nayarit. ³⁶

³² Townsend, Richard, Introducción: Renovando las investigaciones en el Antiguo Occidente de México, en: *El Antiguo Occidente de México. Arte y arqueología de un pasado desconocido*, The Art Institute of Chicago, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Tequila Sauza, S.A. de C.V., México, Segunda edición en español, 2000, p. 20.

³³ Hernández Díaz, Verónica, El arte del antiguo Occidente de México. Una visión historiográfica en los tiempos de cambio, en: *El arte en tiempos de cambio, 1810/1910/2010*, México, UNAM, IIE, 2012, p. 140.

³⁴ Townsend, Richard, *Op. cit.*, p. 20.

³⁵ *Ibidem*, p.19.

³⁶ *Ibidem*, p. 22.

1922-1925	Miguel Galindo publica la primera revisión general de la arqueología de Colima e ilustra los famosos perros cebados. ³⁷
1927	Se inaugura el ferrocarril de la costa oeste del Pacífico facilitando así la comunicación con esta zona. ³⁸
1928	En una de las primeras obras de carácter general sobre arte prehispánico, el compendio <i>L'Art Précolombien</i> realizado por A. Basler y E. Brumer del Museo de Trocadero, Paris, aparecen diez láminas con muestras de Colima, Jalisco y Nayarit. ³⁹
1930 -1940	Inician las primeras excavaciones arqueológicas oficiales por varios especialistas (Hans-Dietrich Disselhoff, Isabel Kelly, Eduardo Noguera, Edward Gifford). Se inicia la conformación del corpus teórico de la arqueología de Occidente. ⁴⁰
1932	El arqueólogo alemán Hans Disselhoff publicó las primeras descripciones detalladas y los diagramas de las tumbas de Colima. ⁴¹
1934	Se concluye el edificio que originalmente sería el Teatro Nacional y que finalmente se inauguró como Palacio de Bellas Artes y se presenta la primera gran muestra antológica <i>Exposición de escultura mexicana antigua</i> . De las 139 obras que conformaron la muestra 12 eran de la colección de Diego Rivera. ⁴²
1935	Isabel Kelly tiene su primer contacto con la arqueología mexicana cuando excavó varios sitios en Sinaloa. ⁴³
1935	José Ramírez Flores publicó un artículo donde ilustra y describe varias figuras procedentes de Jalisco, su importancia deriva de que señala la evidencia de una tradición cerámica distinta a la de Colima y Nayarit. ⁴⁴
1939 -1940	Isabell Kelly comenzó sus reconocimientos en varias partes de la región. Excavó algunas tumbas en Los Ortices, Colima. Trabajando después en Jalisco y estableció una serie de fases secuentes. ⁴⁵
1941	Aparece el libro <i>Art in Ancient Mexico (Collection of Diego Rivera)</i> , publicado en Nueva York. ⁴⁶
1946	Se exhibe en el Palacio de Bellas Artes la colección de las Culturas de Occidente de Diego Rivera con textos de Salvador Toscano, Daniel Rubín de la Borbolla y Paul Kirchhoff. Se detona el mercado de la cerámica de Occidente y con ello el saqueo. ⁴⁷

³⁷ De la Fuente, Beatriz, *Arte prehispánico funerario. El occidente de México*, México, El Colegio Nacional, 1994, p. 12.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Richard Townsend, *Op. cit.*, p. 22.

⁴¹ Beatriz de la Fuente, *Op. cit.*, p. 13.

⁴² Gómez, Marte R, Diego Rivera Arqueólogo, en: *Diego Rivera. Coleccionista*, México, CONACULTA, INBA, Banco de México, 2007, p. 39.

⁴³ Baus de Czitrom, Carolyn, Isabel Kelly, Una vida entregada a la antropología, en: *Arqueología Mexicana*, México, Editorial Raíces, agosto-septiembre, vol. II, no. 9, 1994, p. 47.

⁴⁴ Beatriz de la Fuente, *Op. cit.* p. 13.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 22.

1948	La Sociedad Mexicana de Antropología organiza su IV reunión de Mesa Redonda sobre problemas antropológicos de México y Centro América, publicando un año sus memorias bajo el título <i>El Occidente de México</i> . ⁴⁸
1950-1970	Universidades y centros de investigación de otros países, trabajando con arqueólogos mexicanos, dan la pauta para la conformación de un segundo corpus teórico de la arqueología de Occidente, (José Corona Nuñez, Stanley Long, Betty Bell, Isabel Kelly, Clement Meighan y Otto Schöndube, entre otros) continúa con el estudio de la región y publican los resultados de excavaciones controladas e investigaciones. ⁴⁹
1955	Corona Nuñez publicó con fotografías una tumba espectacular de El Arenal (con tres cámaras y un tiro de 16 metros). Esta es la primera tumba que fue publicada. ⁵⁰
1957	Muere Diego Rivera, había conformado una colección de 59 400 objetos. ⁵¹ Miguel Covarrubias dedica un capítulo Arte de las Culturas de Occidente en su libro <i>Arte indio de México y América Central</i> .
1962	En su tratado <i>Arte y Arquitectura de la Antigua América</i> , George Kubler dedica un apartado a la cerámica del Colima, Jalisco y Nayarit.
1965	Por vez primera se aplicó el sistema de fechamiento por radiocarbono a objetos encontrados en tumbas de tiro de Occidente; las fechas fueron proporcionadas por unas conchas procedentes de Las Cebollas. ⁵²
1969	Aparece la monografía de cerámicas de Chupícuaro escrita por Muriel Porter Weaver. ⁵³
1970	Se exhibió en el Museo del Condado de los Ángeles, California, la colección Proctor-Stafford de arte del Occidente y con motivo de esta exposición se publicó el importante catálogo <i>Sculpture of ancient West Mexico</i> . ⁵⁴
1972	Hasta este año el patrimonio arqueológico mueble de México era propiedad particular y no se tenía ningún control sobre las colecciones, su uso y su destino. Se publica en el Diario Oficial la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas. ⁵⁵
1972	En una exhibición temporal en el Museo de Historia Natural del condado de los Ángeles se mostraron modelos (en pequeña escala) de casas y grupos humanos realizando actividades: festivales, procesiones, danzas, escenas domésticas en casas y juegos de pelota, así como figurillas de Colima y Nayarit. Se publicó otro importante catálogo <i>Anecdotal sculpture of ancient West Mexico</i> . ⁵⁶

⁴⁸ Olay Barrientos, María de los Ángeles, La arqueología de Colima, en: *Los tesoros de Colima*, Arqueología Mexicana, México, Edición especial no. 9, octubre 2001, p. 7.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 23.

⁵⁰ Beatriz de la Fuente, *Op. cit.*, p.14.

⁵¹ *Heritage of Power. Ancient Sculpture from West Mexico. The Andrall E. Pearson Family Collection*, USA, The Metropolitan Museum of Art, 2004, p. 26.

⁵² Beatriz de la Fuente, *Op. cit.*, p.14.

⁵³ Richard Townsend, *Op. cit.*, p. 23.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ María de los Ángeles Olay Barrientos, *Op. cit.*, p. 7.

⁵⁶ Richard Townsend, *Op. cit.*, p. 26.

1972	En este año se firman entre México y los Estados Unidos una serie de convenios con compromisos para la protección del patrimonio cultural y con ello coadyuvar en la detención del tráfico ilícito. ⁵⁷
1974	Hasso Von Winning publica su amplio e ilustrado estudio estilístico <i>The Shaft Tomb Figures of West Mexico</i> .
1983	Otra exposición mostró al publicó la colección del Museo Fowler de Historia de la Cultura, de la Universidad de California en los Ángeles, en el catálogo <i>Companions of the dead: ceramic tomb sculpture from ancient West Mexico</i> se presenta un resumen de la arqueología de la región y se discuten temas estilísticos e iconográficos. ⁵⁸
1998	En el Instituto de Arte de Chicago se presenta la exposición <i>Ancient West Mexico: Art of the Unknown Past</i> , con la publicación del libro con el mismo nombre. ⁵⁹
1998-1999	En el Museo del condado de Los Ángeles se presenta <i>Ancient West Mexico: Art of the Unknown Past</i> . ⁶⁰

Tabla no. I.4 Cronología general sobre los primeros trabajos sobre el Antiguo Occidente de México.

Como corresponde a la lógica de lo ilícito, dentro de la literatura dedicada al saqueo arqueológico de México, en muy pocos relatos se dan los nombres de los actores.

Después de revisar la bibliografía sobre el saqueo en la región geográfica que delimita los asentamientos prehispánicos de las culturas del Occidente de México, nos atrevemos a decir que es el trabajo de la maestra Gabriela Zepeda García Moreno, titulado *Guardianes y moneros. Patrimonio arqueológico y supervivencia campesina en el sur de Nayarit* el más completo y puntual sobre el tema (a pesar de que se inscribe exclusivamente en una región), no sólo por la cantidad de documentos que analiza y los nombres que apunta, sino por las reflexiones que desarrolla en torno a la actividad de los “moneros”⁶¹ nayaritas.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *El Antiguo Occidente de México. Arte y Arqueología de un Pasado Conocido*, México y The Art Institute of Chicago, 2ª. Edición en Español, 2000.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ El término “moneros” proviene de “mono”, equivalente a figura. Se aplica en Nayarit a los pobladores que durante las décadas de los años cuarenta, cincuenta y sesenta se dedicaron a cavar tumbas de los panteones de la tradición arqueológica del Occidente de México conocida como las “tumbas de tiro”, sin embargo, a lo largo de nuestra investigación nos hemos encontrado con la aplicación de este término, en otras regiones de México, como Jalisco y Colima para definir a todo saqueador de zonas arqueológicas. *Cfr.*, Zepeda García Moreno, Gabriela, *Patrimonio arqueológico y supervivencia campesina en el sur de Nayarit*, Guadalajara, Jalisco, CIESAS, 2000.

Desde una perspectiva antropológica que integra esencialmente a la arqueología, Gabriela Zepeda da respuestas a varias preguntas, entre las que destacan para nuestro tema de investigación un par: ¿Qué relaciones sociales se establecieron en lo ilícito y en lo lícito? y ¿Qué circunstancias históricas, económicas y sociales se generaron para que durante tres décadas los habitantes de los pueblos del sur de Nayarit se dedicaran al oficio de monero? A lo largo de su tesis esta investigadora hace una serie de señalamientos de especial interés, los cuales se resumen a continuación:

- a) Antes de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, los moneros no eran considerados delincuentes, sino infractores.
- b) Propone plantear una propuesta formal que contemple sistematizar y recopilar la historia oral de los moneros, como una herramienta que coadyuve a los arqueólogos, dependientes del azar, del accidente para encontrar las tumbas. Reconocer que son los moneros los que tienen el conocimiento empírico sobre los terrenos para hallarlas. Es importante plantear un proyecto comprensivo que incluya la memoria social de los moneros como un aspecto más en la interpretación del pasado. La investigación arqueológica testimonial.
- c) La memoria colectiva e individual es una interpretación y reinterpretación, conservarla o destruirla es esencial a las realidades sociales. Por ello es importante fijar y guardar los testimonios de los moneros.
- d) Los arqueólogos no son los únicos en reinterpretar el pasado. Otros significadores sociales, donde se incluye a los campesinos, que se dedicaron al oficio de monero, confieren otra

dimensión al registro de un sitio arqueológico, ya que su conocimiento se genera también de los hechos empíricos y de su continuo contacto con los mismos materiales arqueológicos.

- e) Los objetos arqueológicos se han explicado a partir de las ideas de cada época, tendencia o moda. La época del gran saqueo del Occidente de México, así como su profusa falsificación y reproducción contemporánea ayuda a entender la historia de esta región.
- f) En el cuidado del patrimonio arqueológico se ha excluido a la sociedad, esta se encuentra desvinculada del mismo y se han anulado las posibilidades de que las comunidades lo problematicen y lo incluyan como uno más de sus repertorios culturales y patrimoniales.
- g) En la historia oficial de la formación del país no están los corresponsables de los procesos de obtención ilícita de los objetos arqueológicos, ni las secuelas de la destrucción y el saqueo, ni la historia oscura de la formación de colecciones.
- h) Los estudios e interpretaciones de la tradición de Tumbas de Tiro no han sido suficientes para explicarla. Permanece un misterio que en muchos casos es producto de la falta de información producida por el tremendo saqueo. Cuando se logra realizar una excavación arqueológica a una tumba, el estudio es de uno sólo de los aspectos de la vida cotidiana y sagrada de estos pueblos.
- i) La demanda nacional e internacional es sólo una de las causas que propician el saqueo en las tumbas de tiro. Distintos mecanismos sociales se conjuntaron para que esta actividad ilícita se desarrollara en la región Occidente de México (pobreza, ignorancia, corrupción, fallas en la normatividad, conflictos nacionales, ausencia de interés institucional y académico, crecimiento poblacional, entre otros factores).

- j) Sobre el conocimiento de los moneros aún hay mucho por investigar. En cada región las estrategias de organización, las formas de operación, las relaciones con los traficantes, etcétera, toman diferentes repertorios culturales en otras localidades fuera del sur de Nayarit.
- k) Se dieron otros casos de saqueo con los que el gobierno también tuvo que luchar: las universidades extranjeras, los clubes de exploradores y sus socios; y los profesores de escuelas y alumnos se presentaban en el campo para practicar “excavaciones”.
- l) La creación de 19 museos arqueológicos municipales en el último tercio del siglo XX también propició el saqueo y la especulación de piezas ante la falta de inventarios y elementos para clasificar adecuadamente las piezas.
- m) Durante un tiempo en las altas esferas políticas se tuvo la “buena costumbre” de obsequiar piezas arqueológicas.
- n) Se presentó el robo en museos, tanto de piezas decomisadas y donadas, como de las procedentes de excavaciones controladas.
- o) Las estrategias de los moneros para trabajar las tumbas y vender los monos y lozas, burlando la vigilancia o aliándose con ella, la mayoría de las ocasiones fueron eficientes. Cuando eran descubiertos se les remitía a una instancia oficial, pero las multas eran bajas y a las pocas horas salían libres.
- p) La falta de coordinación entre los diferentes niveles de gobierno y sus estrategias, resultaron totalmente débiles e insuficientes ante el aumento de compradores, de las cuadrillas de moneros

y la perfección que alcanzaron en su oficio. No se han logrado detener por completo las alteraciones a los contextos arqueológicos.

q) Algunos de los moneros con el tiempo se convirtieron en falsificadores. Al aumentar la demanda de objetos, se inició la “restauración” y la hechura de nuevos objetos, completos.⁶²

Si bien, tanto el saqueo como la falsificación deben su existencia a la afición de coleccionistas, anticuarios, políticos, especuladores e instituciones, todos los “poderosos” entre los que se juegan los deseos, las vanidades, la ambición, las ansias de prestigio, el afán de posesión y la acumulación de capital sin tomar en consideración otro tipo de factores, otro problema aún más grave se presenta para la “arqueología oficial” con esta actividad ilícita: la pérdida total e irreparable de información que ha llevado a la especulación, la confusión y a un retraso significativo en el conocimiento de las antiguas sociedades que poblaron la región occidente de México.

Asimismo, el saqueo de éstas, con la subsecuente destrucción de su entorno arqueológico, agudizan la ininteligible ideología que encierran los objetos depositados a manera de ofrenda... piezas en su mayoría, sin procedencia fundamentada por estudios arqueológicos, pero que de alguna manera se han creído provienen del interior de tumbas de tiro...el saqueo contribuye profundamente a la escasa información que se tiene de esta costumbre funeraria... El resultado ha sido, para los arqueólogos, la descripción formal de las tumbas y de algunas piezas fragmentadas que olvidaron los saqueadores, sin lograr entender el comportamiento social e ideológico de los grupos que emplearon este tipo de monumentos funerarios para depositar a sus muertos.⁶³

Para tener una idea de las afectaciones que ha sufrido la región de las culturas del Antiguo Occidente de México, contamos con algunas cifras:

⁶² *Op. cit.*, Gabriela Zepeda García Moreno.

⁶³ Cabrero, María Teresa y Carlos López Cruz, *Una Tumba de Tiro sellada en el cañón de Bolaños, Jalisco*, México, Barro Nuevo, Edición Especial, 1994, p. 61.

Concepto	Cifras ⁶⁴
Sitios prehispánicos registrados	278
Sitios con registro de saqueo	93%
Sitios con destrucción por trabajos de nivelación agrícola	66 %
Sitios con afectación por procesos de urbanización	15%
Sitios utilizados como bancos de extracción de materiales	60%

Tabla no. I.5 Afectación de sitios arqueológicos en el Occidente de México.

El “arte de Occidente” es conocido en el mundo entero gracias a los magníficos objetos cerámicos, innumerables esculturas en cerámica han sido extraídas por saqueo y otras tantas han sido elaboradas en tiempos post-conquista. Colecciones privadas y públicas se encuentran ante el mismo dilema “la dudosa autenticidad”, son víctimas de sus propias políticas y acciones de adquisición.

Esta dudosa autenticidad se confirma por la falta de información que “no acompaña” al objeto, y por los comentarios de custodios, museógrafos, arqueólogos, restauradores, saqueadores, campesinos, trabajadores de bodegas e inventarios en museos y ceramistas contemporáneos.⁶⁵

- Los pedidos de las piezas nos los hacían inclusive hasta por fotografías.
- Venían y pedían las piezas señalando las que están adentro de las vitrinas.
- Había quien se guardaba los originales, y de éstos mandaba hacer copias y esas eran las que se vendían.
- Se encontraban piezas enterradas, no en tumbas de tiro, así no más a flor de tierra. Yo creo que para que se enlodaran.
- Las piezas salían muy rotas de la tierra y me pedían que las restaurara.

⁶⁴ Gabriela Zepeda García Moreno, *Op. cit.*, pp. 63 – 64. Cifras correspondientes al Atlas Arqueológico de Colima. Para Nayarit las cifras son muy similares.

⁶⁵ Porque así lo solicitaron, no se dan los nombres de una serie de personas con quienes hemos tenido la oportunidad de charlar sobre estos temas en el curso de esta investigación y desde hace varios años.

- Traían las piezas para que se las compráramos, pero cuando veían que no les íbamos a dar dinero, así no más nos las dejaban, a veces las cambiaban solamente por comida.

Otra circunstancia que se presenta en la C-ACOM se debe a la concentración de elementos cerámicos que proceden de contextos funerarios que se han alterado, saqueado, falsificado o reproducido. Los sistemas de enterramiento conocidos como “tumbas de tiro” del Preclásico tardío y del Clásico temprano ubicados en los actuales estados de Jalisco, Colima y Nayarit han sido, por décadas la fuente proveedora para actividades ilícitas. Estas tumbas reciben su nombre porque consisten en un pozo o tiro, de sección rectangular o circular, que se excava en la tierra hasta cierta profundidad, encontrando a un nivel material de mayor resistencia que permite excavar hacia un lado la cámara funeraria donde se coloca al muerto y sus ofrendas. Después de concluido el enterramiento, se procede a bloquear la comunicación entre la cámara y el tiro con una losa, un metate o una olla, lo que permite llenar el tiro con tierra, eliminando así las huellas de la existencia de la tumba visibles en la superficie.

Las tumbas de tiro no son exclusivas de México. En otros lugares como Ecuador y Colombia se han encontrado tumbas con muchas similitudes.⁶⁶

No solamente en Mesoamérica estos contextos funerarios y su ubicación son el terreno a dominar para todas las partes interesadas. Los casos de saqueo y/o exploración de tumbas en Egipto, China y el sur de los Estados Unidos, por citar algunos ejemplos con mayor difusión, dan muestra de la controversia del tema en la que se manifiestan los deseos de los habitantes locales que consideran que las tumbas ancestrales no deben ser tocadas, por no decir violadas. Así estos terrenos se convierten en zonas de combate en donde cada tumba, saqueada o excavada, es una “posición conquistada”.

⁶⁶ Cfr., Schöndube Baumbach, Otto, “El horizonte clásico. Las culturas de Jalisco, Colima y Nayarit”, en: *Culturas de Occidente*, México, Artes de México, no. 119, año XV 1969, p. 24. Para los fines que nos ocupan ésta es una descripción básica de las tumbas de tiro que nos es de utilidad. No obstante debemos mencionar que existen, dentro de esta modalidad de enterramiento, sistemas diversos que difieren en profundidad, forma, cámaras, estilos, número de veces usadas, etcétera.

No contamos con las evidencias para afirmar que en las ACOM cierto tipo de saqueo se ha disfrazado de excavación científica. Ello pondría en tela de juicio a profesionales y/o autoridades. Sin embargo, en oposición a los trabajos científicos oficiales, los habitantes de las localidades pueden no estar de acuerdo con su ejecución y verles como una intrusión. Intromisión en la que, por las necesidades apremiantes muchas veces se convierten en cómplices al participar en la nómina de las excavaciones.^{ix}

De esta manera las piezas obtenidas por medio del saqueo o de dudosas exploraciones científicas, se mimetizan con los productos elaborados por falsificadores y comerciantes, borrando las finas líneas que delimitan a unos de los otros, lo cual hace aún más difícil la tarea de los peritos.

I.4.1 La problemática de los peritajes

Es un hecho que tanto los objetos productos del saqueo, como los provenientes de manos de falsificadores y reproductores, se encuentran en el centro de la investigación arqueológica, ya sea de manera abierta “oficial” o en los terrenos de lo ilícito. Objetos procedentes de estas tres fuentes por diversos caminos llegan a distintas instancias de gobierno, en las que generalmente se requiere definirles bajo un estatuto que les coloque de uno u otro lado: “original o falso”. En México la necesidad de realizar peritajes sobre bienes arqueológicos, tanto muebles como inmuebles, es una actividad ligada con el mercado negro que alcanza ámbitos internacionales a todos niveles.

El texto *Coleccionismo, saqueo y peritajes arqueológicos*,⁶⁷ formulado por dos investigadores del INAH quienes, además de realizar su trabajo académico, han ocupado en diversas administraciones cargos en posiciones directivas, es actual y documenta la visión y el quehacer institucional en materia de saqueo y peritajes.

⁶⁷ Pedro Francisco Sánchez Nava y Luis Alberto López Wario, *Op. cit.*

En principio se reconoce que es tarea de “expertos” otorgar un estatuto a los objetos. Los profesionales a quienes de oficio se les asigna esta tarea pasan a ser “peritos”. Según la experiencia institucional el peritaje arqueológico se topa con problemáticas de diversa índole, destacan cuatro aspectos:⁶⁸

- a) Problemas de origen: No siempre existe la solicitud oficial de la realización del peritaje, así como el título o cédula profesional del perito. Ante la carencia de estos documentos se puede declarar la invalidez del peritaje.
- b) Aplicación de procedimientos: El dictamen debe de coincidir con el nivel de preparación del perito, quien por otro lado, no debe de tener intereses de ningún tipo (profesionales, de parentesco, laborales, etcétera). En caso de que no se presenten estas condiciones, el dictamen pericial será desechado.
- c) Los métodos: La carencia de validez científica o técnica de los procesos de análisis, y la deficiente calidad de las muestras analizadas. Cuando los peritos no contaron con los suficientes recursos técnicos y materiales para llevar los análisis hasta sus últimas consecuencias.⁶⁹
- d) Aspectos éticos: Si bien, en cada uno de los tres primeros incisos se parte del principio de un desempeño profesional, por más que un perito sea conocedor, veraz, leal, honrado, imparcial y responsable, su trabajo se verá afectado, e inclusive anulado, por los perfiles contrarios que pueden tener autoridades y ministerio público. Por otro lado, el temor a represalias hace que los peritos tomen posiciones ambiguas, pues el saqueo muchas veces está ligado al crimen organizado y al narcotráfico.

De esta manera tenemos que: los peritajes se realizan de acuerdo con los conocimientos y experiencias del arqueólogo comisionado; los expertos se pueden asociar para elaborar dictámenes,

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 62 – 65.

⁶⁹ Los peritajes a su vez pueden ser evaluados, esta tarea se conoce como “metaperitación” y también está normada en el Código Federal de Procedimientos Civiles.

pero la responsabilidad siempre será individual; muchos de los dictámenes se solicitan por autoridades ministeriales y diplomáticas, proporcionando sólo materiales fotográficos para realizar el peritaje; expedientes de archivos del INAH están incompletos y carecen de datos esenciales; en el cuerpo de estos documentos se usa terminología disímbola, en ocasiones confusa y ambigua; y se aplican muchas metodologías en los procesos de análisis.

Desde las posiciones institucionales se han planteado 19 propuestas para enfrentar, de manera concreta, la problemática del saqueo y la formulación de peritajes:

- 1.- Formar grupos de peritos por tema con nombramientos oficiales.
- 2.- Crear listados de peritos que sean del dominio público.
- 3.- Que los peritos cumplan con todos los requisitos legales y profesionales.
- 4.- Fomentar, profundizar y actualizar la capacitación de los peritos.
- 5.- Fomentar el intercambio de experiencias entre los peritos.
- 6.- Modernización y firma de convenios interinstitucionales (PGR, PGJDF, INAH, etcétera).
- 7.- Fomentar la formación de nuevos peritos.
- 8.- Contar con la solicitud oficial previa al estudio pericial y dar el seguimiento apropiado.
- 9.- La participación mínima de dos peritos en cada peritaje.
- 10.- Impulsar que todos los centros de trabajo cuenten con los recursos materiales que se requieren para la elaboración de peritajes.

- 11.- Posibilidades de corrección de cualquier defecto procesal.
- 12.- Crear un archivo íntegro y de consulta pública sobre las actividades periciales.
- 13.- Impulsar la aplicación de un Manual de Peritajes.
- 14.- Que este Manual permita establecer una metodología y criterios comunes.
- 15.- Revisar los tiempos asignados para la realización de los peritajes.
- 16.- Dar seguimiento a los procesos que involucren piezas arqueológicas.
- 17.- Impulsar el estudio arqueológico de las mismas.
- 18.- Precisar las áreas culturales y sitios en que se extraen de manera preferente los materiales, con el fin de mitigar y eliminar el saqueo.
- 19.- Analizar las motivaciones para las afectaciones de los sitios arqueológicos.

I.4.2 Problemáticas que afectan a los peritajes

Si bien la actividad de los peritos pende de finos hilos legales, administrativos, técnicos y éticos, éstos a su vez se encuentran inmersos en una problemática de dimensiones mayúsculas. En realidad medir la amplia distribución espacial de los asentamientos arqueológicos en el territorio nacional resulta una tarea difícil. Recordamos el asiduo comentario de un conocedor del tema “en nuestro país solamente hay una zona arqueológica, se llama México”.⁷⁰

⁷⁰ Arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma.

A decir de los expertos en el inventario nacional del Registro de la Propiedad Arqueológica, que reporta más de cuarenta mil sitios arqueológicos, están incorporados los ejemplos más representativos de los diversos grupos que habitaron en época prehispánica en el territorio mexicano, pero también reconocen que aún quedan por incorporar “algunas excepciones regionales plenamente identificables”, nos preguntamos ¿cuántas y cuáles de estas “excepciones” corresponden a las ACOM?:

Sin embargo, un inmenso porcentaje de esta clase de patrimonio no tiene un reconocimiento social y está sujeto a fuertes presiones por cambios en la tenencia de la tierra y sobre todo por las modificaciones en los usos del suelo, que lo condena a desaparecer o a ser sujeto de una laboriosa y compleja recuperación controlada en los contextos de riesgo, pero sólo en los casos en que se tiene conocimiento previo de potenciales afectaciones por tratarse de obras mayores sujetas a evaluaciones de impacto social y ambiental.⁷¹

En la operación cotidiana la gestión de los sitios arqueológicos está sujeta a factores de diversa índole (telúricos, sociales, sindicales, etcétera). Los inventarios oficiales en materia de sitios reportan:⁷²

Sitios en el Occidente y regiones aledañas		
Concepto	Número	Comentarios
Zonas abiertas a visita pública	21	Colima (El Chanal y la Campana). Guanajuato (Plazuelas). Guerrero (Huamuxtitlán, Ixcateopan, La Organera Xochipala, La Sabana, Los Querendes / Cuetlajuchitlán, Los Tepoltzis, Palma Sola, Teopantecuanitlán). Jalisco (El Grillo, Ixtépete, Teuchitlán). Michoacán (Huandacareo, Ihuatzio, San Felipe de Los Alzati, Tingambato, Tres Cerritos, Tzintzuntzan). Nayarit (Ixtlán del Río / Los Toriles).
Zonas con decreto de Monumentos Arqueológicos	2	Se trata de dos sitios ubicados en Guerrero: La Organera Xochipala y Palma Sola.
Zonas UNESCO	-	Ninguna cuenta con declaratoria como parte del Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Tabla no. I.6 Información sobre sitios arqueológicos en el Occidente de México y regiones aledañas.

⁷¹ Pedro Francisco Sánchez Nava y Luis Alberto López Wario, *Op. cit.* pp. 24 -25.

⁷² *Ibidem*, pp. 19-29.

Por su parte, en materia de patrimonio arqueológico mueble, la ley permite el uso a particulares. El artículo 10 del Reglamento de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas faculta al INAH para conceder, bajo ciertos requisitos y procedimientos, este uso a organismos públicos descentralizados y a empresas de participación estatal, así como a las personas físicas y morales que los detentan. Hasta mayo del 2008 los registros de colecciones arqueológicas consignaban 1841 colecciones particulares que incluían 1 355 713 piezas.⁷³

En el ambiente académico se sabe que el “universo arqueológico” de México no se conoce en su totalidad. Las tareas básicas referentes a la modernización y actualización de inventarios de bienes nacionales, y/o los diagnósticos de los sitios registrados no se han concluido. La legislación vigente señala que es competencia indelegable del Estado, a través del INAH, su protección. Bajo estas premisas resulta una tarea compleja que “una sola entidad proteja y dictamine un todo que desconoce”.

Desde hace tiempo se tiene claro que se requieren profundos cambios en la normatividad,⁷⁴ en la que se hagan corresponsables todos los niveles de gobierno y se promueva la participación de la sociedad en su conjunto. Está en las manos de académicos y educadores realizar los primeros esfuerzos que lleven a fórmulas y procedimientos que garanticen la preservación de los contextos arqueológicos. El INAH, al igual que las instancias de procuración de justicia, ha pronunciado que no es por la vía de la norma y el castigo que se pueden formular soluciones a la problemática del saqueo. A pesar de todo ello y del aparente conocimiento de fondo en el problema, éste no se ha atacado de raíz. Así como existe un listado de 19 propuestas concretas de acción en el ámbito institucional, no hemos encontrado las “fórmulas novedosas” o estrategias completas que involucren y orienten directamente la participación de la sociedad. Se han planteado solamente algunas ideas y propuestas:

⁷³ *Ibidem*, p. 41.

⁷⁴ No es tema de esta tesis profundizar en torno a esta compleja problemática en la que también entran aspectos de tenencia y uso de la tierra: ejidatarios, comuneros, expropiación, propiedad privada, recursos del subsuelo, conflictos atávicos del campesinado mexicano, entre otros.

- a) Una participación relevante, redituable y sustentable de las comunidades, a partir de un marco jurídico adecuado y sin que se pierda la rectoría del Estado en las políticas de preservación, salvaguarda y orientación social del patrimonio arqueológico.
- b) Replantear la participación de las comunidades en la prestación de servicios, ya que éstas tradicionalmente se han incorporado de manera tangencial, ya sea como mano de obra durante las exploraciones o posteriormente como comerciantes informales y prestadores de ciertos servicios en desorden, en los espacios abiertos a la visita pública.
- c) La incorporación formal de las comunidades en la prestación de múltiples servicios debe considerar el respeto a las formas de organización, tradiciones, costumbres y aspiraciones de las comunidades.⁷⁵
- d) Una estrategia complementaria, se refiere a la capacitación a artesanos (alfareros y orfebres) en la elaboración de copias. El proyecto incluye capacitación técnica, académica, administrativa, jurídica y de mercado.⁷⁶

Todas estas propuestas emanan desde el Estado, no se generan en y con las comunidades. Hoy en día las insipientes formas jurídicas y administrativas, que pasan por todos los trámites de solicitudes, permisos, concesiones, registros, pago de derechos e impuestos, entre otros, son ajenas a los grupos sociales de los entornos próximos a los sitios arqueológicos.

Desde la administración de la Federación se ha declarado que no son más de tres las zonas abiertas al público cuyos ingresos permitirían su mantenimiento autónomo. El enfoque es siempre normativo, la institucionalidad, que entre otras cosas, se refleja en el quehacer de los arqueólogos, no ha superado las problemáticas de dominación colonial. Todas las normas y propuestas que hemos revisado tratan de disimular las nuevas reconfiguraciones de las antiguas relaciones coloniales de

⁷⁵ Pedro Francisco Sánchez Nava y Luis Alberto López Wario, *Op. cit.*, pp. 27-28.

⁷⁶ *Cfr.*, Moreno Guzmán, María Olvido, *Proyecto de capacitación en elaboración de reproducciones prehispánicas*, Cuaderno de notas, oficios, programas de trabajo. Archivos de la CNCPBS, INAH, México, 2008-2009.

poder, es lo que algunos han llamado “neocolonialismo”. Están presentes en una amplia gama de actividades culturales, en la que se incluye, para el caso que nos ocupa, la estrategia complementaria que se refiera a la capacitación a ceramistas la cual también se mece entre la cultura dominante y la cultura subordinada.⁷⁷

En este discurso de cuatro puntos vemos la intención de crear sujetos dóciles que reproduzcan, asuman y se conduzcan bajo las reglas del juego del colonizador, como se menciona desde la primera propuesta “sin que se pierda la rectoría del Estado”. Los intentos tal y como lo plantea Bhabha han resultado en situaciones ambivalentes en las que por ejemplo, la prestación de servicios (puntos de venta, cafeterías, visitas guiadas, control de taquillas, estacionamientos, etcétera), es una muy desafortunada puesta en escena con pretensiones comerciales modernas. En estos aspectos la relación fluctuante entre la imitación y la parodia ha resultado perturbadora para la dominación colonial ya que las problemáticas de ambulante, espacios abandonados, control de calidad en los productos y alimentos, tarifas y cuotas especiales, entre otras “irregularidades” han quedado fuera de la dominación, al igual que la elaboración de reproducciones.⁷⁸

Al otorgar a los moneros un reconocimiento por sus conocimientos, experiencia, interpretaciones y filiación con la C-ACOM, y poner en claro las fallas de los sistemas de procuración de justicia, seguridad y académicos, Gabriela Zepeda García Moreno abre una línea de investigación que nos da elementos críticos para deconstruir los discursos oficiales.

Los museos, como parte de la retórica oficial, generalmente no reconocen o no “cuentan la historia” sobre la procedencia de sus colecciones, y la historias del saqueo quedan al margen de una supuesta integridad ética.

⁷⁷ Este punto lo podemos ilustrar con los tres ejemplos de talleres alfareros que se describen en el Contexto General de la introducción a esta tesis.

⁷⁸ Gabriela Zepeda García Moreno, *Op. cit.*, p. 132.

El proceso deberá empezar con una reevaluación fundamental por parte de los museos occidentales de sus colecciones y del modo en que se presentan al público. Nuestros grandes museos mienten por omisión acerca de los objetos que exhiben en sus salas. En esta nueva era de reconocimiento del pasado, semejante estado de cosas no puede continuar. La historia del saqueo y la apropiación debe ser admitida, y debe salir a la luz para que el público comprenda los verdaderos orígenes de estas grandes obras de la antigüedad. Ningún museo puede pretender ser un legítimo guardián de la historia si ignora la historia de sus propios objetos por razones de conveniencia personal.⁷⁹

No es tema de esta tesis dar soluciones a las gestiones sociales o museológicas del patrimonio arqueológico de México. Estas reflexiones se inscriben en el entorno que afecta la reproductibilidad del arte prehispánico, y que como hemos visto la colocan aparejada al saqueo, en tela de juicio: ¿Contamos con reproducciones de falsos? ¿Hemos reproducido piezas producto del saqueo? la respuesta a ambas preguntas es afirmativa.

Entrado ya el siglo XXI las noticias sobre los esfuerzos que el gobierno de México hace para la recuperación de patrimonio arqueológico que ha salido ilegalmente del territorio nacional después del 6 de mayo de 1972, fecha en la que se publicó en el *Diario Oficial de la Federación* la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, son cada vez más frecuentes.

En algunos casos, como el de la colección Janssen de arte precolombino en Flandes,⁸⁰ las respuestas tanto a nivel diplomático como personal (Dora Janssen) se escudan en discursos y concepciones “éticas” en las que queda claro que el poder y el dinero del colonialismo eurocéntrico tiene vigencia absoluta y son el sustento en un alarde público de una supuesta superioridad cultural.

En este caso los argumentos para la no devolución son que: los gobiernos no actuaron a tiempo, que las piezas fueron adquiridas en “prestigiadas” casas de subastas y de antigüedades, y por el otro que Bélgica no es signataria de la convención de la UNESCO de 1970 que prohíbe y previene la importación, exportación y tráfico ilícito de objetos que conforman el patrimonio cultural de los

⁷⁹ Sándor Radnóti, *Op. cit.*, p. 396.

⁸⁰ Incluye entre 350 objetos de las culturas azteca, huasteca, teotihuacana, zapoteca, olmeca, maya y procedentes de Nayarit y Colima.

Estados.⁸¹ Mientras existan este tipo de “paraísos o santuarios” como depositarios de piezas que desaparecen de sus contextos, los delitos a partir de los que se construyen historiales de legalidad seguirán impunes.^x

⁸¹ *Cfr.*, Nájera Rivas, David, La colección Janssen de arte precolombino en Flandes, ¿La atracción de lo bello o de una historia de libre mercado?, en: *Las vitrinas de la memoria, los entretejidos del olvido. Coleccionismo e invención de memoria cultural*, México, Mérida, UNAM, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2010, pp. 149-164.

CITAS COMPLEMENTARIAS

ⁱ Sobre este punto Richard F. Townsend en su introducción: Renovando las Investigaciones en el Antiguo Occidente de México, en: *El Antiguo Occidente de México. Arte y Arqueología de un Pasado Conocido*, México, The Art Institute of Chicago, 2ª Edición en Español, 2000, p. 25, nos dice: (<<Sin embargo, hasta los años setenta la única excavación de una tumba llevada a cabo de manera científica fue la de Eduardo Noguera, en El Opeño, realizada en los treinta. Todos los demás sitios conocidos con tumbas fueron encontrados por los arqueólogos total o parcialmente saqueados. Durante los años cincuenta y sesenta el interés por el coleccionismo que había iniciado en los treinta (cuyo origen se remonta al siglo XIX, pero que sin duda tenía raíces en el período colonial) estaba alcanzando proporciones sin precedentes y se estaba expandiendo. La construcción de la carretera Guadalajara – Nogales (Arizona), a fines de los cuarenta, incrementó rápidamente el turismo y los viajes de trabajo, lo que se combinó con el creciente interés por el extraordinario pasado arqueológico de México y estimuló una gran ola de excavaciones furtivas y saqueos de las zonas arqueológicas desprotegidas. Los habitantes de los pueblos, equipos bien organizados de saqueadores profesionales, así como transportistas y traficantes nacionales e internacionales, coleccionistas privados y museos en México, los Estados Unidos y Europa, todos contribuyeron a este fenómeno.>>)

ⁱⁱ (<<La restauración de los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina del Vaticano permitió descubrir elementos pictóricos originales del artista que estaban ocultos debido a rehabilitaciones y a censuras posteriores, explicó hoy su restaurador, Gianluigi Colalucci. La mano de Adán, por ejemplo, no era la originalmente pintada por Miguel Ángel, sino que correspondía a otro pintor que dibujó el famoso dedo del primer hombre que trata de unirse al de Dios, después de producirse un fractura en la bóveda de la capilla, señaló Colalucci durante una conferencia ofrecida hoy en Las Palmas de Gran Canaria (Islas Canarias, España). Como estaba tapado por suciedad parecía que ese dedo formaba un conjunto pictórico original, pero al limpiarlo, se descubrió que fue una aportación posterior, añadió el experto. La restauración evidenció también la censura que las pinturas de Miguel Ángel sufrieron en los siglos XVI y XVIII tras el Concilio de Trento, que ocultó con vestidos y sombras algunos desnudos, y que actualmente han quedado tal como eran al principio. <<La visión del Juicio Final que tenía Miguel Ángel era de alguna forma herética y chocaba con la tradición de la época, lo que llevó a los censores a reformar la obra", señaló su restaurador.>> Colalucci se refirió a la polémica suscitada por las obras de restauración de la Capilla Sixtina, terminada en 1994, y cómo muchos criticaron la viveza de los colores resultantes. Asimismo, mencionó la precisión en la delimitación de los personajes obtenida, que ha permitido comprobar "la textura de porcelana" de algunas figuras, así como la reproducción de algunos elementos y técnicas pictóricas ya utilizados por Miguel Ángel en sus obras escultóricas.>>)

http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii_homilies/1994/documents/hf_jp-ii_hom_19940408_restaurisistina_sp.html, consultado 20 de octubre, 2012.

ⁱⁱⁱ Carlos López Cruz, en su participación "Hallazgo de tumbas de tiro selladas en el norte de Jalisco" en el IV Coloquio de Occidentalistas celebrado en la ciudad de Guadalajara en junio de 1996, nos habla sobre la importancia y los contenidos del encuentro, entre 1993 y 1995 de las primeras tumbas de tiro selladas en el sitio El Piñón, en la parte central del cañón de Bolaños, Jalisco. (<<El hallazgo de tumbas de tiro selladas representa para la arqueología del occidente de México una gran aportación, ya que nunca se había logrado estudiar el contexto funerario *in situ* y se desconocía la diversidad de objetos de ofrenda que pudieran contener.>>) *El occidente de México: arqueología, historia y medio ambiente. Perspectivas regionales*, Actas del IV Coloquio de Occidentalistas, México, Universidad de Guadalajara, Instituto Francés de Investigación Científica para el Desarrollo en Cooperación, 1998, pp. 189-193.

^{iv} Entre los documentos que dan testimonio del saqueo y robos destaca el trabajo de reporteros. Hemos seleccionado, para ilustrar la complejidad del tema, el caso de Nikolas Zirganos, periodista radicado en Atenas, quien poniendo en riesgo su vida personal, se ha dedicado a la investigación sobre el tráfico ilícito de antigüedades en Grecia. A lo largo de los años, Zirganos ha revelado los detalles del proceso de blanqueo en el tráfico moderno de antigüedades: cómo un objeto pasa de mano en mano en una cadena de propietarios que termina en algún coleccionista rico, o en un museo que se lo compra a un “caballero de prestigio” no identificado. Descubrió que el circuito del contrabando es mundial e impreciso. Involucra a personas poderosas y adineradas, tanto fuera como dentro de su propio país. (<<Zirganos responsabiliza a su gobierno, diciendo que no hay suficientes leyes para que la policía pueda poner freno al contrabando y demasiado pocas policías para perseguir a los delincuentes que trafican con antigüedades. Grecia prohíbe la exportación de antigüedades, pero, una vez que una pieza ha salido del país, se hace muy difícil demostrar de dónde provino. En muchos países hay una cláusula de “buena fe” que protege al comprador. Y Suiza ha sido un agujero negro donde las antigüedades saqueadas desaparecen, y reaparecen por arte de magia con una procedencia certificada. “La ley permite encubrir cosas porque no puedes demostrar que algo es fruto del saqueo”, dice Zirganos. “Tienes que demostrar que algo es tuyo y que es saqueado. Pero un objeto pasa por una-dos-tres-cuatro manos, y es casi imposible seguirle la pista hasta llegar al que lo desenterró. Hay una zona negra, que se vuelve gris, y luego se vuelve blanca. Y existe un limbo legal.>>) Waxman, Sharon, *Saqueo. El arte de robar arte*, Madrid, Turner Noema, 2011, pp. 366 y 367.

^v (<<El Gobierno peruano lanzó hace unas semanas una campaña internacional por la recuperación de las piezas, en poder de Yale desde 1912, antes de que se celebre en julio de 2011 el centenario del “descubrimiento” de la ciudadela por el explorador estadounidense Hiram Bingham. El plazo establecido para su devolución es el fin de 2012, según asegura el diario peruano *La República*. “El gobierno peruano agradece esta decisión”, ha enfatizado García, para luego reconocer que “Yale conservó estas partes y piezas que de otra manera se hubieran desperdigado en colecciones privadas por el mundo o tal vez hubieran desaparecido”. El gobernante ha precisado que los bienes arqueológicos comenzarán a entregarse a Perú durante los primeros meses de 2011 y serán puestos en custodia en la Universidad San Antonio Abad, de Cuzco, la región del sur peruano donde se encuentra Machu Pichu.>>)

En: http://cultura.elpais.com/cultura/2010/11/20/actualidad/1290207603_850215.html

^{vi} La lectura de la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* nos es por demás sensible, especialmente por lo que se refiere al tema de la plumaria y su sistemática destrucción que tuvo como uno de sus orígenes el desprendimiento de los elementos metálicos y el desecho de los materiales orgánicos. El Penacho del México Antiguo no se libró de esta rapiña y el pico de oro con el que originalmente aparece inventariado en las Colecciones de Ambras ha desaparecido. Con este ejemplo y con la siguiente cita queremos ilustrar el poder destructivo del saqueo colonialista desde el siglo XVI. (<<Pero no es ésta la única prueba del codiciado tesoro de los gobernantes mexicas. Bernal Díaz del Castillo lo describe con frecuencia. Según el historiador de la conquista, el tesoro contenía oro, joyas y plumas de quetzal, básicamente. Muy a su manera, Bernal narra el descubrimiento del fabuloso aposento: “...uno de ellos (de nuestros soldados) era carpintero de lo blanco, que se decía Alonso Yáñez, vio en una pared una como señal que había sido puerta, y estaba cerrada, y muy bien encalada y bruñida, y como había fama y teníamos relación que en aquel aposento tenía Montezuma el tesoro de su padre Axayaca, sospechóse que estaría en aquella sala que estaba de pocos días cerrada y encalada... y aquellos capitanes se lo dijeron a Cortés, y secretamente se abrió la puerta. Y desde que fue abierta y Cortés con ciertos capitanes entraron primero dentro y vieron tanto número de joyas de oro y en planchas y tejuelos muchos, y piedras de chalchuis y otras muy grandes riquezas, quedaron elevados y no supieron qué decir con tanta riqueza.>>) Fernández, Miguel Ángel, *Historia de los Museos de México*, México, Banamex, 1987, pp. 43 y 44.

^{vii} Como parte de la problemática del trabajo etnográfico en campo James Clifford aborda el tema de los informantes: (<<Griaule supone que cada informante enuncia una especie diferente de verdad, y el etnógrafo debe estar constantemente atento a sus limitaciones, fuerzas y debilidades. En su *método* analiza diversos tipos de “mentirosos”. En toda su obra le preocupan las mentiras, no como simples no verdades. Cada informante, incluso el más sincero, experimenta una necesidad instintiva de disimular puntos particularmente delicados. Aprovechará de buena gana la mejor oportunidad de escapar del tema y ocuparse de otro (1957:58). Los colaboradores nativos “mienten” por bromear o por venalidad, por el deseo de agradar o por temor de los vecinos y los dioses (pág. 56). Los informantes olvidadizos y los europeizados son tipos particularmente peligrosos de mentirosos.>>) Clifford James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa editorial, 1995, p. 98.

viii (<<During the 1890's, the first explorer arrived in the region to document the native peoples and antiquities of Western Mexico. By that time, local farmers and landowners already had come across ceramic sculptures in the shaft-and-chamber tombs that were unearthed while the land was being cleared for agricultural development. Such was the situation described by Norwegian explorer-anthropologist Carl Lumholtz, who, in 1892, set off from Arizona on horseback to study the indigenous peoples of the Sierra Madre Occidental. Lumholtz's interest in native groups brought him in contact with the Tarahumara, Huichol, Cora, and other reclusive peoples living in the highlands. Heading south, in Nayarit, near Ixtlán del Río, Lumholtz encountered his first ceramic sculptures, which had been removed from the tombs. He recorded his findings of ruins, obsidian mines, and more ceramic sculptures farther east, near Lake Magdalena. Reaching Guadalajara, Lumholtz noted that looted ceramic figures were widely available for sale.>>). "(<< Durante la década de 1890, fue el primer explorador llegó a la región para documentar los pueblos indígenas y las antigüedades de México Occidental. En ese momento, los agricultores y propietarios de tierras locales ya se habían familiarizado con las esculturas de cerámica en las tumbas de tiro y cámara, las habían desenterrado mientras que despejaban las tierras para el desarrollo agrícola. Tal era la situación descrita por el explorador antropólogo noruego Carl Lumholtz, quien, en 1892, partió de Arizona a caballo para estudiar a los pueblos indígenas de la Sierra Madre Occidental. Lumholtz tenía especial interés en los grupos nativos y se puso en contacto con los tarahumaras, huicholes, coras y otros pueblos aislados que viven en las tierras altas. Hacia el sur, en Nayarit, cerca de Ixtlán del Río, Lumholtz encontró sus primeras esculturas de cerámica, que ya habían sido retiradas de las tumbas. Más lejos, al este, cerca del lago Magdalena, documentó sus hallazgos de ruinas, minas de obsidiana, y esculturas cerámicas. Llegando a Guadalajara, Lumholtz se percató que grandes lotes de figuras de cerámica saqueados estaban disponibles para su venta. >>) Butterwick, Kristi, *Heritage of Power in Ancient West Mexico*, en: *Heritage of Power. Ancient Sculpture from West Mexico. The Andrall E. Pearson Family Collection, USA, The Metropolitan Museum of Art*, 2004, p. 25.

ix El punto sobre la ética de la intromisión científica en tumbas o espacios sagrados no es un tema de la tesis, sin embargo nos parece importante reflexionar el caso de la arqueología en Mesoamérica y en especial en las tumbas de tiro, a partir de la experiencia de Marcel Griaule y que es analizada por James Clifford: (<<Al reseñar la excavación de antiguos restos funerarios contra los deseos de los habitantes que consideraban que las tumbas eran ancestrales, Griaule proporciona una extraordinaria fenomenología de la lucha del forastero blanco por mantener cierta iniciativa en los trabajos con el consejo nativo de los ancianos....El tironeo teatral de ambos extremos de la cuerda termina en un arreglo enteramente ventajoso para los forasteros, que pueden completar su excavación, retirar numerosas reliquias y establecer reglas básicas para una etnografía intensiva posterior.>>) Clifford, James, *Op. cit.*, pp. 94 y 95.

x La reciente historia de esta colección (2006) es indignante, pues resulta que el pago de impuestos por la herencia de Paul Janssen se realizó con el arte precolombino: (<<El Gobierno flamenco reaccionó y aceptó las condiciones del Gobierno belga y de la baronesa, y el 29 de septiembre se anunció que la Colección Janssen sería tomada por Flandes a cambio de exonerar el pago de impuestos por herencia, por un total de 7 700 000 euros. Temporalmente la obra continuaría en resguardo de los Museos Reales de Bruselas.>>) Nájera Rivas, David, *La colección Janssen de arte precolombino en Flandes, ¿La atracción de lo bello o de una historia de libre mercado?*, en: *Las vitrinas de la memoria, los entretreídos del olvido. Coleccionismo e invención de memoria cultural*, México, Mérida, UNAM, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2010, p. 163.



CAPÍTULO II

Falsificación y su relatividad

*The notion of forgery itself is perpetually changing.
Some times it has a concrete meaning,
at other times it becomes an inflated and self-defeating metaphor.¹*

Sándor Radnóti

II.1 Falsificadores y creadores

Antes de abordar el tema de los falsificadores y los objetos falsos, debemos considerar algunos aspectos generales de sus opuestos, los sujetos creadores² y los objetos que producen considerados originales o auténticos.³ De esta manera tenemos, entre otras variantes, que en la producción artística original, especialmente en lo que se refiere a las artes plásticas:⁴

- La obra creadora,⁵ al margen del autor, se puede convertir en una obra falsa gracias a la intervención de acciones fraudulentas.ⁱ

¹ “La noción de falsificación cambia permanentemente. Algunas veces tiene un significado concreto, otras se convierte en una metáfora exagerada y contraproducente.” Radnóti, Sándor, *The fake. Forgery and Its Place in Art*, England, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1999, p. V.

² Les llamaremos también “autores”.

³ Usaremos el binomio “obra creadora” con el claro propósito de diferenciarla de la producción deliberada de copias.

⁴ Hay autores que han calificado como “obras de arte” algunas falsificaciones realizadas con gran maestría. Queda claro que en esta tesis la falsificación no se califica como tal por la calidad en su buena o mala ejecución o materialidad, sino por el momento y situación en que se intenta hacer pasar una cosa por otra, en nuestro caso, objetos cerámicos elaborados después de la conquista y que se pretenden imponer como piezas prehispánicas.

⁵ Como obra creadora entendemos aquella que es reconocida como primigenia, en el sentido de un origen o punto de partida, y que, por sus cualidades excepcionales entre las que se encuentra la originalidad, puede inspirar diversas modalidades de acciones reproductoras las cuales, mientras no logren su autonomía, tendrán que reconocer siempre a su referente original.

- Una obra creadora puede tener la colaboración directa de uno o más ayudantes o discípulos del maestro o autor.
- Un número considerable de obras creadoras, elaboradas por diferentes autores, puede tener un solo tema representado de la misma manera o formas similares.
- La obra creadora no siempre es individual, también hay obra de manufactura y/o firma colectiva.
- Un mismo sujeto creador puede producir su misma obra varias veces más, con diversos fines.
- Una obra creadora puede presentar dos o varios momentos de intervención por parte de su autor, estos pueden ser con prolongados lapsos de tiempo entre uno y otro.
- Ante el espectador una obra creadora puede evocar obras del pasado, sin que necesariamente el sujeto creador haya tenido conocimiento de las primeras.
- Una obra creadora puede ser elaborada para, en su esencia material, ser efímera.
- Una obra creadora puede estar conformada por varios elementos (por ejemplo trípticos, armables, etcétera) y éstos se pueden dispersar e inclusive conjugar y transformar.
- Una obra creadora puede no llevar la firma de su autor.
- La firma en la obra creadora puede ser alterada, anulada o añadida.
- Hay obra creadora que se hace en serie, como en el caso de la fotografía o las artes gráficas.

Bajo la lupa de estas circunstancias los conceptos de originalidad y/o autenticidad en el arte tienen lazos de dependencia con una serie de condicionantes de diversa índole. Firmas, manos, tiempos, técnicas, propósitos y usos son factores que alteran la condición de la obra creadora. Para ilustrar este tipo de situaciones recordamos dos casos famosos de Miguel Ángel y Leonardo da Vinci, ya clásicos en la historia del arte universal y la exposición *Fabiola* de Francis Alÿs.

El primero es el relacionado con el “cupido durmiente” que fue vendido como una estatua de la antigüedad al coleccionista cardenal Raffaele Riario. En los relatos de Vasari y Condivi no queda claro

si el artista fue cómplice o víctima del fraude. En tal suerte, es esta historia la que lo llevó a Roma y puso en evidencia su talento sobre los artistas clásicos y sus habilidades para hacer imitaciones perfectas de los viejos maestros. Lo importante del caso es que da muestra con una práctica común de finales del Cinquecento.⁶

Con el segundo ejemplo nos enfrentamos a otra situación que ilustramos con un caso de Leonardo da Vinci. Por los documentos legales sabemos que fue tan sólo uno de los tres que trabajaron en la *Virgen de las Rocas*. Por muchos años el tema de la originalidad-autenticidad estuvo asociado a la idea de individualidad, a “las manos únicas del creador”. Es durante el Renacimiento que se inicia la tradición de glorificar la biografía de un personaje. Esta tendencia de “rendir culto” a un artista tiene sus variantes según el contexto y es indudable que ha influenciado el desarrollo de la historia del arte. Sin embargo el más característico pintor de este periodo, da Vinci, no era más que un miembro de un equipo que decoraba altares, salas de consejo, ayuntamientos y palacios.⁷

En la situación de un número considerable de obras creadoras, elaboradas por diferentes autores (a veces anónimos) y que tienen como motivo único el mismo tema, recurrimos a la exposición temporal del verano del 2012 presentada en el Museo Amparo de Puebla. A partir del prototipo pintado por Jean-Jacques Henner a finales del siglo XIX, original que desapareció con el tiempo, por más de un siglo se han realizado obras con la imagen de la Santa Fabiola (mecánicas y piezas únicas). La copia es el concepto fundamental de la colección de Francis Alÿs en la que se privilegia la réplica sobre el original, lo artesanal sobre lo profesional y lo popular sobre lo preciosista.⁸ Para muchos artistas este tipo de ejercicios es parte de una búsqueda de una posición artística en la que se tiene clara la diferencia con los artesanos del copiado.

⁶ Meyer E. Karl, *El saqueo del pasado. Historia del tráfico internacional ilegal de obras de arte*, Primera edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, pp. 117-118.

⁷ Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, España, Paidós Estética, No. 36, 2004, p. 67.

⁸ Cooke, Lynne, *Francis Alÿs. Fabiola. Una investigación*, México, Puebla, Museo Amparo, folleto de exposición temporal, 2012, p. 13.

El problema de la autenticidad no es exclusivo del mundo de las artes. La industria, la farmacéutica, la moda, el comercio, la ciencia, la filosofía, el deporte y la economía, entre otros, son campos en los que el concepto de “auténtico” y su “volatilidad” hace inestables a prácticamente todas las estructuras sociales. Este es un tema que los autores posmodernos tratan constantemente, pues consideran que la relación y las combinaciones entre lo genuino y lo que no lo es envuelve a los grupos sociales actuales permanentemente.⁹

Dentro de los principios y estrategias para la toma de decisiones (determinar la posición, buscar la trayectoria, conocer sus límites, investigar el terreno, sondear la periferia, centrarse en el futuro, tener un buen desempeño, etcétera), las grandes compañías locales y transnacionales ponen en primer lugar “el estudio de su patrimonio”, sabiendo que éste les va a clarificar su identidad, proporcionar autenticidad y dar un sustento sólido.¹⁰ Como es bien conocido, el mundo del arte es terreno fértil para la discusión sobre lo que se puede considerar o no una “obra auténtica”. En este campo encontramos el aparentemente contradictorio concepto de “auténticos falsos”, “falsificaciones genuinas” o “fake art”.ⁱⁱ

El concepto mismo de “objeto original” se ha visto trastocado por las formas de producción, las posiciones de los sujetos creadores, las condiciones sociales en las que se manipula y el mercado del arte. Todo esto se suma a las dificultades técnicas y filosóficas que implica determinar los límites entre los objetos “auténticos” y los objetos “falsos”.

EL DOCUMENTO DE NARA EN AUTENTICIDAD formulado en el marco de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural y Natural Mundial por el Comité del Patrimonio Mundial (Tailandia, noviembre-diciembre de 1994),¹¹ aborda cuestiones concernientes a la autenticidad del

⁹ Gilmore, James H. And B. Joseph Pine II, *Authenticity. What consumers really want*, USA, Harvard Business School Press, 2007, p. 31.

¹⁰ *Ibidem*, p. 189.

¹¹ La Conferencia de Nara Sobre Autenticidad se realizó por un grupo de expertos del 1 al 6 de noviembre de 1994 con la participación de 28 países que discutieron cuestiones asociadas con la definición y evaluación de la autenticidad.

patrimonio cultural. En la siguiente tabla se presenta una selección y resumen¹² de las conclusiones de este trabajo y que tienen aplicación en nuestro caso de estudio:

Sección	Resumen
Recomendación	- La autenticidad debe considerarse en la evaluación de las propiedades para la inclusión en la Lista del Patrimonio Mundial.
Preámbulo	<ul style="list-style-type: none"> - Considerar la autenticidad en la práctica de la conservación es clarificar e iluminar la memoria colectiva de la humanidad. - En el mundo que está cada vez más sujeto a las fuerzas de globalización y homogeneización hay una búsqueda de identidad cultural que a veces se sigue a través del nacionalismo agresivo y la supresión de las culturas de minorías.
Diversidad cultural y diversidad de patrimonio	<ul style="list-style-type: none"> - El respeto de la diversidad cultural exige reconocimiento de la legitimidad de los valores culturales de todas partes. - Todas las culturas y sociedades están arraigadas en formas particulares y en medios de expresión tangibles e intangibles.
Valores y autenticidad	<ul style="list-style-type: none"> - El entendimiento de las características y significados originales del patrimonio cultural, es un requisito básico para evaluar todos los aspectos de su autenticidad. - La autenticidad aparece como el factor esencial en el momento de la calificación de los valores culturales. - La comprensión de la autenticidad juega un papel fundamental en todos los estudios científicos del patrimonio cultural así como en su gestión. - No es posible realizar juicios de valor o autenticidad con un criterio fijo ya que éstos pueden diferir de cultura en cultura e incluso dentro de la misma cultura. - Es de mayor urgencia e importancia que dentro de cada cultura el reconocimiento concuerde con la naturaleza específica de los valores de su patrimonio y con la credibilidad y veracidad de las fuentes de información relacionadas. - Dependiendo de la naturaleza, contexto y evolución del patrimonio, los juicios de autenticidad pueden relacionarse a la validez de las fuentes de información. - Las fuentes de información pueden incluir aspectos de forma, diseño, materiales, sustancia, uso, función, tradiciones, técnicas, localización, contexto, espíritu, sentimientos, y otros factores interiores y exteriores. - El uso de estas fuentes permite elaborar la dimensión artística, histórica, social y científica específica del patrimonio cultural en examen.

Tabla no. II.1 Síntesis del Documento de Nara en Autenticidad.

¹² Gómez Consuegra, Lourdes (compilación) y Angélica Peregrina (coordinación), *Documentos Internacionales de Conservación y Restauración*, México, INAH, 2009, pp. 153-155.

Este Documento, además de que como lo ha señalado Salvador Díaz-Berrio contiene ciertas diferencias entre sus versiones en inglés y francés, también incluye una observación que se refiere al hecho de que en algunos idiomas del mundo no hay palabra para expresar precisamente el concepto de autenticidad. Llama la atención este hecho, pues posiblemente revela que para algunos grupos sociales “lo auténtico” no tiene la misma relevancia que para otros. El concepto de objeto auténtico y la noción de originalidad han evolucionado a través del tiempo y cobrado diferentes valores y significados en la diversidad cultural del mundo. La valoración del arte y las antigüedades se ha desencadenado como un fenómeno del mercado del arte dentro del capitalismo en el que ciertos objetos, según la época, el lugar y la moda, alcanzan elevados precios.¹³

En contraparte al punto anterior se hace notar que existe un consenso general que acepta que la autenticidad es un elemento esencial en la definición, evaluación y monitoreo del patrimonio cultural. Las dos posiciones contrarias se evidenciaron en esta Conferencia. Desafortunadamente no se señala cuales son los idiomas en los que la palabra autenticidad y seguramente otras no existen, es probable que se trate de uno de los muchos conceptos impuestos por Occidente en una violencia epistémica de la lucha por la supremacía que se ve o no reflejada en el lenguaje.

La elaboración teórica del concepto de autenticidad en materia de patrimonio cultural se ha ido gestando desde el siglo XVIII y es parte de un complejo proceso que se encuentra íntimamente relacionado con la separación de la figura artesano/artista, el mercado del arte y la evolución de disciplinas entre las que destaca la restauración. También debemos decir que el señalamiento de algo “no auténtico” se puede hacer simplemente al descubrir las trampas de la falsificación que muchas veces emergen durante la aplicación de los procesos de restauración.ⁱⁱⁱ En todo caso, la acción de falsificar parte de la intención,^{iv} no de la técnica o la práctica que quedan plasmadas en la materialidad.

¹³ *Cfr.*, Radnóti, Sándor, *Op. cit.*, p. 46.

La situación sobre la autenticidad en el caso de la C-ACOM se complica. A lo largo del tiempo se han entablado entre objetos originales y objetos falsos, una serie de relaciones que por mucho tiempo han sido motivo de discusión y reflexión entre los expertos. Para hacer una analogía tomamos como referencia el listado de la segunda página de este capítulo y podemos decir que:

- La cerámica mesoamericana se realizó en talleres con trabajo colectivo.¹⁴
- Encontramos un mismo motivo representado repetidamente con formas similares, o en variaciones del mismo tema.
- Es posible que en los talleres hubiera trabajo diferenciado con respecto a los aprendices y a los maestros.
- Se trata de obra que no lleva la firma de autor.¹⁵
- En algunos casos de vasijas, figurillas o urnas hay piezas o partes de éstas que se hacen en serie, por medio del uso de moldes.¹⁶
- Hay moldes útiles de época prehispánica.¹⁷
- Se puede dar el caso del uso actual de moldes prehispánicos.
- Se han dado casos de alteraciones físicas sobre un objeto original.¹⁸

¹⁴ La producción artesanal fue un componente importante de las antiguas sociedades mesoamericanas. La vasta mayoría de los productos artesanales fue hecha de manera doméstica por artesanos independientes. Tomado de: Hirth, Kenneth G., La naturaleza e importancia de la producción artesanal, en: *Producción artesanal y especializada en Mesoamérica. Áreas de actividad y procesos productivos*, México, INAH, UNAM, IIA, 2011, p. 13.

¹⁵ El caso de algunas piezas conocidas como “vasos tipo códice” del área maya son la excepción. En el catálogo electrónico del MNA la descripción que acompaña a uno procedente de Calakmul, Campeche, Clásico medio (400-600 dC) dice: “La banda superior es un ejemplo típico del texto conocido como Secuencia Primaria Común que generalmente habla sobre la función del recipiente y en ocasiones mencionan a su dueño y/o autor.”

www.mesoweb.com/es/recursos/MNA/105.html, consulta 25 de marzo de 2013.

¹⁶ Sellen, Adam T., Vestidos como falsos dioses: Las urnas zapotecas en la memoria museística, en: *Las vitrinas de la memoria, los entretejidos del olvido. Coleccionismo e invención de memoria cultural*, México, Mérida, UNAM, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2010, p. 96.

¹⁷ *Ibidem*. En esta página Sellen muestra un molde para hacer orejeras con número de inventario 917.4.137 del Museo Real de Ontario.

¹⁸ *Cfr.*, Cruz Lara Silva, Adriana, *El nacionalismo como eje interpretativo del objeto prehispánico. La restauración de tres urnas zapotecas durante los siglos XIX y XX*, México, INAH, Serie Fundamentos, 2011. En este libro Adriana Cruz Lara describe las alteraciones que los objetos originales sufrieron con motivo de una política nacionalista que afectó los procesos de restauración de urnas de cerámica.

Sabemos que la exploración arqueológica ha tenido como prioridad la investigación en las áreas y estructuras de poder religioso y administrativo, conocidas como “centros ceremoniales”. Poco es el trabajo en campo que se ha hecho en zonas habitacionales, talleres o de actividades comerciales. Con respecto a los modos de producción sobre los talleres alfareros tenemos que sus productos, con gran variedad de estilos, atestiguan la proliferación de estos centros de trabajo. Las variantes en la calidad, complejidad y dimensiones nos hablan de la especialización de la producción artesanal que denota niveles cortesanos y populares. Como ha señalado Peter Furst, el hecho de que esculturas funerarias y vasijas de distintos estilos aparezcan en la misma tumba, sugiere entre otras causas, que los talleres locales gozaban de una reputación por su excelencia que se extendía más allá de las comunidades locales, y que sus creaciones eran buscadas por gente de distintas áreas.¹⁹

Hay especialistas que afirman que en cualquier proyecto arqueológico un alto porcentaje de los objetos excavados pueden calificarse como duplicados.²⁰ Esto lo podemos confirmar cuando visitamos las bodegas de museos y zonas arqueológicas, lugares en donde se resguardan estos materiales originales “repetidos”.²¹

Sobre los componentes de nuestra triada de actividades, tema de los tres primeros capítulos, es el del falsificador el que ha despertado mayor interés y el que encuentra una relación más íntima con los creadores, pues el falsificador,²² independientemente de sus conocimientos y habilidades técnicas, trata de plasmar materialmente un engaño para hacerlo pasar como parte de la esencia del creador. Basta con revisar la bibliografía de estos temas (saqueo, fraudes y copias), para constatar que es el segundo sobre el que más se ha escrito. Quizá porque el primero implica la inculpación de sujetos

¹⁹ Citado en: Townsend, Richard F., Introducción: Renovando las Investigaciones en el Antiguo Occidente de México, en: *El Antiguo Occidente de México. Arte y Arqueología de un Pasado Conocido*, México, The Art Institute of Chicago, 2ª. Edición en Español, 2000, p. 25.

²⁰ En los duplicados no se trata de un problema de autenticidad, es un tema de recurrencias.

²¹ Durante el desarrollo de la investigación tuvimos la oportunidad de visitar algunas áreas de las bodegas del Museo Nacional de Antropología y de los museos regionales de Colima, Jalisco, Michoacán y Nayarit.

²² Nos referimos al falsificador manual, es decir el ejecutor “hacedor de objetos”; no al falsificador corredor de arte o antigüedades o comerciante, aquel que hace pasar una cosa por otra con plena conciencia de una acción fraudulenta.

activos entre los que se encuentran servidores públicos, y el segundo no presenta mayor atractivo en una actividad lícita con modestos márgenes de utilidad.²³ Con una “mala” intención y un “buen” mercado potencial de consumidores que están dispuestos a pagar precios por encima de los marcados en el mercado abierto del arte y las antigüedades, absolutamente todo lo deseado se convierte en falsificable. Así la fina línea que separa a los creadores de los falsificadores es un acto social. Como un problema del mercado del arte, el misterio y la difusión en los medios de comunicación que cubre cada gran fraude incrementan el interés (o la curiosidad morbosa o no) por la obra de ciertos artistas, periodos o estilos.

Cada sociedad, cada generación, falsifica los objetos codiciados. Nos atrevemos a decir que en muchos casos los falsificadores ponen de moda a los creadores. La evolución en el mundo de los falsificadores es una historia paralela a la historia del arte.

II.2 El mundo de las falsificaciones y un mundo de falsificaciones

El mundo de las falsificaciones y un mundo de falsificaciones son campos que tradicionalmente se han criticado negativamente. El primero por sus connotaciones éticas (y seguramente también por los perjuicios económicos) y el segundo quizá por cuestiones filosóficas y estéticas, en todo caso, ambos no han escapado ni a la convicción de que lo auténtico siempre es mejor, ni al culto de las grandes firmas, del pasado o de la innovación. Una pregunta abierta que constantemente surge es en relación a las falsificaciones “perfectas”, aquellas en las que una vez concluidos los análisis modernos más completos y confiables, los resultados siguen sin satisfacer a los expertos: ¿es o no es una obra de arte tan satisfactoria como si fuera inequívocamente genuina?

²³ El lucro económico constituye un aliciente decisivo que ha fomentado en todos los tiempos el desarrollo de las técnicas, sistemas, redes sociales y mecanismos de operación entre los falsificadores. En general los precios de las reproducciones, que suman cientos de pesos, no alcanzan los mismos precios de mercado que las falsificaciones que se ofrecen y subastan en miles de dólares y euros.

Conocemos algunas respuestas a este cuestionamiento y sabemos que van de un extremo a otro. Hemos escuchado en voz de galeristas y corredores que los falsos pueden ser visualmente tan satisfactorios como los originales; por parte de algunos coleccionistas, quizá justificándose cuando han caído en cuenta que entre sus colecciones tienen una pieza de dudosa autenticidad, que siempre es mejor un buen falso que un mal original; y algunos curadores piensan que en los museos sólo se deben exhibir piezas auténticas u objetos excepcionales.

Siempre que corre el rumor de un falso, artistas y reproductores; los museos y sus visitantes; los gobiernos, los patronatos y los coleccionistas; expertos, curadores, historiadores, corredores, críticos, editores, gestores, directivos y filósofos del arte entran en grandes conflictos motivados por intereses opuestos. Para determinar asertivamente la condición de un objeto se requiere de un largo proceso de investigación, que en algunos casos no llega a resultados contundentes, y en otros más el objetivo de trazar la procedencia del bien se desvirtúa en el camino. Se dice que el acto de falsificar arte es tan antiguo como el hombre sobre la tierra.

Thomas Hoving, ex director del Museo Metropolitano de Nueva York, comenta que en su experiencia y con información proporcionada tanto por falsificadores como por curadores, docenas de objetos falsos se encuentran colgados en las paredes y al interior de las vitrinas de prácticamente todos los grandes museos del mundo. Reconoce que en ocasiones los especialistas no admiten la presencia de falsificaciones en sus colecciones, ya sea por motivos personales (orgullo o temor ante la crítica de posibles errores) o por políticas internas de las instituciones (desprestigio y temor a perder el apoyo de patronos), entre otros factores. “Except for two directors out of seven, the official attitude about fakes

had been to treat them like Pentagon secrets”.²⁴ En la siguiente tabla²⁵ tenemos una síntesis de los criterios que, según Hoving, operan en ambos casos:

Curadores y expertos	Falsificadores profesionales
El falsificador siempre se traiciona a sí mismo por algún tonto manierismo de su estilo personal.	Trabajan para analizar sus propios estilos y eliminar manierismos o huellas personales.
Un falso siempre carece de libertad de ejecución y de originalidad.	Se puede reproducir la creatividad de la ejecución original de diversas maneras y lograr que la apariencia sea como la de un original. El análisis y la práctica de recrear paso a paso los procesos técnicos lleva al mismo patrón.
El falso es siempre inferior en calidad que el original.	Los mejores tratan de hacer que las falsificaciones se vean mejor que los originales.
Donde la reacción visceral y un intenso escrutinio por el ojo humano no puede detectar una falsificación, la ciencia (tecnologías de vanguardia) siempre desenmascara el falso.	Algunos métodos no han probado cabalmente su efectividad o sólo ofrecen resultados parciales. En general la ciencia puede demostrar algo que está bien, rara vez lo que está mal.
Las falsificaciones finalmente revelan el gusto de la época en que se crean y nunca se sostienen por más de una generación antes de ser descubiertas.	La prueba definitiva de que algunas falsificaciones duran para siempre está en aquellas que en su momento engañaron a todo el mundo; y todavía estarían engañando a la gente si no hubieran sido desenmascaradas por casualidad o porque el falsificador se adelantó y confesó.

Tabla no. II.2 Criterios y conceptos de curadores y falsificadores.

Parte del problema de las falsificaciones es consecuencia de la actual capacidad de reproducción, tanto cualitativa como cuantitativamente. La producción de obras de arte a grandes escalas es un fenómeno prácticamente inconmensurable. Se dice que imitar, copiar, emular, mimetizar, pretender, reproducir, sustituir, canjear, remplazar, adoptar, adaptar, alterar (sonidos, sabores, olores, actitudes, comportamientos, situaciones, costumbres, creencias, imágenes y objetos) es parte intrínseca de la naturaleza humana y por lo tanto de su desarrollo.

²⁴ Hoving, Thomas, *False Impressions. The Hunt for Big-Time Art Fakes*, New York, Touchstone, 1997, p. 209. “A excepción de dos directores de cada siete, la actitud oficial sobre falsificaciones había sido tratarlas como secretos del Pentágono.”

²⁵ *Ibidem*, capítulo 12, pp. 163-179.

Hoy, más que nunca, la famosa frase “no hay nada nuevo bajo el sol” es el cotidiano y nos coloca en un mundo “naturalmente no original”.^v Desde la época de Adriano, los hábiles artesanos romanos ya hacían copias de mucha calidad inspiradas en el arte griego para venderlas como originales a los acaudalados coleccionistas del imperio.

No entraremos a filosofar en estos terrenos, sólo tomaremos como punto de partida estas reflexiones para afirmar que desde tiempos remotos los hombres elaboran “cosas” para ser introducidas en el mundo de los objetos pretendiendo ser lo que no son, hecho que las convierte en algo falso.

En el mundo del arte este tema cobra singular importancia ya que entran en juego otros valores tanto económicos y éticos como estéticos. Las historias sobre fraudes en el arte alrededor del mundo son incontables y afectan a uno de sus principales foros, los museos que están llenos de obras con genealogías dudosas: falsos no detectados, fallas en los análisis y estudios que resultan en errores de las atribuciones, compromisos políticos, entre otros fenómenos.

Como no existe un inventario de arte, y como los museos y coleccionistas continuamente compran obras sin antecedentes, existe un riesgo crónico de ser engañado por una falsificación. El predominio de las falsificaciones es la enfermedad venérea del mercado ilícito de arte, el castigo por un deseo excesivo y por el mal juicio. Cuando se descubre que una pieza es una falsificación, la práctica usual del museo es ocultarla, como si su sola presencia fuera a infectar a las obras más apreciables que la rodean; al hacerlo así, años de trabajo académico podrían malgastarse en argumentaciones acerca de las virtudes de un objeto.²⁶

La museología internacional ha llegado a situaciones extremas. Por un lado las instituciones han sido tema de escándalos publicitarios cuando los debates sobre la autenticidad de las colecciones salen a la luz pública. Por el otro, los propios museos son los espacios que han puesto en escena el tema, y, con colecciones de falsificaciones, en un acto totalmente opuesto a la idea primaria del “templo de las musas”, en donde los objetos originales, auténticos, antiguos, valiosos, excepcionales, únicos o extraordinarios no son los protagonistas, exhiben y cuestionan ciertos objetos de dudosa autoría o

²⁶ *Ibidem.*

procedencia. Además de la exhibición de la Royal Academy de Londres de 1924, que comentamos más adelante, tenemos ejemplos de otros casos relevantes:

En 1951 la fundación por la Unión de Fabricantes para la Protección Internacional de la Propiedad Industrial y Artística, creada en 1872, instituyó en París El Museo de la Falsificación. Se trata de un proyecto comprometido con la lucha contra las falsificaciones de todo tipo que perjudican tanto a los fabricantes como a los consumidores. Tiene un espacio dedicado a la historia de las falsificaciones y da orientación sobre los criterios (lugar, envase y precio) en la compra de artículos de dudosa procedencia. En el espacio dedicado al arte se presentan piezas falsas de Rodin, Dalí y Giacometti.

En 2005 el Museo de las Falsificaciones de Arte abrió sus puertas en la ciudad de Viena. En su publicidad se auto denomina como “museo criminal de arte”. Su mayor acervo se conforma por pinturas adjudicadas a firmas famosas que fueron elaboradas por “prestigiosos falsificadores” entre los que destacan Han van Meegeren, Eric Hebborn, Tom Keating, Elmyr de Hory, David Stein, Honrad Kujau, Edgar Mrugalla, y Lothar Malskat. También cuenta con piezas que son “falsos idénticos”²⁷ de Klimt, Rembrandt, Matisse, Chagall y otros. Las misteriosas historias que envuelven a los objetos, a sus creadores y a aquellos que cayeron en las trampas, complementan el guión de este museo.

Actualmente el tráfico ilícito de bienes culturales y el comercio de falsificaciones se han diversificado en lo que a sus modos de operación se refiere. Vía internet los compradores también son estafados.^{vi} Dentro de las noticias en la red la BBC de Londres publicó la historia de un hombre coreano de 60 años detenido por controlar "un museo privado lleno de falsificaciones." El hombre compraba artefactos baratos en mercados de pulgas y los mostraba como tesoros antiguos. Esta persona logró ganar 443,000 dólares a partir de esta estafa por concepto de ventas de boletos de entrada.

²⁷ Los “falsos idénticos” son aquellos objetos que replican el 100% de los elementos componentes de una obra: dimensiones, peso, materiales, técnicas, motivos, firmas, fechas, deterioros, etcétera.

Cuando le entrevistaron compartió abiertamente las razones por las cuales consideró que su actuación no era dañina, argumentando que: los grandes museos también están llenos de falsificaciones; que los objetos genuinos están escondidos por motivos de seguridad; que la gente no sabe diferenciar entre un objeto original y uno falso, por lo tanto da igual; y que el poder de la mentira no está en el objeto, sino en las creencias sobre su autenticidad.

II.3 Las falsificaciones en cerámica

La cerámica está presente desde los básicos contenedores prácticos de los tiempos prehistóricos, hasta las piezas (únicas y firmadas) de artistas contemporáneos.²⁸ Esta historia abarca un sinnúmero de materiales, técnicas, usos y estilos. En la literatura de los fraudes no se deja de lado el caso de la cerámica. El concepto generalizado internacionalmente y sobre el que se han registrado grandes fraudes de objetos cerámicos se refiere a “piezas finas”, las conocidas como mayólicas, lozas o porcelanas.

La otra cerámica, la “tosca o burda” conforma una categoría global diferente, a esta pertenecen por una arbitraria y violenta clasificación epistémica de corte europeo, los objetos cerámicos mesoamericanos^{vii} y el interés que despiertan se inscribe a circuitos especializados de coleccionistas y museos.

Entre los objetos cerámicos de los que se cuentan grandes historias de fraude de todas las épocas destacan en la literatura los de China y Japón, las vasijas de la Grecia antigua y Pompeya, las terracotas romanas, los que encuentran sus referentes en las excavaciones de los llamados Lugares Santos y la porcelana europea (inglesa, alemana, francesa, española e italiana) principalmente. En

²⁸ En México destacan a nivel internacional los objetos cerámicos producidos por artistas plásticos como Gustavo Pérez y Francisco Toledo, entre otros.

algunos casos la falsificación de cerámica llevó al desarrollo de un trabajo industrial de las lozas fabricadas por todas las marcas famosas.²⁹



Figura II.1 Tienda de copias patinadas para dar la apariencia de antigüedad, Roma, Italia.

A diferencia de la pintura sobre tela o de la escultura en madera, en lo general para el caso de los objetos cerámicos antiguos la falsificación no representa grandes retos. De hecho el barro es el medio más común y conveniente para falsificar objetos, ya que presenta varias cualidades: las materias primas son de fácil obtención, los formatos y procesos de elaboración no implican grandes costos, se pueden obtener pátinas como si los objetos hubieran estado enterrados por siglos y aún no se cuenta con una técnica cien por ciento confiable que pueda analizar y datar todo tipo de arcillas.

²⁹ Para más detalles sobre estos casos de la cerámica mundial ver el capítulo “Cerámica” de Arnau, Frank, *El arte de falsificar el arte. 3000 años de fraudes en el comercio de antigüedades*, Primera edición, Barcelona-México, Editorial Noguer S.A., 1961, pp. 185-200.

II.4 Mesoamérica falsificada

Con palabras coloquiales podemos decir que la acción de “hacer pasar una cosa por otra” es la que puede convertir: a un objeto auténtico en falso, a cualquier objeto en falso, o a un objeto falso en auténtico, o a cualquier objeto en auténtico. La autenticidad no se ubica en la materialidad o en la perfección y los trucos técnicos, sino en las acciones del hombre, en los discursos que se instalan en la cadena de mentiras o verdades a medias de las relaciones humanas.

Si tomamos en cuenta que años antes de la era cristiana los romanos falsificaban el arte griego, que el descubrimiento del Nuevo Continente se da hasta finales del siglo XV y que tardíamente las obras de origen mesoamericano son consideradas como arte, podemos decir que la historia de las falsificaciones del continente Americano es, en la línea del tiempo mundial, menos antigua que la de las falsificaciones en otros continentes.³⁰

Sin embargo es posible que una industria artesanal de falsificaciones de pre conquista haya tenido lugar alrededor de las ruinas de Teotihuacán para satisfacer las exigencias de los mexica buscadores de objetos, que con regularidad visitaban la “La Ciudad de los Dioses” para encontrar artefactos a los que atribuían un especial significado. La llegada de frailes mendicantes también pudo haber ocasionado la producción de falsificaciones como medio para satisfacer la inclinación de los misioneros para quemar trabajos idólatras.³¹

Como lo describe Leopoldo Batres, de manera personal nos resulta interesante pensar que los soldados de Cortés, y los primeros aventureros que emprendieron el viaje a la Nueva España temprana, pudieron encargar a los artesanos conquistados la elaboración de algunos objetos exóticos para enviar a Europa y que entre éstos pudiera haber estado la cerámica y la plumaria. En este caso no estaríamos

³⁰ Aunque queda abierto a la investigación el tema de la posibilidad de falsificaciones en la época prehispánica. Este tópico es una acotación a la tesis.

³¹ Cfr., Kelker Nancy L. y Karen O. Bruhns, *Faking Ancient Mesoamerica*, Walnut Creek, California, USA, Left Coast Press, 2010, p. 15.

frente a falsificaciones de arte mesoamericano del siglo XVI sino a la creación de valiosos objetos originales generados por los fenómenos de contacto.

Durante el siglo XVIII se descubrieron importantes ruinas y monumentos como Palenque y Xochicalco; y las esculturas en piedra de gran formato conocidas como Coatlicue, Calendario Azteca y Piedra de Tizoc. En esta época la información sobre los objetos provenientes de México era escasa y su apreciación como “objetos primitivos”, ante los parámetros clásicos de los estudiosos del arte universal, los mantenía al margen del campo de la estética. En esos momentos aparecen íntimamente asociados al sacrificio humano como contenedores de sangre humana y relacionados con prácticas heréticas.³² Sin embargo, en el siguiente siglo revive un nuevo interés en el pasado mesoamericano.

De cara al mundo occidental los objetos procedentes de México salen a la luz pública en el panorama europeo durante el siglo XIX. El fin de la guerra de Independencia en México (1820), los descubrimientos arqueológicos en Europa (entre los que destacan los trabajos en Pompeya), la publicación de importantes libros ilustrados,³³ y la participación de México en las exhibiciones y ferias internacionales difundieron información sobre las antigüedades mesoamericanas despertando su interés entre los coleccionistas. Los especialistas coinciden al ubicar el universo azteca al frente de la lista de culturas que durante el siglo XIX se fueron conociendo fuera del territorio nacional.³⁴

Novelas, poemas, obras de teatro y óperas evocaban y recreaban la imagen del noble salvaje, una mezcla de primitivismo, barbarismo con fascinación por lo exótico y diferente, acrecentaron el interés por las antigüedades mexicanas en el mundo. Un claro ejemplo de este panorama es la presentación de la ópera *El Salvador blanco* de Gerhart Hauptmann, en el Teatro del Pueblo de Viena,

³² Cfr., Fane, Diana, *Reproducing the Pre-Columbian Past: Casts and Models in Exhibitions of Ancient America, 1824-1935*, en: *Collecting the Pre-Columbian Past, A Symposium at Dumbarton Oaks*, 6th and 7th October, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990, p. 171.

³³ Humboldt, *Vues des cordilleras et monuments*, 1819; Waldeck, *Litografías del museo*, 1827; Dupaix, *Viajes y arqueología* con ilustraciones de Castañeda, 1834; Nebel, *Viajes y arqueología*, 1836; Kingsborough, *Encyclopaedia*, 1831; Prescott, *Conquista de México*, 1844; Stephens y Catherwood, *Incidents of Travel in Yucatán*, 1843.

³⁴ Diana Fane, *Op. cit.* pp. 141-172.

para la cual Oskar Strnad diseñó en 1923, con el apoyo de investigadores del Museo de Etnología de esa ciudad, vestuario y escenografía. En esta puesta en escena, así como en otras similares en Europa, la parafernalia de penachos, insignias y abanicos, elaborada a partir de coloridas plumas de aves, tronos, altares y joyas acrecentaba el interés por ese “mundo exótico”.³⁵

En este ambiente los coleccionistas, ante la falta de suficientes objetos auténticos e ignorantes de la arqueología mesoamericana, aceptaban prácticamente cualquier objeto sin cuestionar su autenticidad. En pocas palabras, no se tenían ni los conocimientos ni la sensibilidad para comprender y reconocer el arte prehispánico. De hecho la falsificación, si bien se expandió en el siglo XIX, es posible que encuentre sus más remotos antecedentes en la primera mitad del siglo XVI, cuando en el barrio de Tlatelolco se hacían las “figurillas souvenir” para los conquistadores.³⁶ Algunas de estas piezas y otras elaboradas posteriormente se encuentran en las bodegas del MNA.³⁷

Con lo anteriormente expuesto hemos querido explicitar la visión eurocéntrica de la historia del arte en el arte mesoamericano y como ésta fue promotora del gran desplazamiento de patrimonio arqueológico fuera de territorio nacional. Sin embargo, del otro lado del Atlántico la historia se cuenta de forma diferente. Las grandes colecciones introdujeron a sus acervos una buena cantidad de objetos falsos elaborados en madera, oro, bronce y cuarzo, entre otros materiales. Dentro de esta dinámica la cerámica ocupa un lugar importante pues su elaboración, ya sea a partir del modelado o del moldeado, es más fácil y rápida que la talla (en madera, piedra, jade, obsidiana, etcétera.)

Para que existan las falsificaciones se necesitan por lo menos dos elementos: un objeto a simular y un artesano con habilidades para ello. Podemos decir que dentro de este mundo de la

³⁵ Cfr., Gerard van Bussel, El penacho del México Antiguo. Aspectos de la historia de su recepción, en: Alfonso de María y Campos, Lilia Rivero Weber, Christian Feest (coords.), *El Penacho del México Antiguo*, Altenstadt:ZKF Publishers, 2012, pp. 115 – 133.

³⁶ Cfr., Batres, Leopoldo, *Antigüedades mexicanas falsificadas, falsificación y falsificadores*, México, Imprenta de Fidencio S. Soria, 1909.

³⁷ Cfr., Solís, Felipe, ¿Falsificaciones o recreaciones de la antigüedad prehispánica? Vasijas y figuras de barro hechas en Tlatelolco en el siglo XIX, en: *Arqueología Mexicana, Saqueo y destrucción, un futuro sin pasado*, México, Editorial Raíces, Vol. IV, Núm. 21, p. 54.

falsificación prehispánica existen básicamente dos categorías: la de los turistas que compran baratijas para llevar con ellos un recuerdo de su visita a nuestro país; y la de los coleccionistas que están dispuestos a pagar grandes cantidades de dinero por un objeto “antiguo”. Lógicamente de esta clasificación se derivan dos tipos de falsificaciones, entre las cuales los objetos cerámicos también ocupan un lugar especial.^{viii}

En el segundo tipo destacan los casos de las falsificaciones en cerámica de alta calidad. Se trata de los muy elaborados vasos mayas conocidos como “vasos tipo códice” por la complejidad de su decoración policroma en la que en algunos casos, junto con escritura, tenemos escenas de narrativas completas que describen mitos, ritos, costumbres y eventos de la antigua sociedad maya. El conocimiento de estas piezas también se promueve durante la segunda mitad del siglo XIX, y como en el caso de la C-ACOM, su procedencia en muchos casos es desconocida. Colecciones de todo el mundo cuentan con este tipo de recipientes, la mayoría actualmente en estudio, pues derivado de su belleza, malas restauraciones y dudosa procedencia, son objetos sujetos a los más rigurosos métodos de estudio.³⁸

Posiblemente el caso más famoso de un falsificador de cerámica prehispánica, documentado ampliamente en libros y publicaciones periódicas, sea el del maestro Brígido Lara, arrestado junto con sus trabajadores en 1974 por la policía mexicana como contrabandista. Pasó varios meses en prisión protestando y argumentando que la piezas que estaba transportando eran de su creación y no originales arqueológicas. Finalmente convenció a las autoridades carcelarias para que le permitieran tener sus herramientas y materiales en la celda. Una noche elaboró una pieza con excelente manufactura, se dice que aún mejor que aquellas por las que le habían capturado. Después de los procedimientos aplicables al caso, fue puesto en libertad y contratado por el Estado como restaurador y como reproductor para

³⁸ Cfr., Taylor, Dicey, Problems in the Study of Narrative Scenes on Classic Maya Vases, en: *Falsifications and Misreconstructions of Pre-Columbian Art*, A conference at Dumbarton Oaks, October 14th and 15th, Harvard University, Washington D.C., 1978, pp. 107 – 122.

vender sus piezas en las tiendas de los museos oficiales. También se convirtió en su propio persecutor³⁹ y a través de los años identificó miles de sus creaciones, realizadas en las décadas de los cincuenta y sesenta, que se encontraban en museos de todo el mundo⁴⁰ y en colecciones privadas. Su forma de trabajo consistía en estudiar minuciosamente y memorizar las características de los objetos prehispánicos, recolectar barros y cinabrio de los lugares de procedencia, preparar una buena variedad de pátnas, fabricar sus propias herramientas de madera y hornos, y trabajar construyendo figuras que también más tarde sometía a procesos de restauración para hacerlas pasar por originales de época prehispánica de manera más convincente.

Al revisar parte de su producción constatamos que este maestro ceramista en realidad nunca copió nada, sus procedimientos, habilidades manuales y capacidad inventiva le llevaron a crear lo que muchos expertos han llamado el “estilo clásico veracruzano de Lara”. Lara comenta que le gustaría enseñar y heredar a nuevas generaciones de mexicanos sus técnicas y secretos. Por otro lado sus conocimientos son apreciados y su opinión es tomada en cuenta por los especialistas para identificar cerámica prehispánica falsa, aunque no haya sido elaborada por él.⁴¹



Figura II.2 Brígido Lara en su taller de Xalapa, Veracruz.

³⁹ En inglés se emplea la palabra “fakebuster” que no tiene traducción directa al español.

⁴⁰ Entre los museos se encuentran el Museo de Bellas Artes de St. Petesburgo, Florida, la colección Rockefeller del Museo Metropolitano de Nueva York y el Museo de Bellas Artes de Dallas, entre otros.

⁴¹ Para leer más sobre este tema consultar el artículo de la periodista cultural: Vacío, Minerva, Brígido Lara. Inventor del nuevo arte prehispánico, en: *Arqueología Mexicana. Saqueo y destrucción, futuro sin pasado*, vol. IV, núm. 21, México, Editorial Raíces, 1996, pp. 56-61.

En los últimos años el estudio de los falsos en las colecciones mesoamericanas ha dado sus primeros frutos. Un ejemplo lo tenemos en el análisis de Adam T. Sellen. Con motivo de la exposición itinerante, *Vestidos como los dioses* de 58 objetos prehispánicos procedentes de Oaxaca, este investigador deja en claro que la presencia de objetos falsos lejos de ayudarnos a comprender un pasado remoto, nos confronta con un presente turbio y un verdadero problema global en una nueva realidad contaminada en la que cualquier reflexión sobre el pasado queda bajo la sombra de las dudas.⁴²

Las urnas zapotecas de cerámica con 2000 años de antigüedad fueron objeto de una industria casera de falsificación a principios del siglo XX y por diversos conductos llegaron a museos de América del Norte y Europa. Asumiendo que estos objetos son auténticos de la época precolombina, el investigador Frank Boos en los años sesenta clasificó tipológicamente centenares de urnas y elaboró categorías basándose en objetos falsos, así “Boos terminó clasificando atributos inventados”,⁴³ que otros especialistas tomaron como referencia para sustentar nuevas tesis. A partir del análisis de 460 objetos ubicados en 10 museos (Alemania, Bélgica, Canadá, Estados Unidos, Francia, Inglaterra y México) se ha comprobado que las colecciones del MNA cuenta con relativamente pocos ejemplares de urnas falsas en contraste con las colecciones ubicadas en el extranjero donde el monto de piezas falsas a veces sobrepasa el de las genuinas.⁴⁴

II.4.1 Falsificadores y falsificaciones de la cerámica de las Antiguas Culturas del Occidente de México

Las falsificaciones de la C-ACOM rápidamente se convirtieron en una lucrativa fuente de ingresos, tanto para los ceramistas (por la gran demanda) como para los comerciantes, quienes las pagaban en

⁴² *Op. cit.*, Sellen, Adam T, pp. 87-106.

⁴³ *Ibidem*, p. 89.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 95.

unos cuantos pesos y las vendían en cientos de dólares.⁴⁵ Los falsificadores toman un lugar especial, ya que se unen a las redes sociales que el saqueo provoca.

A pesar de que las repercusiones que el saqueo ha provocado a la investigación arqueológica son dramáticas, entre las principales podemos mencionar: los obstáculos en los análisis y catalogación de los objetos cerámicos por el desconocimiento y falta de información de la procedencia de los objetos y la distribución geográfica de las categorías estilísticas propuestas; la carencia de contextos originales; la confusión de estilos cerámicos; la pérdida de los propios objetos; la reproducción clandestina – que ofreció gato por liebre – y que llenó de objetos falsos (ahora podríamos decir faltos de alcurnia) las colecciones de museos y colecciones privadas. Aunado a la pérdida de los sitios mismos.⁴⁶

De esta manera tenemos que el tema se complica tanto por la destrucción de los contextos arqueológicos, como por las alteraciones y adhesiones de nuevos elementos formales a las piezas cerámicas bajo una serie de modalidades:

- La “restauración de objetos originales” para que se vendan mejor.
- Dentro de los procesos de “restauración” la adhesión de elementos faltantes como pueden ser piernas, brazos o adornos para complementar una pieza.
- La elaboración de moldes sobre originales para obtener numerosos vaciados en positivo de un modelo exitoso.
- El uso de moldes originales y la transformación de los positivos para obtener variantes.
- La simulación de pátinas.⁴⁷

Un testimonio vivo de estas actividades lo proporciona la información brindada por el señor Hermenegildo Díaz, oriundo de Mexpan, quien aprendió el oficio de restaurar las figurillas de arcilla originales y con el tiempo a fabricar otras. El señor Díaz aclara que nunca vendió sus creaciones como originales, pero que una vez que pasaban a manos de otras personas no podía garantizar que sus piezas no se vendieran como auténticas.⁴⁸

⁴⁵ Karl E. Meyer, *Op. cit.*, p. 30.

⁴⁶ *Cfr.*, Gabriela Zepeda García Moreno, *Patrimonio arqueológico y supervivencia campesina en el sur de Nayarit*, Guadalajara, Jalisco, CIESAS, 2000.

⁴⁷ En la C-ACOM se han encontrado pátinas falsas que fueron elaboradas con mezclas que contienen depósitos minerales como el manganeso y aplicadas por inmersión o aspersión.

⁴⁸ Gabirela Zepeda, *Op. cit.*, p. 19.

Ante estos fenómenos cabe suponer que los responsables de las colecciones de arte mesoamericano (curadores e investigadores, entre otros) localizadas en museos de México y el extranjero han tomado con cautela el tema de la procedencia⁴⁹ de sus piezas cerámicas, especialmente de las que corresponden a los diversos estilos procedentes de las Antiguas Culturas del Occidente de México.

Al revisar sitios electrónicos, catálogos de colecciones, exposiciones y subastas, observamos que en Estados Unidos y Europa abundan las piezas de los estilos Ameca-Etztatlán, Chupícuaro, Comala, Ixtlán del Río, Lagunillas, Tala-Tonalá y Zacatecas.⁵⁰ Mucho se ha dicho sobre las razones por las cuales estas expresiones cerámicas tuvieron gran demanda, pues ello evidentemente no sólo obedece a que personajes de talla internacional como Diego Rivera^{ix} las “pusieran de moda”.

Sobre la C-ACOM tanto en el campo de la estética como en la antropología, se han elaborado varias interpretaciones. Entre otros calificativos se les ha descrito como piezas: dinámicas,⁵¹ de elegancia formal,⁵² técnicamente perfectas,⁵³ figuras perfectas,⁵⁴ con naturalismo anatómico,⁵⁵ con un carácter afectuoso de la escena,⁵⁶ de extraordinaria vitalidad y singular expresividad,⁵⁷ una producción amena y atractiva por su amenidad.⁵⁸

⁴⁹ También los documentos que acompañaban a las piezas eran alterados: “En los Estados Unidos, documentos falsos identifican a nuevas adquisiciones como anteriores a 1972, creando una falsa historia de transferencias y evaluaciones previas. Todo proviene de “colecciones viejas”, que estaban en el país desde tiempo inmemorial, incluso réplicas hechas en los talleres del INAH.” Winning von, Hasso, Esculturas anecdóticas antiguas del occidente de México, en: *El arte prehispánico del Occidente de México*, México, El Colegio de Michoacán, 1996, p. 11.

⁵⁰ Presentados en orden alfabético y los nombres están tomados de: Hernández Díaz, Verónica, *Entre la Vida y la Muerte. Estudio Estilístico del Arte de la Cultura de Tumbas de Tiro*, Tesis doctoral en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, septiembre de 2011, p. 493.

⁵¹ Cfr., Solís, Felipe, *Tesoros artísticos del Museo Nacional de Antropología*, México, CONACULTA, INAH, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de C.V, 1998, p. 179, refiriéndose a figuras de El Opeño.

⁵² Cfr., De la Fuente, Beatriz, *Arte prehispánico funerario. El occidente de México*, México, El Colegio Nacional, 1994, p. 23, introduciendo el estilo Comala.

⁵³ Cfr., De la Fuente, Beatriz, La biofilia en el Occidente, en: *La escultura prehispánica de Mesoamérica*, México, CONACULTA, Jaca Book, 2003, p. 125, describiendo las características del estilo Comala.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 261, como parte de la descripción de una vasija con forma de perro, estilo Comala.

⁵⁵ *Ibidem*, en la descripción de una figura masculina sedente estilo Ixtlán del Río.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 262, se trata de la proyección de una pareja sedente abrazada con recipientes en sus manos, estilo Ameca-Etztatlán.

Dada la abundancia y frecuencia de estas piezas en colecciones privadas, en general podemos suponer que los coleccionistas no se preocuparon mayormente por saber si los objetos eran auténticos de las culturas precolombinas o auténticos del México de sus tiempos. Posiblemente cautivados por su calidad artística y sus cualidades estéticas, siguieron coleccionando estos objetos a pesar de la sospecha de la gran existencia y circulación de figuras falsas. Desafortunadamente la visión de varios doctos en la materia, entre los que se encuentran los investigadores Ángeles Olay, Gabriela Zepeda, Carlos López Cruz, Felipe Solís y Otto Schöndube concluye que el saqueo de tumbas y el fenómeno que surge con él, la reproducción clandestina de piezas, no ha cesado.

Durante la investigación encontramos referencias documentales o testimoniales que tomaran en consideración el ámbito de lo sagrado en relación a la producción de falsificaciones. Si los investigadores se encuentran en vías de estudiar el pasado, podemos decir que los falsificadores de la C-ACOM distan aun más de comprender cabalmente el pasado mesoamericano. Ese mundo inmerso en sus expresiones artísticas, entre éstas la cerámica, era un mundo religioso y parte imprescindible de sus ritos la conformaban los objetos artísticos. Las falsificaciones en ningún momento se consideran un arte religioso ni son elaboradas con fines rituales.

Un equívoco especialmente evidente, por pertenecer a un ámbito incomprendido y muchas veces denostado, es el de *lo sagrado*: en el pasado, profundamente vinculado al arte –que era, casi por definición, un arte mítico, religioso, iniciático– cosa que ya no ocurre hoy (debido también a la ausencia casi absoluta de un arte religioso) aunque paradójicamente, se esté intentando conferir sacralidad a unos elementos artísticos –o pseudo-artísticos– que están muy lejos, cuando no en contraposición, a lo sagrado.

Debemos entender lo sagrado no sólo en su relación con la religión, con la fe, sino también con el mito, el rito, y, asimismo en cuanto *sacer* –sagrado y execrador a la vez–, como detentor de una condición que no es la de la cotidianidad, sino la de una devoción que puede dirigirse no sólo a los dioses, sino a los grandes principios de la moral, o de las grandes obras maestras del arte.⁵⁹

⁵⁷ *Ibidem*, para el caso de la representación de individuos y animales en las maquetas nayaritas.

⁵⁸ *Cfr.*, Westheim, Paul, *Escultura y cerámica del México antiguo*, Segunda Reimpresión, México, Biblioteca Era, Serie Mayor, 1991, p. 87. En el apartado del arte del Occidente de México este autor señala el interés del tema de la amenidad desde un punto de vista etnológico.

⁵⁹ Dorfler, Gillo, *Falsificaciones y fetiches, La adulteración en el arte y la sociedad*, Madrid, Trad. Javier Eraso Ceballos, Ediciones sequitur, 2010, pp. 79 y 80.

Si consideramos que gran parte de la C-ACOM falsificada proviene de la cultura tumbas de tiro, y que los objetos fueron colocados junto con el/los difunto(s) para mantenerse en el otro mundo “no vivo, no expuesto”, el significado de las piezas cerámicas falsificadas es completamente ajeno a lo sagrado.^x

Esto no quiere decir que su actividad sea totalmente un “sin sentido”. Más bien forma parte de todo lo que hoy en día incluimos en el ámbito artístico. Los falsificadores aspiran a una consideración y devoción semejantes a las que se reservaban en el pasado a lo sagrado, por la vía de los hechos y por sus aspiraciones pertenecen a ese factor falsificador –y falsificado– que denominamos *fetiché*. El fetiché –en cuanto elemento simbólico “desviados”, vinculado la mayoría de las veces a supersticiones, a magia barata, a misticismos absurdos, a ocultismos demoníacos– es lo más idóneo para albergar, en tiempos adulterados como los nuestros, lo que queda de fungible bajo el término sagrado, especialmente si coincide (como en la antigüedad) con lo execrado.⁶⁰

Desde esta perspectiva las falsificaciones (de la etimología latina *facticius*, que significa ficticio; y que deriva lingüísticamente en *factitius*, adjetivo formado del participio pasado del verbo *facere* “hacer”), pueden ser analizadas como fetiches,⁶¹ en ellas encontramos un doble sentido: se ajustan perfectamente a la concepción marxista de la mercancía y a las modalidades o “desviaciones” del mercado del arte actual; y son en su forma, manufactura, valor e intención, uno de los mejores ejemplos de *factoids*.

Tomando como referencia las cuatro categorías y la revisión histórica que William Pietz ha desarrollado sobre las constantes en las conformaciones y apropiaciones que los pensadores de las

⁶⁰ Cfr., Gillo Dorfles, *Op. cit.*, p.80.

⁶¹ Cfr., Pietz, William, *The problem of the fetish, II. The origin of the fetish*, USA, Harvard University Press, RES 13, Spring 1987, pp. 23-30. Desde mediados del siglo XVIII las nociones de fetiché y fetichismo han sido empleadas y explicadas por diversas disciplinas tales como la antropología, la sociología, el psicoanálisis, la psiquiatría, la estética y la filosofía, configurando diversos discursos.

humanidades han empleado de los conceptos teóricos fetiche y fetichismo,⁶² en la siguiente tabla proponemos una aproximación básica a las falsificaciones como objetos fetiche:⁶³

Pietz	Temas constantes en la idea de fetiche	Falsificaciones como objetos fetiche ⁶⁴
1	El fetiche trasciende en su materialidad. El objeto físico es considerado como el <i>locus</i> de las actividades religiosas o psíquicas.	Actualmente las falsificaciones, por más similitudes físicas que tengan con los originales, no son usadas como elementos de culto en prácticas religiosas. ⁶⁵
2	La radical historicidad del origen del objeto fetiche. La identidad y el poder del fetiche consisten en su capacidad permanente para repetir procesos singulares de fijación.	Las falsificaciones pretenden mostrar su origen en el pasado prehispánico y ser portadoras de la mano, el genio y el espíritu de los alfareros mesoamericanos. Por medio de ellas sus poseedores repiten la historia y afirman su identidad ancestral en el presente.
3	La dependencia del fetiche por su significado y valores en un orden particular de relaciones sociales que a su vez refuerza.	Ciertas falsificaciones son usadas por algunos shamanes, curanderos o danzantes como parte de la parafernalia con la que conforman ofrendas. Son consideradas, a veces a manera de amuletos, como contenedores de fuerzas del pasado.
4	La relación activa del fetiche con el cuerpo viviente de un individuo. Una especie de órgano de control externo dirigido por fuerzas ajenas que afecta a la persona.	No hemos encontrado ninguna evidencia de que una falsificación arqueológica haya sido usada en estos contextos.

Tabla no. II.3 Las falsificaciones como objetos fetiche.

Dentro de los objetos que los especialistas en principio califican como “de dudosa procedencia” encontramos que ciertos modelos de la C-ACOM son reconocidos como los que tienen mayor demanda, y por ende posiblemente han sido los más falsificados y reproducidos, colocándolos como fetiches comerciales y simbólicos de gran popularidad. Entre éstos se encuentran los perros cebados, los perros con máscara, los guerreros, las mujeres y los jugadores de pelota.

⁶² *Ibidem*, p. 23.

⁶³ Estamos conscientes que también los objetos originales y las reproducciones pueden ser analizadas como objetos fetiches. El primer caso no es tema central de la tesis. El segundo se analiza con mayor amplitud en el capítulo V.

⁶⁴ En análisis de las falsificaciones como objeto fetiche incluyen tanto a los falsificadores como a los coleccionistas.

⁶⁵ William Pietz, *Op. cit.*, En la teoría cristiana sobre la brujería, considerando la relación entre las nociones de idolatría y superstición, algunos objetos han tenido estatus de “ídolos fraudulentos” y han sido explicados como falsos objetos sacramentales.

Las falsificaciones en general, al “ser contenedores” de aquello preciado, y en el caso que nos ocupa, el pasado mesoamericano, nos atraen estética y hasta emocionalmente. Las transformamos en elementos simbólicos. Esta manera de vivir las falsificaciones es un tema apasionante, que queda al margen de esta investigación. En este contexto, pareciera que nuestro caso de estudio parte de una plataforma poco sólida, en la que a cada paso los objetos falsos ensombrecen colecciones de museos, publicaciones y el trabajo de especialistas y reproductores. Reconocemos que la C-ACOM se ha visto afectada por las condiciones ya descritas y que en la arqueología y en la historia oficial han permeado las actividades ilícitas a tal grado que han influenciado la concepción general que hoy en día guarda el imaginario colectivo sobre el Antiguo Occidente de México.

A lo largo de la investigación hemos tratado de no olvidar esta situación. Así el tema de la reproductibilidad contemporánea del arte prehispánico, ilustrado con el caso de estudio de los objetos cerámicos del Antiguo Occidente de México, toma en cuenta la tan cuestionada condición de autenticidad de “los modelos mesoamericanos” a reproducir, pero al mismo tiempo no discrimina ningún objeto reproducido que no cuente con un referente arqueológico oficial. De hecho nos unimos a la filosofía de la Doctora Verónica Hernández Díaz:^{xi} “Es preciso estar alerta ante la existencia de falsos, pero pienso que estas dificultades no deben ser una excusa para esquivar el estudio de las esculturas y reconocer sus elevados valores estéticos e históricos.”⁶⁶

II.5 La ciencia ante las falsificaciones

Alfredo Cardona Peña en 1950 tuvo la oportunidad de conversar con Diego Rivera sobre la conformación de sus colecciones, tema que abrió las puertas a otros tópicos igualmente interesantes de los cuales nos llamó la atención el relacionado con el saqueo y los falsos a nivel mundial.

⁶⁶ Hernández Díaz, Verónica, *Entre la Vida y la Muerte. Estudio Estilístico del Arte de la Cultura de Tumbas de Tiro*, Op. cit., pp. 57 y 58.

Consideramos pertinente transcribir un fragmento de la entrevista ya que el pintor además de describir elocuentemente una serie de complejas acciones imperialistas por parte de políticos, diplomáticos, el ejército, la marina, banqueros, industriales, comerciantes, bandidos expertos en ciencias y artes, también proporciona información explícita sobre la filosofía de un tratante.^{xiii}

Desde hace varios años los ojos de los señores de la Cámara Sindical de Tratantes en Cuadros y Objetos de Arte se habían fijado en el arte prehispánico nuestro, y a la chita callando venían formando sus *stocks*. Pero había un inconveniente para ellos, y así me lo dijo con absoluta franqueza hace treinta y cinco años el entonces todavía escultor y tratante, más tarde millonario en Nueva York Mister Brummer. Este inconveniente era que hubiera en México coleccionistas del propio arte antiguo mexicano, porque ese hecho establecería un cierto precedente de precios y juicios de apreciación sobre los objetos fuera del control de los especuladores organizados. También había otros dos graves inconvenientes: la abundancia enorme de determinados objetos de alta calidad estética (por su misma superabundancia difícil de cotizarse en grandes precios) y la enorme habilidad de los mexicanos para falsificar obras de arte antiguo, lo que pone en terribles aprietos y peligros a los *marchands*, que pretenden especular sobre ellos sin el auxilio de expertos mexicanos. Los más conspicuos expertos profesionales extranjeros han sufrido tremendos y cómicos fracasos en este terreno de la autenticidad, difícil de determinar para quienes, además de su conocimiento profundo y completo del asunto, no posean la sensibilidad sutil que permite descubrir lo original o lo adulterado.⁶⁷

La necesidad de comprobar la “verdadera procedencia de la pieza”,^{xiii} es decir su condición de auténtica o falsa, más allá de una geografía y/o un horizonte temporal, ha llevado al desarrollo de diversas metodologías científicas y tecnológicas de estudio. Esta es un arma de dos filos, pues cuanto más sabemos sobre cómo identificar una obra, más sabemos también cómo poner trampas para sabotear ese proceso de identificación, pareciera un círculo vicioso sin fin: el conocimiento al servicio de los “buenos y los malos” de esta historia con un tema común. Pareciera que este trabajo se asemeja al de los médicos forenses e investigadores de crímenes quienes toman todas las herramientas que tienen a su alcance para lograr su objetivo de “conocer la verdad”.

Durante el siglo XIX la autenticación en el arte se basaba primordialmente en cuestiones formales y al paso del tiempo las nuevas generaciones podían observar, con cierta distancia, los objetos que se pretendían hacer pasar como originales del pasado.

⁶⁷ Cardona Peña, Alfredo, El negocio del arte prehispánico, en: Gómez, Marte R, Diego Rivera Arqueólogo, en: *Diego Rivera. Coleccionista*, México, CONACULTA, INBA, Banco de México, 2007, pp. 83-84.

De tiempo atrás los museos han mostrado cierta preocupación e interés por compartir con sus audiencias la problemática de la presencia de falsificaciones en sus colecciones. Las experiencias y avances en las investigaciones científicas que han tenido como propósito desenmascarar los falsos o confirmar las autenticidades se han puesto en los escenarios museológicos. En 1924, la Royal Academy de Londres montó en Burlington House una de las primeras exposiciones serias sobre falsificaciones. Esencialmente la exhibición era un manual de cómo no ser timado. Las diferencias entre lo genuino y lo falso de esta institución fueron expuestas por medio de las comparaciones entre verdaderas obras de arte y falsas, y complementadas por cédulas bien escritas y un detallado catálogo.⁶⁸

Las instituciones museísticas someten cada vez más a los objetos a rigurosos análisis, conscientes de que en sus colecciones altos porcentajes de las piezas son de procedencia dudosa, que otras más no cuentan con registros sobre su origen, pero sobre todo, con el interés de ampliar los conocimientos y compartirlos con el público. Las revelaciones de estas investigaciones han dando como uno de sus resultados las puestas en escena en las que se “desnudan” las obras, para exponer sus más íntimos secretos. Destacan las dos exposiciones temporales del Museo de Louvre, la primera presentada en 1973, *Copias, Réplicas, Pastiches*; y la que tuvo lugar veinte años más tarde, *Copiar Crear. De Turner a Picasso: 300 obras inspiradas por los maestros del Louvre*.

En el Museo Nacional de San Carlos se presentó la exposición temporal *De la creación a la copia, siglos XVI al XX* (1995-1996). Afortunadamente en esa ocasión tuvimos la oportunidad de visitar las salas de este recinto en las que se exhibieron 189 objetos: vaciados en yeso; óleos sobre tela y tabla; esculturas en mármol; acuarelas, carboncillos, lápiz y sanguíneas sobre papel; procedentes de museos de México, España y Francia, y de colecciones particulares.⁶⁹ La orientación general de la muestra y el catálogo fue ubicar los valores de los acervos de copias como recursos didácticos y

⁶⁸ *Op., cit.*, Hoving, Thomas, p. 84.

⁶⁹ *Cfr., De la creación a la copia, siglos XVI al XX*, México, CONACULTA, Museo Nacional de San Carlos, catálogo de exposición temporal, 1995.

técnicos y con ello diferenciar el trabajo de los copistas del de los falsificadores.^{xiv} Sin embargo es importante destacar que una exposición en el que el tema central sea “la falsificación” hasta donde tenemos noticia no se ha presentado en nuestro país.

Del 30 de junio al 12 de septiembre de 2010, en la Galería Nacional de Londres se presentó la exposición temporal *Close examination. Fakes, Mistakes and Discoveries*.⁷⁰ Se mostraron algunos de los trabajos que los especialistas llevan a cabo de manera permanente para confirmar o negar la autoría, autenticidad y procedencia de las colecciones de los museos. En esta exhibición se mostraron los fundamentos en que se basan para hablar de falsificaciones, errores y descubrimientos:

La National Gallery de Londres ha sido una de las primeras instituciones en agarrar el toro por los cuernos y poner bajo la lupa de los investigadores una buena parte de su imponente colección de arte antiguo formada por 2.300 obras. El resultado de la primera fase de la investigación del prestigioso museo británico afecta a 40 pinturas, que se presentan en forma de exposición *-Fakes, mistakes and discoveries* (falsificaciones, errores y descubrimientos)...

Para Ashok Roy, el contenido de esta exposición no es todavía el repaso definitivo de la colección. "Era el momento adecuado para ofrecer al público una síntesis del trabajo de estudio científico y técnico de la colección de la National Gallery con miras a despertar el interés de los visitantes por los procesos y tipos de investigación que facilitan la comprensión de los cuadros. También nos pareció que disponíamos de estudios suficientes para explicar al público cómo trabajamos. El estudio de la colección se realiza principalmente gracias a fondos públicos: nuestros visitantes tienen derecho a saber cómo se cuidan sus cuadros y cómo se interpretan".⁷¹

Al parecer en el mundo contemporáneo de los museos exhibir y reflexionar sobre el tema de los falsos en el arte se abre cada día más. Del 6 de febrero al 12 de mayo del 2013 en la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes de Madrid, dependencia de la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, se presentó el ciclo de cine *Proyecto Fake!* La proyección de 15 películas⁷² complementó la exposición sobre el falsificador Elmyr de Hory, así como el congreso *En torno al Proyecto Fake*. De Hory llegó a pintar más de mil cuadros que fueron

⁷⁰ *Inspección cercana. Falsos, Errores y Descubrimientos*.

⁷¹ <http://www.elpais.com/artículo/portada/Arte/sospecha/elpepuculbab/20100619elpbabpor_3/Tes

⁷² <http://www.circulobellasartes.com/Evento.php%3Fs%3Dexposicion&titulo=Elmyt+de+Hory>, entre otras se exhibieron *El tercer hombre* (1949), *Los tramposos* (1959), *A pleno sol* (1960), *F for Fake* (1973), *El Golpe* (1973), *Los timadores* (1990), *Nuevas reinas* (2000), *Atrápame si puedes* (2002), *Los falsificadores* (2007), *Exit Through the Gift Shop* (2010).

expuestos en todo el mundo, bajo las firmas de Picasso, Modigliani o Degas, entre otras. Esta producción plástica más su biografía escrita por Clifford Irving⁷³ y el documental *F for Fake* de Orson Wells, son tres piezas que plantean cuestiones fundamentales sobre la obra de arte, el concepto de autoría, las verdades y las mentiras del arte.⁷⁴

Para el caso que nos ocupa la aplicación de métodos científicos nos puede llevar por igual a autenticar una pieza, delimitar los procesos de intervenciones posteriores a su elaboración, detectar alteraciones, diferenciar entre unas y otras, y a conocer más sobre su manufactura. Con respecto a la cerámica, además de las investigaciones formales sobre los estilos, por su parte la ciencia ha desarrollado varios métodos por medio de los cuales se pueden descubrir algunos rastros fraudulentos dejados por los efectos producidos en los hornos, el uso de moldes, herramientas y materiales (lacas, barnices, pastas, pigmentos, resinas, engobes, esmaltes, etcétera), análisis de pátina y arcillas, entre otros. En el caso de algunos tipos cerámicos, existen otros factores que ayudan en la identificación de falsos y que sólo el experto con gran experiencia sabe aplicar. Nos referimos a aspectos tan delicados como el sonido, las huellas de manos, herramientas y tornos, secretos que revelan las temperaturas y sutiles tonalidades en los colores.⁷⁵

Microscopia óptica y electrónica, análisis químicos elementales e histoquímicos, cromatografía, espectrofotometría ultravioleta e infrarroja, espectroscopía de emisión y de absorción atómica, difracción y fluorescencia de rayos X, espectrometría de masas, holografía láser, ultrasonidos, entre otras técnicas, son el resultado de contribuciones de distintas disciplinas científicas que se ponen

⁷³ La trayectoria de Elmyr de Hory está relatada en el libro *¡Fraude! La historia de Elmyr de Hory, el pintor más discutido de nuestro tiempo*. La escribió su amigo y también célebre estafador Clifford Irving, por lo cual la crítica duda de sus contenidos, es decir, del fraude en la historia de los fraudes.

⁷⁴ <http://www.circulobellasartes.com/Fevento.php%3Fs%3Dexposicion&titulo=Elmyt+de+Hory>

⁷⁵ Cfr., García-Bárcena, Joaquín, La autenticación de piezas arqueológicas, en: *Saqueo y destrucción, un futuro sin pasado*, México, Arqueología Mexicana, Editorial Raíces, septiembre-octubre 1996, pp. 62-67.

al servicio del estudio, conocimiento, diagnóstico, autenticación, datación y conservación de los bienes culturales materiales.⁷⁶

La autenticación de cerámica en general y de cerámica arqueológica mesoamericana por medios científicos, ha pasado por varias etapas entre las que destaca la caracterización química mineralógica que recurre al análisis de minerales, petrografía, difracción de rayos X y espectroscopía. Específicamente para la datación se han usado el radiocarbono y el arqueomagnetismo. Una de las aplicaciones científicas más recientes es la termoluminiscencia.^{xv} Se trata de un método con un rango de error de un 5 a 15% que requiere de muestras físicas y de la inversión de cuantiosos recursos, por lo cual no es una técnica aplicada masivamente a pesar de que es la indicada especialmente para afrontar problemas de datación en vidrio y cerámica antiguos.

El principio se basa en que durante la cocción los materiales reciben una cantidad de energía calorífica que provoca que todos los electrones atrapados regresen eventualmente a su estado inicial. Consecuencia de ello es que la termoluminiscencia en este estadio sea nula, lo cual implica que la cocción representa el tiempo “cero” para el material. Como consecuencia de la radioactividad, a partir de este momento, los objetos reciben una irradiación constante que provoca una excitación regular, con lo que cierto número de electrones quedará nuevamente atrapado, este número aumenta con el tiempo. De esta manera es que se obtiene una curva de luminosidad con la edad del objeto.⁷⁷

Debemos cerrar esta sección reconociendo que independientemente de las cuestiones técnicas y científicas, también nos enfrentamos al reto del factor humano, a aquello que nos mueve en sentidos opuestos, por un lado a conocer “la verdad” y por el otro a permanecer en un mundo que hemos fabricado a partir de las “no verdades” o de las verdades a medias.

⁷⁶ Para la descripción más detallada de los principios básicos, propósitos, sensibilidad, aplicaciones, expectativas de resultados y limitaciones de estas técnicas consultar: Matteini, Mauro y Arcangelo Moles, *Ciencia y restauración. Método de investigación*, España, Nerea, Junta de Andalucía – Consejería de Cultura – Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2001.

⁷⁷ Cfr., Mauro Matteini y Arcanuelo Moles, *Ciencia y restauración. Método de investigación*, España, Editorial Nerea, Junta de Andalucía – Consejería de Cultura – IAPH, 2001, pp. 247 – 249.

A diferencia del ojo experimentado del “conocedor experto y sensible” (de arqueólogos, estetas o historiadores del arte), la ciencia de los “datos duros” es neutra, empírica y objetiva, pero al igual que lo primero, no es infalible. En aquellos temas donde requerimos precisión algunos resultados de la ciencia dura pueden ser vagos.

En el primer capítulo abordamos la problemática que enfrentan las instituciones y los peritos adscritos a éstas. Otro problema más es el hecho de que los estudios científicos a los que nos hemos referido requieren de tiempos más prolongados, son costosos y el instrumental científico no está disponible de primera mano. Generalmente se requiere del apoyo de laboratorios e instituciones que no se dedican exclusivamente a la autenticación de bienes culturales. Por estas razones los peritos, generalmente investigadores del INAH, desarrollan sus opiniones basándose sólo en estudios comparativos.

El proceso de determinación de los posibles bienes arqueológicos se hará, por ende, con base en los cinco rubros que propone García-Bárcena (1996): análisis formal y estilístico, materias primas empleadas, técnica de manufactura, deterioro y fecha de manufactura, siempre considerando que el estudio es de carácter comparativo.⁷⁸

El Ingeniero Joaquín García-Bárcena encontró sustento legal para este proceso en los artículos 234 y 239 del Código Federal de Procedimientos Civiles,⁷⁹ que si bien señala que los peritos practicarán todas las operaciones y experimentos que su ciencia o arte les sugiera y expresarán los hechos y circunstancias que sirvan de fundamento a su opinión, también abre la posibilidad del “cotejo” con aquellos objetos que sean indudablemente auténticos.

La ciencia llegó relativamente tarde al mundo de la autenticación, cuando los falsificadores ya habían acaparado el terreno del coleccionismo y el arte. La primera tecnología para datar, el radiocarbono, no fue desarrollada hasta 1949, otras tecnologías se han incorporado posteriormente al

⁷⁸ Sánchez Nava, Pedro Francisco y Luis Alberto López Wario, *Coleccionismo, saqueo y peritajes arqueológicos*, México, INAH, 2010, (Textos básicos y manuales), p. 83.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 62.

estudio de los bienes culturales. Todos los procedimientos científicos de estudio, incluida la termoluminiscencia, pueden ser “falsificados” con el simple hecho de incorporar o mezclar materiales antiguos. En este sentido, los criterios y conceptos planteados por parte de los falsificadores en la tabla no. II.2 cobran validez.

Como lo hemos mencionado desde las primeras páginas de este documento, ha sido nuestro interés particular ir más lejos en el caso de los ceramistas reproductores, lo cual no nos impide reconocer que en las piezas falsas elaboradas en barro y reconocidas como del Antiguo Occidente de México, la sensibilidad, destreza y creatividad de los ceramistas se materializa en familias de objetos, que en todos los casos ameritan un estudio.

II.5.1 Una situación orgánica para el caso de los perros con máscara de Colima

Iniciamos el último apartado del capítulo recordando que existen algunos modelos de C-ACOM que llaman la atención más que otros, ya sea por su singularidad, por sus formas, por su temática o porque son los más “vistosos y vistos”.

En diversos museos y colecciones encontramos, por ejemplo, ollas en forma de calabaza sostenidas por soportes antropomorfos o aviformes, esculturas de mujeres, mujeres con infantes en los brazos, guerreros y jugadores de pelota, figuras antropomorfas con los órganos sexuales de grandes proporciones expuestos, amorosas parejas, maquetas con muy complejas escenas o las piezas conocidas como “perros con máscara”, entre otras. De las últimas destacan cinco ejemplares que presentamos en la siguiente tabla.






Perros con máscara		
Ubicación	Descripción general	Imágenes
Se exhibe de manera permanente en la sala de Occidente (MNA).	Representación de perro en cuatro patas, con máscara antropomorfa que incluye orejas y cubre por completo el rostro del animal. La cola en forma de vertedera.	
Es parte de las colecciones del Museo del Condado de los Ángeles en California, (MCAC).	Representación de perro en cuatro patas, con máscara antropomorfa que incluye orejas, con un color diferente al resto y cubre por completo el rostro del animal. La cola en forma de vertedera.	
Se encuentra en las bodegas del Museo de Bellas Artes de San Francisco, (MBASF).	Representación de perro en cuatro patas, con máscara antropomorfa que no incluye orejas y cubre por completo el rostro del animal. La cola en forma de vertedera.	
En exhibición en el Museo de Arte de Dallas, Texas, (MAD).	Representación de perro en cuatro patas, con máscara antropomorfa que incluye orejas y no cubre los ojos del animal. La cola en forma de vertedera y el cuello alargado hacia el frente.	
Museo de Brooklyn, Nueva York, colección de Jay C. Leff.	Representación de perro en cuatro patas, con máscara antropomorfa que incluye orejas y cubre por completo el rostro del animal. La cola en forma de vertedera. Facciones similares a las del Museo del Condado de los Ángeles.	

Tabla no. II.4 Cinco perros con máscara.

Estas piezas, o mejor dicho, las imágenes de estas piezas, han servido de modelos para que los ceramistas contemporáneos realicen reproducciones variando tamaños, proporciones, colores, texturas, pátinas, vertederas, facciones, posturas y anatomías.



Figura II.3 Ejemplos de reproducciones de perros con máscara procedentes de diferentes talleres.

Este tipo de objetos suscitan grandes inquietudes entre los especialistas. En el caso de las cinco piezas que nos ocupan se debe principalmente a que son objetos que no provienen de excavación arqueológica controlada (lo cual afecta su dimensión temporal como un atributo para su identificación) y que a pesar de ello tienen singular importancia para los museos que los resguardan, sin embargo, es justo aclarar aquí que perros con características similares (aunque sin máscara) se han encontrado en contextos arqueológicos entre los que destacan los procedentes de las excavaciones de Isabel Kelly en las tumbas de El Manchón, Los Ortices, Colima.⁸⁰

Así la pregunta es ¿son los perros con máscara objetos que fueron elaborados en época prehispánica? A la fecha de la publicación de la tesis no encontramos una respuesta satisfactoria a esta pregunta.⁸¹

Las vasijas que representan perros, conocidas a nivel internacional, constituyen la manifestación en barro de tipo escultórico prehispánico más popular del pasado arqueológico de Colima. Los perros

⁸⁰ En las bodegas de las colecciones arqueológicas del MNA se resguardan estos objetos, conocidos como perros cebados de Colima con los números de catálogo: 2.4-362; 2.4-363; 2.4-364; 2.4-367 y 2.4-368.

⁸¹ Hemos planteado esta pregunta a diferentes especialistas, entre ellos Dolores Flores Villatoro, curadora de la sala de Occidente del MNA y al ex director del MNA, Felipe Solís Olguín.

de una calidad artística superior corresponden a la fase Comala, aproximadamente 100 a 500 d.C., dentro del periodo llamado Clásico de Mesoamérica.⁸²

Se trata de la representación de una raza de varios cientos que conforman la especie *Canis familiaris*. Su historia está separada del resto, no sólo desde que apareció el primer ejemplar con pelo, sino incluso desde que se inició el proceso que dio origen al perro a partir del lobo, lo cual significa que dicha raza posiblemente tuvo un origen independiente del resto de los otros perros americanos. La manifestación de esta raza es en dos versiones, con o sin pelo.⁸³ Según la “propuesta para la identificación de las efigies de perros de Colima” desarrollada por Carolyn Baus Czitrom, los cinco perros con máscara corresponden a su “Grupo A”. La clasificación de esta investigadora se sintetiza en la siguiente tabla:

Grupo	Descripción
A	Perros de estilo muy realista, gordos por estar cebados, la mayoría apoyados en cuatro patas. Sus extremidades son cortas, las delanteras muy separadas y a menudo arqueadas. La cola casi siempre es corta y levantada, a veces curvada o formando la vertedera tubular. Algunas muestran el sexo masculino claramente indicado. La dentadura se señala completa.
B	Perros de estilo muy realista pero más esbeltos que los del Grupo A, de proporciones armoniosas y piernas largas y gráciles.
C	Perros estilizados y menos realistas. Comparten la postura, obesidad, cola y patas que muestran los del Grupo A, pero por lo estilizado es difícil su identificación como cánidos.
D	Perros de cuerpo alargado y casi siempre echados, enroscados o en posiciones que tienden a un eje horizontal poco comunes. Comparten rasgos con el Grupo A, básicamente la cola y las patas cortas.
E	Figuras zoomorfas que posiblemente representan perros sin que ello se pueda asegurar dada la sencillez de sus formas.
F	Figuras híbridas que combinan atributos de dos animales, formando configuraciones fantásticas. Es probable que en la combinación, el significado original de cada animal se pierda, y que en asociación expresen una nueva idea o concepto.

Tabla no. II.5 Propuesta de clasificación de perros de Colima de Carolyn Baus.

⁸² Cfr., Baus Czitrom, Carolyn, *Los Perros de la Antigua Provincia de Colima*, México, INAH, Colección Obra Diversa, segunda edición, 1998, p. 11.

⁸³ Cfr., Valadez Azúa, Raúl y Gabriel Mestre Arrijoja, *Xoloitzcuintle del Enigma al Siglo XXI*, México, Fundación Xoloitzcuintle para la Ciencia y Cultura, A.C., Arternación Ediciones, 2007, pp. 5-7.

Partiendo de los supuestos de que contamos con los recursos necesarios y de que pudiéramos tener acceso ilimitado a los cinco ejemplares de la Tabla II.4, a continuación proponemos un plan de investigación transdisciplinar en cuatro etapas que arrojaría información confiable con la que podríamos elaborar evaluaciones más integrales.

	Etapas	Procedimientos	Propósitos
1	Entrevistas	<ul style="list-style-type: none"> - curadores, museógrafos y directivos, entre otras personas involucradas - arqueólogos que hayan trabajado la región - coleccionistas con preferencia por la C-ACOM 	Obtener información de los actores.
2	Investigación documental en instituciones y colecciones particulares	<ul style="list-style-type: none"> - archivos de los museos - informes de las excavaciones en la región occidente - registros de colecciones particulares - inventarios de colecciones con objetos similares - denuncias, dictámenes, reportes, actas, etcétera de instituciones de seguridad y procuración de justicia 	Conocer los antecedentes de las cinco piezas así como de otras similares.
3	Estudios de laboratorio	<ul style="list-style-type: none"> - no invasivos - requieren toma de muestras 	Aplicar los avances de la ciencia en el estudio de la cerámica arqueológica.
4	Análisis formal de la C-ACOM	<ul style="list-style-type: none"> - entre las cinco piezas - con respecto a la representación de otros cánidos - con respecto a la representación de otros mamíferos - en relación con máscaras humanas de la C-ACOM 	Conformar un corpus teórico completo.

Tabla no. II.6 Etapas de propuesta de investigación.

1. Por ejemplo, en el caso de la pieza del MBASF sabemos que se trata de una donación que Lewis K. Land (1904-1987) y Elizabeth M. Land realizaron a esta institución junto con ocho decenas de otros objetos “prehispánicos”.⁸⁴ Sería interesante entrevistar a las hijas de este matrimonio para conocer más sobre sus hábitos de coleccionismo o historias de familia en las que se encuentren pistas, por ejemplo, sobre los viajes a México y sus círculos sociales. Por otro lado sabemos que personas como el arqueólogo Felipe Solís y el museógrafo Mario Vázquez desafortunadamente no registraron por ningún medio datos o anécdotas sobre la procedencia de muchos objetos que actualmente forman parte de las colecciones del MNA. Consideramos que aún es tiempo de recabar información con las

⁸⁴ <http://deyoung.famsf.org/deyoung/collections/lewis-k-and-elizabeth-m-land-collection>, consulta 27 de noviembre de 2012.

personas que fueron partícipes tanto de los movimientos de las colecciones de la calle de Moneda al Bosque de Chapultepec, como de los procesos de donaciones de objetos en 1964 y años subsecuentes.

El testimonio de los especialistas que han tenido la oportunidad de trabajar en contextos no alterados o en tumbas selladas también es importante. Sabemos que se han encontrado figuras de cánidos entre los ajuares funerarios.

2. Nos preguntamos si los cinco ejemplares, motivo de esta propuesta, son “únicos”. La posibilidad de que en bodegas de museos o en colecciones particulares existan más perros con máscara humana está abierta. En el ámbito de la investigación documental tenemos otra vertiente en la que sería importante realizar un catálogo de todos los cánidos encontrados en excavación arqueológica en la región occidente de México, pues si bien hasta donde sabemos ninguno porta máscara humana, el análisis de estos objetos arrojaría valiosos datos para los estudios comparativos. La documentación que se ha generado en los procesos jurídicos (decomisos, aduanas, denuncias, etcétera) se debe considerar también como una fuente de información así como los depósitos en donde se resguardan este tipo de pruebas legales.
3. En principio se deben de agotar todos los estudios de laboratorio que no impliquen alguna alteración física para los objetos. Estos estudios conocidos como no invasivos o no destructivos abarcan:
 - Primer registro (dimensiones, peso, color, técnicas, acabados, decoración),
 - microscopía óptica estereoscópica (compactación, dureza, textura, estratos, huellas de manufactura y herramientas),
 - microscopía óptica (detección y tamaño de granos, huellas de microorganismos, huellas de restos de pupas^{xvi}),
 - microscopía electrónica de barrido (porosidad, microgrietas, morfología de grano, topología),

- endoscopía con fibra óptica (para las figuras huecas, detección de rastros de pupas, huellas de manufactura, reparaciones o añadidos),
- fluorescencia de rayos X (identificación de elementos inorgánicos en superficies).

Los estudios que requieren de la toma de muestras tienen como objetivo conocer la composición química de los materiales y no son recomendables en los casos en los cuales las piezas de cerámica se encuentran completas y sin áreas de deterioro.

- Microsonda utilizando detectores de energía dispersiva de rayos X (EDX, composición química global y del área seleccionada así como la ubicación de los elementos constituyentes),
- difracción de rayos X (identificación de la materia cristalina presente),
- termoluminiscencia (método de fechamiento).^{xvii}

Tomando en cuenta que los cinco perros con máscara, considerados hasta ahora como “originales prehispánicos”, cuentan con una vertedera que simula la cola del animal, se podría considerar la posibilidad de tomar las muestras en el interior de estas formas tubulares. Antes de continuar con nuestra cuarta y última etapa de la propuesta del plan de investigación es necesario considerar que en este momento podríamos contar con la suficiente información para plantear una serie de escenarios. Por el camino de los estudios no invasivos:

- Si los perros tienen huellas de restos de pupas, se podría confirmar su autenticidad,
- si presentan la misma composición elemental en su superficie, se podría continuar con la investigación para proponer que proceden del mismo taller.

En el ámbito de los estudios invasivos:⁸⁵

⁸⁵ El uso de los términos “invasivo” o “no invasivo” proviene de la literatura actual en materia de conservación-restauración. También se emplean los conceptos de métodos destructivos o no destructivos. En ambos casos la problemática

- Si los perros presentan la misma composición química general y puntual, y materia cristalina, podrían proceder del mismo banco de arcillas y/o del mismo taller,
- si el método de termoluminiscencia se realizó satisfactoriamente, se podría conocer la edad de los cinco perros.

4. Por lo que respecta al análisis formal inicialmente proponemos abordar la investigación desde dos flancos, el primero relacionado propiamente con el cuerpo del animal y el segundo con la máscara humana. En ambos casos sería recomendable hacer una serie de anotaciones sistemáticas que sigan una guía que procure no dejar ningún detalle fuera de observación. En esta etapa es importante conformar un lenguaje común para lo cual recomendamos tomar como apoyo la nomenclatura de la morfología básica del xoloitzcuintle, aunque como lo explicamos en el último capítulo de la tesis (ver Tabla VIII.2), los perros representados en la cerámica de Colima se asemejan más morfológicamente a los Tlalchichis o perros chicos:

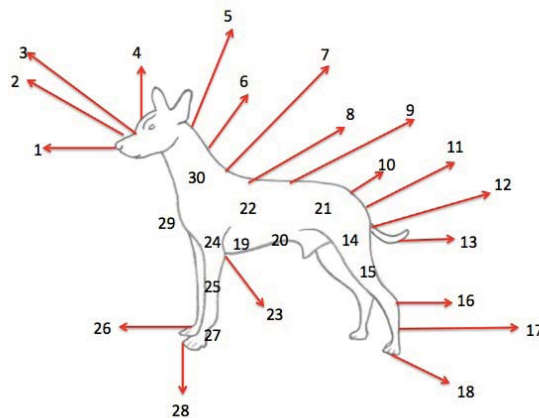


Figura II.4 Morfología básica del xoloitzcuintle según Valadez Azúa y Mestre Arrijoa.

de fondo es la misma. El principio axiológico nos dice que los análisis de las obras deben ser obligatoriamente no destructivos. Sin embargo, la mayor parte de los métodos utilizados son, al menos, microdestructivos, ello por la toma de muestras. En este sentido se debe evaluar una situación de costo-beneficio en términos de la salvaguardia de la obra. También es necesario considerar que hay métodos que si bien no requieren toma de muestras, que aparentemente no son destructivos, sí actúan directamente sobre la totalidad del objeto; nos referimos a las formas de energía empleadas, casi siempre de tipo electromagnético, acústico o magnético, entre otras, ya que no siempre es posible saber con certeza si los estímulos energéticos empleados provocan “transformaciones temporales reversibles y, por consiguiente, inocuas, o, por el contrario, están provocando transformaciones más profundas que pudieran manifestarse en el futuro, lo que supondría un peligro mucho más insidioso”. Mauro Matteini, y Arcangelo Moles, *Op.cit.*, p. 25.

Comparaciones morfológicas con las piezas cerámicas

Referencia	Nomenclatura de la morfología del xoloitcuintle	Observaciones con respecto a los perros de Colima en cerámica del Grupos A, B y D de Carolyn Baus
1	Trufa	Señalada por medio de incisiones y las fosas nasales con perforaciones.
2	Caña nasal	Modelada como parte prominente de la cabeza.
3	Depresión naso-frontal o stop	Modela con el quiebre correspondiente para dar paso a la región frontal.
4	Región frontal	Dividida verticalmente por la mitad por medio del modelado de una ligera depresión.
5	Nuca	Modelada por detrás de las orejas.
6	Cuello	Modelado, en ocasiones corto, sobre todo en los perros cebados.
7	Cruz	Marcada por medio del modelado con suficiente ángulo que denota una clara diferencia entre el cuello y el dorso.
8	Dorso	En el dorso y la región lumbar muchas veces se simula la presencia de la columna vertebral por debajo de la piel.
9	Región lumbar	
10	Grupa	No se reconoce.
11	Nacimiento de la cola	Se aprecia más fácilmente en los perros que no tienen la vertedera en lugar de la cola.
12	Punta de la cadera	Modelada con detalle en los perros del Grupo B que, al ser más delgados, permiten la simulación de partes del esqueleto. También se aprecia en perros del Grupo D.
13	Cola	Cuando no es vertedera, se presenta con la punta levantada o enrollada. En los perros del Grupo A generalmente está separada del cuerpo, mientras que en los perros echados del grupo D está adherida a la altura del muslo.
14	Muslo	Difícilmente se modelan en las esculturas del Grupo A, y en realidad muslo, pata, tarso y metatarso conforman un solo volumen, en ocasiones prácticamente tubular.
15	Pata	Se modela en las figuras de los Grupos B y D
16	Tarso	Se modela en las figuras de los Grupos B y D
17	Metatarso	Se modela en las figuras de los Grupos B y D
18	Pie posterior	Se modelan en casi todos los perros. En algunos se marcan los dedos, pero no hemos encontrado alguno que señale francamente las garras. En las figuras del grupo D, al estar los perros echados, los pies prácticamente están pegados al esternón o al vientre
19	Esternón	Se insinúa más en el modelado de los perros sentados, ya que en esta posición muestran de frente el pecho.

20	Vientre	En los perros cebados es de grandes proporciones y muy redondeados en las figuras del Grupo A.
21	Flanco	Junto con el costado y el vientre en los perros cebados se convierte en un solo volumen semiesférico.
22	Costado	En varios ejemplos de las figuras del Grupo A se hace una clara separación entre el costado y un segundo volumen conformado por el flanco y el vientre. En los perros sentados se modela de manera especial ya que de ella salen los brazos.
23	Codo	En los perros sentados el modelado del codo es importante porque define la postura del perro.
24	Brazo	En los perros sentados brazo y antebrazo, diferenciados por el codo, están modelados para definir la postura, especialmente en los del Grupo B.
25	Antebrazo	
26	Carpo	Se modela en casi todos los perros, pues es el punto de quiebre que señala el inicio de los pies.
27	Metacarpo	No se reconoce.
28	Pie delantero	Se modelan en casi todos los perros. En algunos se marcan los dedos, pero no hemos encontrado ninguno que señale francamente las garras.
29	Pecho	Se insinúa más en el modelado de los perros sentados. En los perros parados en cuatro patas se diferencia de entre los dos brazos.
30	Región parotídea	En el caso de los perros parados se modela a partir de la prolongación de los brazos. Cuando los perros se representan cebados esta región tiende a incorporarse con el modelado del volumen semiesférico que comprende vientre, flanco y costado.

Tabla no. II.7 Nomenclatura de la morfología básica del xoloitzcuintle según Valadez Azúa y Mestre Arrijoa y observaciones con respecto a las representaciones de perros de Colima de cerámica.

Como podemos observar en la tabla II.7 la mayor parte de los detalles morfológicos de estos animales están representados en los perros de Colima de los Grupos A, B y D que propone Carolin Baus. La presencia puntual de la anatomía básicamente corresponde por un lado a la complexión del animal y por el otro a la postura. Suponemos que de esta manera de representar se deriva el calificativo de “esculturas con gran realismo”, ya que sorprendentemente hemos encontrado con esta sistematización de la información que las formas modeladas en barro corresponden a la anatomía real de estos vertebrados.

Por lo que respecta a dedos, garras, dientes, ojos, cejas y orejas, podemos decir que son elementos que tienen una gran variedad de representaciones que también se podrían ordenar y analizar. Por citar un ejemplo, los ojos más que modelados, generalmente están señalados por medio de incisiones: ovals, circulares o romboidales y para marcar las cejas no es común observar trabajos de modelado, pellizcado o incisión, de hecho rara vez se vislumbran.

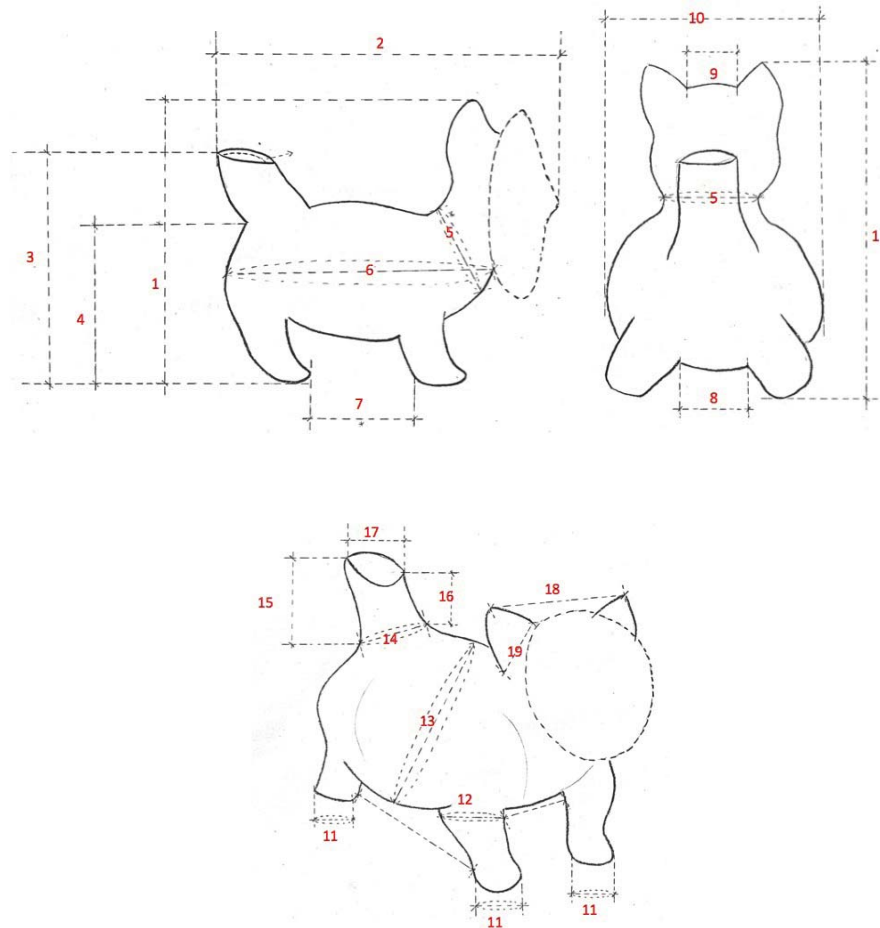


Figura II. 5 Propuesta de áreas de análisis del cuerpo de los perros con máscara.

Con el apoyo de la información de las observaciones puntuales en las áreas señaladas en la Tabla II.7 y la Figura II.5 se pueden hacer una serie de comparaciones para definir las similitudes y las diferencias entre los cinco perros con máscara, y también se abre la posibilidad de pensar en el uso de moldes. Usando la siguiente tabla podríamos complementar y sistematizar toda la información:

Área	Dimensiones	Observaciones del cuerpo del animal
1	Alto máximo	Las medidas se pueden tomar desde la base o superficie hasta la punta extrema de las orejas, o hasta el borde superior de la máscara.
2	Largo máximo	Las medidas se toman en los extremos horizontales que pueden ser de la punta de la nariz hasta la punta de la cadera; en algunos casos el largo máximo está determinado por el extremo superior de la vertedera.
3	Alto extremo superior vertedera-base	Las vertederas tubulares tienen un corte transversal en diagonal, por ello se hace necesario tomar las medidas en los extremos. La vertedera es la zona donde se puede medir el espesor de la cerámica.
4	Alto extremo inferior vertedera-base	El extremo inferior de la vertedera parte de la cadera del animal. Para los estudios por endoscopia esta es la zona por donde entra la fibra óptica.
5	Perímetro del cuello	En la sección media. Anotar si la máscara se ancla o adhiere a la pieza en el cuello, en el pecho, o solamente en las áreas de la cara.
6	Perímetro del cuerpo	En el eje horizontal.
7	Distancia entre patas	Entre los brazos y las patas, en ambos costados.
8	Distancia entre patas	Entre las dos patas.
9	Distancia entre orejas	En los extremos interiores, por la parte posterior.
10	Ancho máximo	La distancia entre los extremos a la altura del costado horizontalmente.
11	Perímetro de las patas en su extremo inferior	Medidas de patas y pies en su extremo inferior. Descripción del número de dedos señalados y técnica, por ejemplo por incisión. Anotar también el caso en que los dedos no estén señalados.
12	Perímetro de las patas en su extremo superior	Se toma en las áreas justo antes del brazo y del muslo. Observar si estos elementos fueron modelados o moldeados.
13	Perímetro del cuerpo en su eje vertical	Medida tomada alrededor del cuerpo del animal a la altura del vientre. Observar si el trabajo de bruñido se presenta con la misma calidad en todo el cuerpo.
14	Perímetro de la base de la vertedera	Se toma justo en la zona de la punta de la cadera. Observar si este elemento fue modelado o moldeado.
15	Alto máximo de vertedera	No se recomienda la toma de muestras en este lado ya que se podría ver la huella del procedimiento. En esta zona se pueden realizar las observaciones para determinar si hay huellas de escurrimiento que pudieran delatar por un lado el lavado de la pieza y, por otro, que hubieran sido utilizadas como contenedores de líquidos.
16	Alto mínimo de vertedera	A partir de aquí y hacia el interior, es la zona que se recomienda para la toma de muestras.
17	Largo máximo de la vertedera / o perímetro	La vertedera no es completamente circular, por ello se toma esta medida.
18	Distancia entre las puntas de las orejas	La medida se toma por el frente. Observar si estos elementos fueron modelados o moldeados así como su técnica de manufactura, por ejemplo pellizcado por medio del cual se conformaron detalles anatómicos.
19	Distancia entre las orejas	La medida se toma por el frente a la altura de la región frontal.

Tabla no. II.8 Áreas de observación en perros con máscara.

Si bien en principio sabemos que estas esculturas fueron modeladas en cerámica, con el propósito de ubicar su procedencia se hace necesario buscar rastros de moldes. También es importante registrar las intervenciones con motivo de procesos de conservación y/o restauración ya que, por ejemplo, las orejas del perro con máscara del MNA están restauradas.⁸⁶

A simple vista podemos distinguir cosas tan obvias como que el perro del MBASF no tiene orejeras en la máscara, y que los otros cuatro sí y que inclusive están perforadas, pero este nivel de análisis de las máscaras adheridas a los perros no es suficiente, también se debe hacer el registro de las dimensiones así como la comparación de los rasgos y expresiones del rostro humano.

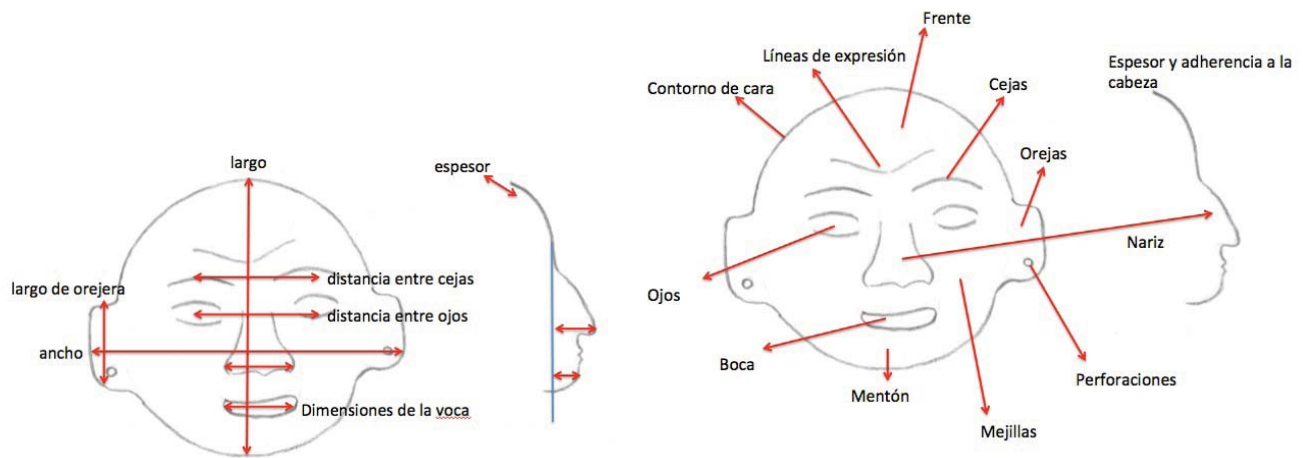


Figura II.6 Propuesta de áreas de análisis de las máscaras adheridas a los perros.

Como parte de la investigación formal también proponemos hacer una evaluación de tipo comparativo entre las cinco máscaras adheridas al cuerpo de los perros y con respecto a otras máscaras de animales y humanas, todas reconocidas como C-ACOM.

⁸⁶ *Op. cit.*, Carolyn Baus Czitrom, p. 55.



Figura II.7 Máscara de ave C-ACOM.



a



b



c



d



e



f

Figura II.8 Máscaras humanas C-ACOM.

Máscara	Ubicación	Descripción
a	MCAC	Máscara con perforaciones en las orejas y la frente, posiblemente quemada en atmósfera de reducción. Rasgos faciales modelados.
b	MCAC	Máscara con perforaciones en las orejas y la frente, con engobe café-negro. Rasgos faciales modelados.
c	MRG	Máscara con perforaciones en las orejas y la frente, posiblemente quemada en atmósfera de reducción, con decoración incisa en la cabeza a manera de diadema. Rasgos faciales modelados.
d	Museos Smithsonianos ⁸⁷	Máscara tipo oval con perforaciones en las orejas y la frente, posiblemente quemada en atmósfera de reducción. Rasgos faciales modelados.
e	INAH, en préstamo en el Museo Soumaya	Máscara con perforaciones en ojos, nariz, boca, orejas y contorno superior. Con engobe rojo pulido. Rasgos faciales modelados. Detalles de orejas por incisión.
f	INAH, en préstamo en el Museo Soumaya	Máscara con perforaciones en orejas y nariguera. Rasgos faciales modelados. Decoración con estuco alisado y color negro.

Tabla no. II.9 Compilado de máscaras de C-ACOM.

Con estas siete máscaras tenemos los primeros materiales para contrastar con las máscaras humanas adheridas a los perros. El primer aspecto es el de la forma del contorno, las segundas son prácticamente circulares, al igual que la de ave, mientras que las máscaras independientes tienen una forma que tiende a lo oval a excepción de la “e”. El análisis sistemático arrojaría una serie de pautas para la evaluación integral que pretendemos. Uno de los caminos es el estudio de proporciones.

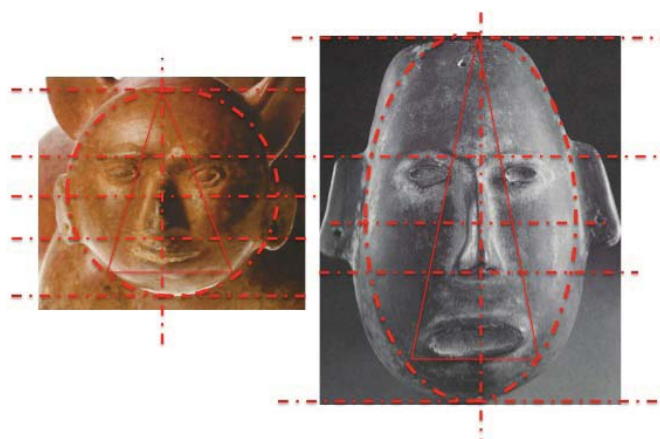


Figura II.9 Ejemplo de estudio de proporciones en máscaras de C-ACOM.

⁸⁷ National Museum of the American Indian.

Estamos conscientes del principio de preselección que ha determinado la forma en que hemos dirigido nuestra atención a unos cuantos objetos, lo cual nos coloca dentro de la teoría de la relatividad cultural. Sin embargo, también consideramos que la idea de aplicar todos los avances de las ciencias para la autenticación es de interés general, pues evidentemente no sólo se refiere a los perros con máscara. Esta propuesta se podría trasladar, con sus debidos ajustes, a otros casos como por ejemplo el de las dos figuras (masculina y femenina) que se encuentran en el Museo Regional de Nayarit y que han influenciado fuertemente la producción libre del TCDH (ver capítulo VI).

En el caso de que se confirmara la autenticidad de los perros con máscara, observaríamos con menos reservas las colecciones de C-ACOM y de alguna manera tendríamos más elementos para aproximarnos a este universo, pero en el caso contrario, la problemática para la investigación de esta región se complicaría aún más. En el segundo escenario estaríamos frente a un concepto creado en el siglo XX el cual también amerita un estudio, ya que nadie puede negar que se trata de objetos que reclaman ser estéticamente experimentados, o sea que, siendo falsos prehispánicos, pero originales modernos, difícilmente no se seguirían considerando como obras de arte.⁸⁸

Cerramos el capítulo con la problemática que ilustra lo que Erwin Panofsky ha denominado una “situación orgánica”. Cuando el autor plantea la pregunta ¿cómo puede hacerse de la historia del arte una disciplina académicamente respetable, cuando sus propios objetos toman cuerpo a través de un proceso subjetivo e irracional?, nos previene de no caer en el juego de responderla usando como argumentos los métodos científicos introducidos en los dominios de la historia del arte. Cita algunos de los procedimientos físicos y químicos que hemos propuesto dejando en claro que nada tienen que ver

⁸⁸ Cfr., Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, segunda edición, segunda reimpresión, 2008, p. 27.

con nuestro problema metodológico fundamental y que estos no pueden resolver cuestiones histórico-artísticas.⁸⁹

Los métodos científicos nos ayudarán en cuanto a los “objetos físicos”, pero no en lo que se refiere a las interpretaciones estilísticas, tal y como lo afirmó Diego Rivera cuando otorga un peso importante a la “sensibilidad sutil” que no da el conocimiento profundo y completo.⁹⁰

La verdadera respuesta radica en el hecho de que la recreación estética intuitiva y la investigación arqueológica están de tal forma relacionadas entre sí, que de nuevo constituyen lo que hemos llamado una <<situación orgánica>>.⁹¹

Los procesos no son sucesivos, sino interactuantes; los dos ámbitos, métodos científicos e historia del arte se cualifican y rectifican recíprocamente. Para Panofsky la unidad de los elementos: forma materializada, las ideas (el tema) y los contenidos es lo que viene a realizarse en la experiencia estética. Estamos en un aprieto al tratar de caracterizar lo que podría llamarse la estructura estilística de los perros con máscara de Colima. Como parte de nuestra experiencia recreadora, describir las particularidades del estilo de estas piezas requiere de una terminología que dé testimonio de las intenciones artísticas de sus creadores.

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 30- 41.

⁹⁰ *Cfr.*, Primer párrafo y cita del apartado II.5 de esta tesis.

⁹¹ *Ibidem*, p. 30.

CITAS COMPLEMENTARIAS

ⁱ Plantear una definición del concepto obra creadora u obra auténtica nos ha colocado al interior de una problemática que aún no está del todo resuelta. Sin embargo en el examen que George Kubler hace sobre la naturaleza de un objeto original, del cual deriva una masa de réplicas, encontramos un mayor sentido para comprender ciertas fronteras en el arte, entre lo habitual y aquello excepcional. (<<Primeramente sería útil examinar la naturaleza del objeto original, del cual deriva la masa de réplicas. Los objetos originales se asemejan a los números primos de las matemáticas, porque no parece que exista para ninguno de los dos una regla concluyente que gobierne su formación, aunque puede ser que algún día se descubra. Por el momento, ambos fenómenos escapan a cualquier regla. Los números primos no tienen otros divisores que ellos mismos o la unidad; los objetos originales, igualmente, resisten a que se les descomponga en entidades primarias. Su carácter de originales no se explica en sus antecedentes, y su orden en la historia es enigmático.>>) Kubler, George, *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*, Madrid, Nueva edición ampliada, Edit. Nerea, 1988, p. 98.

ⁱⁱ El trabajo de John Myatt, artista un tanto frustrado, ejemplifica de buena manera el concepto de los “falsos auténticos”. (<<British graffiti artist Banksy has managed to display his fake art alongside acknowledged masterpieces, successfully avoiding detection by security personnel in the Louvre, the Tate Modern, and the Museum of Modern Art, among others. Unlike Banksy, the fine-art establishment considers Englishman John Myatt a real artist. He holds exhibits in London for new paintings that mimic masters like Van Gogh, Picasso, and Giacometti under the rubric of “Genuine Fakes”, a term he writes in indelible ink on the back of every painting. One day Myatt says he wants to produce his own original works; “honest painting” he calls it. Until then he has to contend with “an unidentified forger who has been selling fake Myatts”.>>). (<<El artista británico del graffiti Banksy ha logrado mostrar su arte falso junto a obras maestras reconocidas, evitando con éxito la detección por parte del personal de seguridad en el Louvre, la Galería Tate Moderna y el Museo de Arte Moderno, entre otros lugares. A diferencia de Banksy, este establecimiento de bellas artes considera al inglés John Myatt un verdadero artista. Ha tenido exposiciones en Londres de las nuevas pinturas que imitan a maestros como Van Gogh, Picasso y Giacometti bajo la rúbrica de “falsificaciones auténticas”, un término que escribe con tinta indeleble en la parte posterior de cada pintura. Myatt dice que algún día quiere producir sus propias obras originales, lo que él llama “pintura honesta”. Hasta entonces tendrá que lidiar como un “falsificador no identificado que ha estado vendiendo Myatts falsos”. >>) Gilmore James H. And B. Joseph Pine II, *Authenticity. What consumers really want*, USA, Harvard Business School Press, 2007, p. 42.

ⁱⁱⁱ La relación entre las falsificaciones y la restauración va más allá del descubrimiento de las primeras por la disciplina. Cuando los restauradores, no como detectives sino como profesionales de la conservación, nos enfrentamos al momento de tener que intervenir un objeto, es prácticamente imposible no pensar en que estamos alterando su autenticidad como uno de los principales valores que tenemos bajo custodia temporal. Aquí la axiología presenta una serie de opciones que entran en conflicto, por ejemplo: la no intervención vs. una vida física más corta; evidenciar los procedimientos vs. una mala percepción; criterios y tendencias personales vs. el gusto y las preferencias del poseedor; entre otras circunstancias. En medio de estas dualidades las cualidades relacionadas con la autenticidad tales como autoría, funcionalidad, temporalidad, materialidad y tecnología, indudablemente se trastocan en mayor o menor grado.

^{iv} (<<En el origen de este debate, se encuentra la idea, propia de la cultura occidental anticuarista y mercantilista en cuyo seno nace la teoría de la restauración, que identifica el original como valioso y la réplica con un peligro y una agresión al valor de ese mismo original. La cultura occidental define la falsificación con una clara base legal:<<es una obra de arte ejecutada con la intención de inducir a error u engaño>>. Es decir en lo tocante a la falsificación, lo que cuenta, realmente, es la intención de hacer la pasar por original, de engañar; el dolo. En sustancia, un calco o el vaciado de una escultura, por ejemplo, no pueden considerarse una falsificación si no son presentados como un original.>>) García Cuetos, María Pilar, *Humilde condición. El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad*, España, Ediciones Trea, S.L., 2009, pp. 23 y 24.

^v En este mundo de las falsificaciones y en el mundo contemporáneo de falsificaciones se han trastocado todos los ámbitos: marcas, sellos, patentes, diseños, medicamentos, títulos, papel moneda, piedras preciosas, fósiles, etcétera. (<<Counterfeiting has also spread from luxury goods to encompass almost any commodity sold under a well-known trademark or protected by a patent, that is – in a technologically progressive and increasingly brand-conscious society – almost anything under the sun. In 1987 it was estimated that 10,000-15,000 counterfeit Apple computers were sold per month in the USA. In 1983 a million fake contraceptive pills were distributed. It has even been suggested that the failure of the Carter administration’s bid to rescue American hostages from Iran was due to fake helicopter parts. >>). “(<< La falsificación también se ha extendido más allá de los productos de lujo para abarcar casi cualquier producto vendido bajo el sello de una marca prestigiada, conocida o protegida por una patente, es decir - casi cualquier cosa bajo el sol, en una sociedad cada vez más consciente de la progresión tecnológica y de las marcas -. En 1987 se estima que 10.000-15.000 ordenadores Apple falsificados fueron vendidos mensualmente en los EE.UU. En 1983 se distribuyeron un millón de píldoras anticonceptivas falsas. Incluso se ha sugerido que el fracaso del gobierno de Carter para rescatar a los rehenes estadounidenses en Irán se debió a las piezas de helicóptero falsas.>>). *Fake? The art of deception*, England, British Museum Publications, 1990, p. 236.

^{vi} En agosto de 2010 en España se publicó la siguiente noticia, que nos da un panorama de la asidua actividad de los falsificadores de arte en pleno siglo XXI. (<<Guido Reni, Matisse, Magritte, Burri, Fontana, De Chirico, Guttuso, Gentilini, Boccioni... Estos cotizados artistas, y muchos más, formaban parte de un surtido catálogo de arte antiguo y contemporáneo en Internet desmantelado ayer por los carabineros italianos. Una red formada por una docena de falsificadores y galeristas virtuales ha sido acusada por los jueces de sacar a subasta en la Red más de 500 obras falsas atribuidas a grandes artistas. La Brigada para la Defensa del patrimonio cultural detectó la estafa comparando las fotos de las obras expuestas en las webs de subastas con los archivos y la ayuda de varios historiadores del arte, según informó ayer la agencia Ansa. No ha trascendido el número de coleccionistas internautas que picaron el anzuelo, pero se sabe que hay 12 personas denunciadas por falsificación y comercialización ilegal de obras de arte en la red. Los controles de los carabineros, realizados por orden de las fiscalías de Roma, Palermo y Siena, han durado un año y medio. Gracias a los rastros informáticos dejados por los vendedores y los compradores, llegaron hasta los falsificadores y recuperaron todas las obras subastadas. Entre ellas, hay dos pinturas antiguas, un *San Giovannino* falsamente atribuido a Guido Reni, que salió a la venta en 300.000 euros, y una obra, al parecer auténtica, de Teofilo Patini, vendida en 600.000 euros y proveniente de un robo. Los falsos, que seguían los estilos y la técnica de los diferentes artistas, han sido definidos por los expertos como de "alta calidad">>).

http://elpais.com/diario/2010/08/26/revistaverano/1282773607_850215.html

^{vii} Frank Arnau dedica únicamente seis párrafos a la falsificación de la cerámica precolombina en su clásico libro, de más de 400 páginas, *El arte de falsificar el arte*. Ello nos da una idea del concepto específico que los europeos tenían sobre esta actividad a principios de la década de los años sesenta del siglo XX: 1. (<<Las falsificaciones de obras antiguas de barro no comprenden solamente las del Occidente, del Próximo y del Lejano Oriente, sino también los vasos sagrados y esculturas de arcilla de los incas, de los aztecas y del ámbito de la civilización precolombina tuvieron excelentes imitadores. La forma sorprendente en que pueden realizarse tales falsificaciones lo demuestra el hecho lamentable de que incluso gran parte de los tesoros mejicanos del Louvre resultaron ser imitaciones.>>) 2. (<<Durante siglos pasaron casi inadvertidas las obras de arte precolombino. Sólo cuando, después de la ejecución del emperador Maximiliano de Méjico algunos mercenarios europeos llevaron a su patria millares de extrañas esculturas a modo de recuerdo, se despertó el interés entre los eruditos y los coleccionistas. Hacia el año 1870 iniciáronse las primeras excavaciones metódicas en la América Central. Aparecieron millonarios americanos como mecenas y compradores. Y, como siempre, la creciente demanda animó también la actividad de los falsificadores.>>) 3. (<<Junto con la imitación de verdaderas obras de arte desarrollóse un gran comercio con objetos de barro más sencillos, procedentes, según quería hacerse creer, de la época precolombina.>>) 4. (<<Durante algún tiempo estuvo de moda poseer ídolo, vasos de sacrificio y otros objetos de barro de la época primitiva de América Latina.>>) 5. (<<Para evitar que se “agotaran” los hallazgos auténticos, los gobiernos de las naciones centroamericanas y sudamericanas dictaron rigurosas prohibiciones de exportación. Tratar de burlar estas prohibiciones exigía considerables sacrificios financieros. Finalmente, debido a que los originales eran poco conocidos, el nuevo mercado aceptaba gustosamente como auténticas incluso las esculturas de dioses y animales fabulosos inventados por los falsificadores, y de esta manera el trabajo de los artistas cubría toda la demanda.>>) 6. (<<Dado que al principio incluso los eruditos conocían muy poca cosa acerca del significado de las fantásticas obras de arte de aquella extraña civilización, y debido a que

también era escaso el conocimiento que tenían de los materiales empleados, aparecieron en el mercado vasos de culto fabricados en arcilla, siendo así que sus originales eran solamente en piedra. Como es natural, a los indígenas les resultaba mucho más cómodo el trabajar con arcilla, y para los que les hacían los encargos el tiempo era equivalente a dinero. Así fue como se realizaron imitaciones de barro cocido de auténticas obras en piedra de la época precolombina y mejicana.>>) Arnau, Frank, *El arte de falsificar el arte. 3000 años de fraudes en el comercio de antigüedades*, Primera edición, Barcelona–México, Editorial Noguer S.A., 1961, pp. 189-190.

^{viii} Cuando visitamos algunas zonas arqueológicas en México es interesante experimentar el ofrecimiento de pequeñas figurillas de barro, envueltas en paños, como originales recientemente encontradas por los vendedores. Estas varatijas tienen un mercado específico. En el lado opuesto tenemos, por citar un ejemplo, los famosos cráneos de cristal de roca del Museo del Hombre (adquirido por Boban) y en el Museo británico (comprado en Tiffany en 1898) que presentan un problema similar de objetos bien hechos en materiales preciosos de autenticidad sumamente problemática.

^{ix} Con motivo del quincuagésimo aniversario luctuoso de Diego Rivera, el Instituto Nacional de Bellas Artes organizó un magno homenaje nacional. Entre otras actividades, en el Museo Nacional de Arte se presentó una exposición cuyo tema central fue la labor de Rivera como coleccionista. El catálogo es hoy un testimonio ilustrado de la profundidad y amplitud con la que se expuso el tema. Se explican la historia y las razones prácticas por las cuales Diego conformó una colección de casi 60 000 objetos prehispánicos: a) no existía una reglamentación que legislara el acopio de obras precolombinas; b) la compraventa de arte prehispánico era una práctica abierta y se hacían las operaciones en infinidad de sitios; c) Rivera salvó estas piezas de caer en manos extranjeras que las extraerían del territorio nacional; d) en ese entonces muchos artistas plásticos coleccionaban arqueología, por ejemplo Rufino Tamayo, Jorge Enciso y Miguel Covarrubias; e) Rivera colaboró con proyectos educativos oficiales prestando temporalmente parte de sus colecciones; f) Seleccionó, compró, clasificó, cuidó y donó sus colecciones al pueblo de México; y g) se concluye que su gran aporte en el campo de la arqueología fue colocar a las culturas de Occidente en el mapa de las civilizaciones mesoamericanas. *Cfr., Diego Rivera. Coleccionista*, México, CONACULTA, INBA, Banco de México, 2007.

^x Ante cualquier contacto, directo o indirecto, ya sea por la arqueología, el saqueo o la falsificación, lo sagrado se ve inevitablemente afectado. Si bien los saqueadores no pretenden “falsear o imitar lo sagrado”, sí hacen una intromisión física en los espacios sagrados por su introducción en la arquitectura subterránea. Por su parte los falsificadores lo trastocan con su participación como detentores anónimos de un arte que en principio, no les pertenece en el ámbito de la autoría.

^{xi} En este sentido estamos de acuerdo con Verónica Hernández Díaz. El no contar con los “historiales” documentales de todas las piezas no debe ser un impedimento para estudiar las colecciones. Más bien la cuestión de la autenticidad se debe contemplar, en el caso de la C-ACOM como punto obligado de estudio y análisis. Al respecto la investigadora nos dice: (<<Finalmente, en este acercamiento inicial a la escultura cerámica de la cultura de tumbas de tiro cabe señalar el grave problema de falsificación que enfrenta este arte, y que con mayor intensidad se presenta a partir de la década de 1940, cuando a raíz de la exhibición de la colección de Diego Rivera comenzó a tener mayor fama. Dado que es relativamente bajo el porcentaje de estas piezas que proceden de excavaciones arqueológicas y que su saqueo ha sido constante y masivo por lo menos desde finales del siglo XIX, es común que ante su abundancia en numerosos museos públicos y privados existan cuestionamientos sobre su autenticidad. Mi posición es que es posible trascender o reducir este problema: debido a la imposibilidad de realizar análisis químicos a cada obra, uno de los caminos a seguir consiste en el estudio de miles de piezas, pues su conocimiento estilístico integral (materiales, técnicas, configuraciones, iconografía) aporta claves no infalibles pero sí muy confiables para hacer a un lado las obras falsas. En resumidas cuentas. Es preciso estar alerta ante la existencia de falsos, pero pienso que estas dificultades no deben ser una excusa para esquivar el estudio de las esculturas y reconocer sus elevados valores estéticos e históricos.>>) Hernández Díaz, Verónica, *Entre la Vida y la Muerte. Estudio Estilístico del Arte de la Cultura de Tumbas de Tiro*, Tesis doctoral en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, septiembre de 2011, pp.57 y 58.

^{xii} En párrafos anteriores a la cita, Diego Rivera explica: (<<Como resultado de todo esto, las metrópolis imperialistas reciben las obras de arte del país conquistado en calidad de botín, y entonces hay dos periodos para capitalizarlas: en el primero se aparenta desconocerlas y despreciarlas con el objeto de que los especuladores profesionales se repartan el botín. En el segundo viene la difusión: los *marchands* y los museos hacen exposiciones a tiempo, y hábilmente sus críticos descubren la alta calidad estética de los objetos pillados o “revalorizados”, escribiéndose artículos y libros sobre ellos.

Simultáneamente, desde que los artistas de la metrópoli imperialista descubren los objetos en las galerías tratantes, los discuten, los admiran, los manosean y acaban imitándolos. Esta imitación es el espaldarazo al valor estético del botín. En ese momento los coleccionistas privados están listos para adquirir el fruto del robo, así como las hábiles y discretas imitaciones que empiezan rechazando y terminan pagando muy caro.>>) Cardona Peña, Alfredo, El negocio del arte prehispánico, en: Gómez, Marte R, Diego Rivera Arqueólogo, en: *Diego Rivera. Coleccionista*, México, CONACULTA, INBA, Banco de México, 2007, pp. 81-82.

^{xiii} Por otro lado la ciencia enfrenta el reto de identificar falsificaciones elaboradas en épocas remotas, como el caso en el Antiguo Egipto de la proliferación de discursos y obras de teatro en el siglo cuarto antes de nuestra era.

^{xiv} Nos resulta interesante transcribir el índice del catálogo haciendo notar que en ningún texto se hace referencia a los conceptos de falsos o falsificadores, así tenemos: El arte de copiar; En torno a la imitación, Réplicas, copias, duplicados y reproducciones: de la Antigüedad al Museo Nacional de San Carlos; La copia en San Carlos: Una trayectoria de afirmación, de encuentro y homenaje; El arte de la copia, termómetro del gusto; La copia como técnica de aprendizaje en la escultura; Copiar para aprender, aprender para copiar; y Una mirada al mundo de coleccionistas y colecciones.

^{xv} La termoluminiscencia no es la solución plena al problema de la autenticación y datación de la cerámica mesoamericana, pues no es 100% confiable en todos los casos ya que depende de: a) La temperatura de la cocción, b) El contenido de materiales cristalinos, c) El tamaño de los granos que componen el barro, y d) El tiempo que se dio a la pieza para su enfriamiento post - cocción. Los expertos señalan que para fechar las cerámicas por termoluminiscencia, la caracterización previa del material es necesaria con el fin de identificar los compuestos mineralógicos y planear las separaciones adecuadas. Cuando se conoce la naturaleza química, la morfología, microestructura y estabilidad de un material en relación con el medio ambiente, dicho material puede considerarse caracterizado. Para leer más sobre este tema se recomienda: Rojas González, Abigail, Rodrigo R. Velázquez Castillo y Jean Brunet, Algunos recursos técnicos para el estudio de la cerámica antigua; y Picouet, Pierre, La termoluminiscencia y el elemento hierro (Fe), en: *El occidente de México: arqueología, historia y medio ambiente. Perspectivas regionales*, Actas del IV Coloquio de Occidentalistas, México, Universidad de Guadalajara, Instituto Francés de Investigación Científica para el Desarrollo en Cooperación, 1998, pp. 387-404.

^{xvi} Robert B Pickering, Jorge Ramos, N.H. Haskell y R. Hall, en su estudio sobre *El significado de las cubiertas de crisálidas de insectos que aparecen en las figurillas del occidente de México*, publicado en: Actas del IV Coloquio de Occidentalistas, México, Universidad de Guadalajara, Instituto Francés de Investigación Científica para el Desarrollo en Cooperación, 1998, pp. 333-343, nos explican la importancia de la entomología. Los restos de pupas (crisálidas) que se han encontrado en piezas de cerámica procedentes de excavaciones controladas en tumbas de tiro, no fueron colocadas intencionalmente y se encuentran con cierta frecuencia. En las colecciones de los museos de Historia Natural de Denver, de Arte de Denver, de la Universidad de Colorado en Boulder y en las colecciones en exhibición en la sala del Occidente del MNA se han detectado pupas y restos de éstas. Entre los objetos estudiados se encontraban perros de Colima. La presencia de pupas es una forma de autenticar.

^{xvii} Antes de proceder a la toma de muestras para los estudios de laboratorio invasivos, es necesario hacer una evaluación sobre las posibilidades de éxito en los resultados, ya que son muchos los factores que pueden interferir durante los procesos. La influencia del medio en donde se han encontrado los objetos, la exposición a rayos cósmicos, la contaminación de las muestras, los contenidos de humedad y las dimensiones de las muestras, entre otros factores, pueden conducir a estudios fallidos.



Reproducir, la copia del mundo

Los artistas que recurren a esta musa, una vez alcanzada la fama, agradecen la ayuda de la diosa Copia abiertamente.

Elena Cabrera¹

III.1 Reflexiones sobre la copiaⁱ del mundo

En el capítulo anterior señalamos que la bibliografía sobre saqueo y falsificaciones es abundante y que sobre el tema de las réplicas poco se ha escrito. Esta afirmación es un tanto relativa, pues si bien es cierto que en la historia del arte y la estética los estudios de los objetos reconocidos como reproducciones son escasos, desde el campo de la Teoría Críticaⁱⁱ son muchos los pensadores que se han ocupado del tema. En la tabla III.1 hacemos una revisión historiográfica sobre el desarrollo de las definiciones, conceptos, valores, modalidades y contradicciones que guardan y motivan los copistas y las copias: personas y cosas que desde hace siglos han inquietado y enriquecido el pensamiento humano. Sin embargo, consideramos oportuno comentar algunos aspectos relevantes ya que ello, por un lado, nos abre el panorama para la lectura de este capítulo y los subsecuentes y, por el otro, de alguna manera muestra el universo dentro del cual hemos seleccionado nuestro tema de tesis.

¹ Elena Cabrera argumenta que la palabra copiar significa aprender y que Copia es la musa que los artistas no se atreven a nombrar, al menos no hasta que alcanzan la seguridad de la fama. Nos recuerda que cuando Picasso, Stravinsky y el escritor T.S. Eliot dicen que hacer arte es copiar, no quieren decir que hacer arte sea solamente copiar. La autora argumenta que al decir que alguien es creador, tampoco significa que sus obras haya partido desde la nada.
http://www.manzanamecanica.org/podcast/copia_la_diosa_de_la_abundancia.html, consulta 1 de octubre, 2012.

El asunto de las copias o de copiar no es exclusivamente un problema ético o legal. En muchos casos la ignorancia y la falta de referentes teóricos o información técnica ha situado a las réplicas bajo severas críticas, llegando al desprecio.

Es evidente que el acto de imitar es intrínseco al ser humano. Copiar es parte fundamental de la naturaleza, de las manifestaciones del universo y de los actos del *homo sapiens* que en su mayoría involucran procesos de replicación. En los recientes descubrimientos se ha comprobado la existencia de las “neuronas espejo”. Algunos científicos consideran que desempeñan un importante papel dentro de las capacidades cognitivas en relación con la interacción social tales como la empatía (capacidad de ponerse en el lugar del otro) y la imitación (capacidad de copiar al otro).²

En la siguiente tabla hacemos mención, tratando de seguir un orden cronológico, de los principales hechos, autores y conceptos que conforman lo que denominamos un marco teórico macro del tema que nos ocupa, aclarando que aquellos que se trabajan con mayor detalle en los análisis de esta tesis, para evitar repeticiones, no se incluyen excepto en el caso de Walter Benjamin dada la importancia de sus aportaciones.

La información está basada principalmente en el libro de Marcus Boon, *in praise of copying*.³ En este texto el autor, además de colocar a las reproducciones en su justa dimensión, toma como hilo conductor el caso de los bolsos Vuitton que en el ámbito comercial se reconocen como “los más copiados del mundo”. Su profundo análisis de alteraciones, colaboraciones, derechos, distorsiones, exclusividad, firmas, interpretaciones, libre acceso, marcas, mercados, patentes, precios, propiedad intelectual, sellos, etcétera, es el trabajo más completo que, a manera de antología y específicamente sobre el mundo de las copias, consultamos durante el desarrollo de esta investigación.

² Para conocer más sobre este tema de la neurociencia se recomienda consultar el video de TED: Vilayanur Ramachandran.

³ Boon, Marcus, *in praise of copying*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2010.

Coordenadas	Referentes teóricos
Sócrates (470-399 aC.)	En la República de Platón, presenta el argumento de que todo en el mundo es una imitación porque es el eco o la reproducción de una idea que existe más allá de las formas sensibles.
Platón (427-347 aC.)	En los textos de Platón sobre mimesis las palabras que se traducen como copia, representación, reproducción, similaridad o parecido, juegan un papel importante.
Aristóteles (384-322 aC.)	La historia tradicional de la filosofía occidental inicia con Aristóteles y en buena medida corresponde a la serie de respuestas y discusiones que hace sobre los conceptos de mimesis de Platón.
Mesoamérica Clásico Temprano (200-600 dC.)	En la producción alfarera de la cultura teotihuacana se da el uso proliferado de moldes para la elaboración de figurillas forjando el barro. Los sellos de este mismo material permitían el estampado en serie. ⁴
William Shakespeare (1565-1616)	Independientemente del debate sobre la impostura de este personaje, es en sus comedias y el drama del impostor donde el poder de las secuelas, o efectos no intencionados de los sustitutos, demuestra su fuerza.
Siglos XVII y XVIII	En la Academia de Francia se tenía la obligación de dedicar parte de las jornadas a la ejecución de copias de los grandes maestros italianos.
1709	Aparece en Inglaterra la primera ley sobre derechos de autor: <i>The Statute o Anne</i> .
1787	La ley sobre derechos de autor y patentes se incluye en el Artículo 1, sección 8, de la Constitución de los Estados Unidos.
1791	Para enriquecer las colecciones y apoyar las cátedras de dibujo, escultura, pintura y grabado en la Academia de San Carlos, Manuel Tolsá llega a México con una colección de alrededor de 76 cajas con copias en yeso de escultura clásica. ⁵
1793	La ley sobre derechos de autor y patentes se incluye en la legislación francesa.
1872	Se conforma en Francia la Unión de Fabricantes que tiene como uno de sus objetivos la lucha contra réplicas, falsificaciones comerciales y vendedores ambulantes de imitaciones de relojes Rolex, autopartes Peugeot, perfumes L'Oreal, licores Cointreau, etcétera.
Gabriel Tarde 1890	El filósofo francés escribe <i>Las leyes de la imitación</i> , en las que asienta los tres principios de la imitación universal en los niveles físico, biológico y social. Profundiza en el concepto de repetición y sus consecuencias transformadoras.
1923	Como parte de la Revolución Rusa se hacen varios cambios a las leyes en materia de derechos de autor que hasta entonces habían estado en concordancia con otras leyes europeas.

⁴ Buenrostro, Marco, El manejo del barro en el México Prehispánico, en: *El esplendor del barro. Ayer y hoy*, Arqueología Mexicana, México, INAH-Editorial Raíces, Número especial 17, septiembre 2004, p. 15.

⁵ Fernández V. Miguel Ángel, *Homenaje a la Academia de San Carlos en su bicentenario*, México, Organización Somex, 1985, 42.

Charles Chaplin 1936	En su película <i>Tiempos Modernos</i> , de la gran máquina de producción emergentes, exactamente iguales, en números infinitos. Sin identidad al igual que los trabajadores de la fábrica que se mimetizan con las máquinas.
Walter Benjamin (1892-1940)	1934 Dicta la conferencia <i>El autor como productor</i> . 1934-1936 Primeros manuscritos para <i>La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica</i> , publicada por primera vez en 1989.
Arte Pop Surge en la segunda mitad del siglo XX	Después de la Segunda Guerra Mundial, artistas plásticos argumentaron que las copias eran más originales que los propios originales, precisamente porque hacen explícita su dependencia con otras cosas, tales como signos, artefactos y la vida cotidiana.
Museo de la Falsificación 1951	Situado en el distrito 16 de París, se crea el <i>Musée de la Contrefaçon</i> con el propósito de tratar de educar a la gente sobre las diferencias entre “las cosas reales” y sus copias. No se exhiben obras de arte.
Georges Bataille 1957	Dentro de sus reflexiones sobre el taboo y la muerte, incluye el muy discutido argumento de que las primeras copias que los seres humanos se encuentran son los cadáveres de miembros de su comunidad.
Roger Caillois 1958	En su libro <i>Los juegos y los hombres</i> describe la estructura de la actividad lúdica incluyendo como una de sus cuatro formas mimicry: simulacro.
Jacques Derrida 1959-1966	En su ensayo sobre la <i>Diferencia</i> describe la construcción de la filosofía como “el orden sistemático de lo mismo” y que sobrevive de y en la diferencia, ciega de sí misma, pero no idéntica. En el ensayo <i>Economimesis</i> habla de cómo para Kant, la producción de las bellas artes o la poesía, están separadas del mundo de las artesanías porque las últimas están atadas a un incentivo económico.
Andy Warhol 1962	Su <i>Lata de Sopa Campbell</i> , como pieza única de arte y su producción de copias desde los años sesenta del siglo XX han desempeñado un papel fundamental y son punto de referencia en las discusiones sobre propiedad intelectual. El discurso intelectual sobre las “expresiones únicas” desde entonces han tenido severas consecuencias legales y económicas. ⁱⁱⁱ
Orson Welles 1973	En su película <i>F for Fake</i> , presenta uno de los temas que más insistentemente aparece a lo largo de toda su filmografía: la dualidad entre lo real y lo ficticio en la representación artística.
1980's	Las subculturas o culturas alternativas se apropian del consumo cultural global y lo retienen, transforman y expresan como propio. Una de las características de los participantes es la indiferencia ante el mercado oficial. Reclaman la copia radicalmente como parte de sus manifestaciones. Estas culturas se auto constituyen a través de procesos de mimesis como un camino hacia el poder y el disfrute colectivo.
Michael Taussig 1993	Teniendo como antecedente la teoría Marxista, aparece <i>Mimesis and Alterity; A Particular History of the Senses</i> . Siguiendo a filósofos como Hoerheimer y Adorno, y considerando las copias como símbolo de abundancia las llama la “organización de la mimesis” en el capitalismo económico global y el estado-nación con sus apéndices y sustratos.

Marilyn Strathern, 1998 Margarete Radin, 1999 Nancy Scheper-Hughes y Loic, Wacquant 2003	Trabajan los temas de embriones humanos; la mercantilización del cuerpo (órganos); el cuerpo humano como objeto desmontable que puede ser intercambiado, vendido y reclamado mediante marcos legales gracias a las nuevas tecnologías reproductivas y quirúrgicas.
Lawrence Lessig 2004	<i>Free Culture</i> , libro que se puede descargar de internet en español e inglés de manera gratuita, es un manifiesto a favor de la cultura libre.
Julian Dibbell 2005	Teórico de los nuevos medios aborda los temas de las copias digitales.

Tabla III.1 Marco teórico macro sobre las copias.

Con esta breve revisión que incluye campos del arte, la medicina, filosofía, literatura, cine y nuevas tecnologías, podemos confirmar que al igual que los conceptos de original y falso, el de copia también se revela de manera totalmente diferente según la forma en que se aborde, valore y entienda.

La creación y la imitación, la invención y la repetición pueden confundirse de una manera idéntica a conocer y copiar. Algunos artistas pretendían en los años ochenta que la copia es una asimilación, la nueva representación una apropiación y ésta una creación. En obras más ideológicamente poderosas que emocionalmente conmovedoras alegaban que, sin quererlo, nos movemos dentro de un cosmos de palabras e imágenes recicladas. Todo lo que hacemos, por tanto, está condenado a ser una cita, que inevitablemente se enfrentará a los derechos de autor. Citar, por definición, es utilizar el contexto original, de manera que el derecho de autor es una afirmación presuntuosa del derecho a controlar lo que es, filosóficamente, incontrolable.⁶

Todos los objetos, sean del origen que sean, son parte de las herramientas de las que hoy en día nos afianzamos para entender nuestro pasado. Las cosas muestran al hombre en el paso del tiempo y sin la categoría de las réplicas prácticamente esta historiografía material no sería posible. Acotamos este vasto universo a las cosas que en nuestro horizonte cultural consideramos objetos patrimoniales.

⁶ Schwartz, Hillel, *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*, España. Frónesis, Càtedra Universitat de València, 1998, pp. 251-252. En este libro encontramos un interesante análisis de una gran diversidad de temas, después de su lectura uno no puede quedar menos que atónito, voltear alrededor y sentirse inmerso en “la cultura de la copia”. Entre otros se abordan: los gemelos idénticos y el hermano siamés; doble espionaje, el ejemplo de judíos que pasan por cristianos, blancos por negros, etcétera; las muñecas sexuales, los oprimidos sexuales y la materia violada; los monos como nuestro reflejo y los loros como eco de nuestra humanidad; el teatro taxidérmico de Chapman y nuestras segundas pieles; el trampantojo como demostración de astucia y no de pericia; el camuflaje en la Primera Guerra Mundial como una enfermedad visual y emocional; Coco Chanel y la moda de las gemas sintéticas; la copia manual y lectura en voz baja de la escrituras por los monjes para mantener la estabilidad de Cristo; la tradición de la copia a mano como práctica espiritual, medio secreto y política después de la imprenta; los museos de historia natural como cajas de juguete para dinosaurios animados; los museos de copias y las exposiciones comerciales de copias; papel calca, pantógrafo, mimeógrafo, escenografías, montajes de todo tipo, Kodak, Xerox, etcétera.

III.2 Reproduciendo el patrimonio cultural

Según George Kubler el estudio sistemático de las cosas tiene menos de quinientos años de antigüedad y se inició con la descripción de obras de arte en las biografías de artistas del Renacimiento italiano.⁷ Para el autor, actualmente la arqueología y la etnología abordan la cultura material en general y es la historia del arte la disciplina que trata los productos de la historia humana “menos útiles y más expresivos”.⁸

Las cosas más antiguas hechas por el hombre que se conservan son herramientas de piedra. Un relato que no ha sido interrumpido desde éstas hasta las cosas de hoy, en nuestro entorno, está escrito en los objetos. El hilo conductor de esta historia se ha bifurcado en sus extremos muchas veces y, con frecuencia, ha ido a callejones sin salida en los cuales ciertos objetos se han quedado “estancados” o no han sido superados. Por otro lado secuencias completas de ciertos tipos cesaron cuando se dejaron de usar, cuando se extinguieron familias de artesanos, o cuando desaparecieron civilizaciones, pero la magna corriente de cosas es continua. Todo lo que se hace actualmente es o una réplica o una variante de algo hecho hace algún tiempo, y así sucesivamente, sin interrupción, hasta el amanecer del tiempo humano. Esta continua conexión temporal contiene divisiones más pequeñas que nos permiten acercarnos a ciertas familias de objetos como el caso que nos ocupa.

Los objetos que se reconocen como originales, así como las réplicas, pueden pasar de una categoría a otra según los puntos de vista de los espectadores, la situación espacial y temporal entre ambos (objetos y sujetos), las corrientes del pensamiento en boga, el avance de sofisticadas técnicas para la exploración de materiales, entre otros factores. En realidad no hay reglas infalibles para una

⁷ Cfr., Kubler, George, *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*, nueva edición ampliada, Edit. Nerea, Madrid, 1988, p. 103. Sobre el conocimiento de réplicas George Kubler hace una división entre las artes europeas y las no europeas. En el segundo caso, debido a la falta de sistematización y trabajo de coleccionistas y artesanos, los objetos originales virtualmente se han perdido. Para este autor, el momento de invención en las artes europeas se basa en el conocimiento de réplicas de calidad uniforme o degradada.

⁸ *Ibidem*, p.58.

determinación rotunda de una autenticidad y ésta es una construcción histórica sujeta a muchos factores. Pese a todo lo explícito que puedan ser los argumentos sobre la relatividad de la condición de origen de un objeto, en la praxis el sistema diferencial entre objetos originales y sus respectivos “clones” es de utilidad y son estos últimos los que conforman en definitiva un universo mucho más vasto.

En su *Clasificación de las Cosas*,⁹ Kubler hace una reflexión profunda con respecto a la dialéctica entre originales y réplicas, que no es intención de este apartado reproducir, sin embargo es interesante anotar algunos de sus conceptos que nos invitan a la reflexión en torno a la reproductibilidad del patrimonio cultural, a tomar conciencia de que reproducir ha implicado siempre hacer la copia del mundo. En este autor hemos encontrado lo que consideramos los mejores argumentos en nuestro intento por ubicar a las réplicas en una justa dimensión:

- Cada etapa, sea temprana o tardía, contiene objetos originales calificados diversamente de acuerdo con sus momentos, sin embargo el número de objetos originales que sobrevive es sorprendentemente pequeño. Nuestro conocimiento de estos objetos depende en gran medida de sus réplicas.
- Son muy pocos los objetos originales que se sepa con seguridad que se han derivado de rasgos originales. En muchos lugares y periodos es posible identificarlos entre las colecciones acumuladas de réplicas.
- Objetos de toda clase hechos por el hombre corresponden en secuencia histórica a las intenciones humanas, mientras que las réplicas simplemente multiplican los objetos originales.
- Muchas clases de réplicas reproducen tan íntegramente el objeto original que el método histórico más sensible no puede distinguirlos.

⁹ *Ibidem*, pp. 101-111.

- En ciertas series, cada réplica difiere levemente de todas las precedentes. Estas variaciones acumuladas pueden originarse sin propósito, simplemente como alivio de la repetición monótona. Las “nuevas” series de réplicas pueden imponer un nuevo esquema que se manifieste en un objeto original, no categóricamente distinto a su referente original, pero históricamente diferente en cuanto corresponde a una nueva era de la secuencia formal.
- Todas las clases de formas están todavía abiertas y la última innovación que prolongó su tipo puede estar lejana en tiempo, pero no cerrada. Considerar una clase cerrada es solamente un convencionalismo artificial.
- Artistas, coleccionistas e historiadores comparten el placer de descubrir que una antigua obra de arte no es única,^{iv} sino que de su tipo existe una gran variedad de ejemplos (elevados o bajos en la escala de calidad). Gran parte de este gusto proviene de la contemplación de una secuencia formal que se ha prolongado y completado en el tiempo. Con estas secuencias se tiene una sucesión del tiempo, medidas de distancias entre versiones y la posibilidad de concepciones de autoridad y poder de los originales perdidos.

La imitación de épocas pasadas es un tema recurrente en la ruta historiográfica del arte. No conocemos con precisión las condiciones y las razones por las cuales la humanidad empezó a copiar objetos del pasado. En los estudios cronológico-estilísticos de la historia del arte, se suele partir del Paleolítico, y las tendencias marcan al naturalismo prehistórico¹⁰ como el inicio de la imitación plástica, en la cual el hombre copia la naturaleza. En muchos momentos de la historia universal el hombre del pasado ha copiado objetos de su propio pasado o del de otras culturas anteriores, en otras palabras podemos decir que “el pasado ha copiado su pasado”. Para el mundo Occidental el caso del legado de la Grecia Antigua posiblemente sea el más difundido. Gran parte de las “estatuas griegas” siguen siendo conocidas gracias a copias helenistas o romanas.

¹⁰ Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, Colección Universitaria de Bolsillo, 13ª edición, 1976, tomo I, p. 13.

Durante la Edad Media y el Renacimiento, sin duda, Grecia tuvo importancia y presencia real, sobre todo como modelo filosófico, moral y científico, pero únicamente partir del siglo XVIII, además de ejemplo digno de imitarse, se convierte en paradigma de los más elevados logros culturales, una de las máximas cimas, tal vez la máxima, de la cultura occidental, y sólo entonces –más allá de su condición como herencia cultural– pasa a ser icono cultural del arte y la literatura occidental.¹¹

La introducción de Salvador Mas a la obra de Johann J. Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, no sólo nos ubica en la Grecia de Winckelmann, sino que nos ayuda a poner en claro (con el ejemplo de “los cuerpos bellos, perfectos e ideales”) que, en toda acción de replicar, siempre estarán presentes las figuras fantasmales, un tiempo que fue mejor, en el que se idealiza y añora el pasado.

En el planteamiento winckelmanniano se explica el ideal que debe imitarse: un ideal que exige aproximarse a las ideas inmateriales, (así crear es materializar las ideas). Al igual que la Grecia antigua el México prehispánico es irreplicable, pues depende de circunstancias igualmente irrepitibles. Sólo los hombres del pasado vivieron bajo las condiciones y circunstancias (irreplicables) que les hicieron posible: el clima, la alimentación, las creencias y la educación. El acercamiento a ellos por medio de las copias, en las que se hace presente el pasado, trae consigo el fantasma de la perfección griega y del ideal mesoamericano.

A pesar de que en principio existe la intención generalizada por detener el tráfico ilícito y evitar el saqueo, el trabajo conjunto aún no ha dado los frutos deseados. En declaraciones, resoluciones, acuerdos, actas y todo tipo de documentos se imprime el sello de cada lugar y su interpretación muchas veces está influenciada por intereses particulares del momento. En este tipo de documentos muy rara vez se toca el tema de las reproducciones como una de las alternativas en la solución a estos problemas. *La Resolución de la Asociación de Directores de Museos de Arte sobre la Política de Adquisiciones*, adoptada el 23 de enero de 1973, dentro de sus conclusiones incluye:

¹¹ Winckelmann, Johann J., *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, España, Fondo de Cultura Económica, Introducción y notas de Salvador Mas, 2007, p. 7. La primera edición de las *Reflexiones* es de 1755.

Los Estados Unidos y el Canadá están compuestos de gente de muchos orígenes, gente que está orgullosa de su herencia étnica y cultural. Es razonable que esta gente desee ver estas culturas representadas en sus instituciones locales. Por lo tanto, se espera que las naciones liberarán para su adquisición, préstamo a largo plazo o intercambio, material duplicado de alta calidad artística para su exhibición política en beneficio de toda la gente”.¹²

La bibliografía sobre las reproducciones artísticas es escasa, más escasa que la relacionada con otras actividades, los reflectores iluminan los escenarios de los grandes fraudes y los objetos falsos. Al ser la actividad reproductora un terreno abierto, sin engaños, con precios razonables dentro de los mercados culturales, lo que generalmente encontramos, en lugar de noticias de primera plana, son catálogos ilustrados, ya sea de los fabricantes o de museos y tiendas en espacios culturales.

Dentro de la producción cerámica artesanal, semi-industrial e industrial también se ha desarrollado el trabajo reproductor. La venta por catálogo de reproducciones artísticas es un negocio cada vez más exitoso y difundido. Las tiendas de museos ganan terreno (tanto en metros cuadrados como en importancia para los visitantes). A partir del análisis del consumo se realizan relevantes estudios de público.¹³

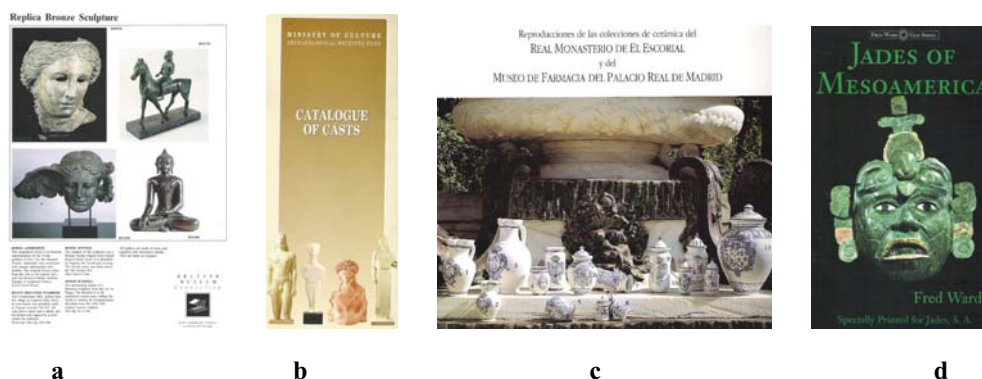


Figura III.1 Ejemplos de catálogos de venta de reproducciones: a) página de réplicas en bronce del catálogo de ventas de copias del Museo Británico, b) portada del catálogo oficial de vaciados de Grecia, c) portada del catálogo de reproducciones en cerámica del Real Monasterio de El Escorial y del Museo de Farmacia del Palacio Real de Madrid, y d) portada del catálogo de una empresa particular guatemalteca especializada en reproducciones en jade de objetos de la cultura maya.

¹² Meyer, Karl, *El saqueo del pasado. Historia del tráfico internacional ilegal de obras de arte*, Primera edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 267.

¹³ Estos análisis se hacen a partir del consumo en tiendas de museos, puntos de venta temporales, franquicias en centros comerciales y ventas por medios electrónicos. Para conocer más sobre este tema se recomienda leer a Denis Bayart y Pierre-Jean Benghozi, *Le tournant commercial des musées en France et à l'étranger*, del Ministerio de Cultura y la Comunicación, Dirección de Administración General, La Documentation Française, París, 1993.

Las reproducciones, por razones tanto técnicas como retóricas, sustituyen y representan a otros objetos, generalmente auténticos. Estos objetos sustitutos cumplen funciones didácticas, museográficas, de difusión, conservación, restauración, seguridad, lúdicas, decorativas, económicas, sociales y experimentales. Ejemplos de todas estas funciones los podemos encontrar en museos de México y del extranjero. A continuación hacemos una breve semblanza de los principales tipos funcionales que ya presentamos ampliamente en el 2001.¹⁴

Hoy en día la función didáctica o educativa es posiblemente la más importante y representativa del gran valor que guardan las reproducciones, ya que su exhibición no sólo da la oportunidad de mensajes comunicativos complementarios a los discursos museológicos y museográficos, también son herramienta de enseñanza a sectores con capacidades diferentes, e históricamente^v han cumplido con una parte importante en los programas y planes de estudios de las escuelas de artes.¹⁵ En la sala mexicana del MNA se exhiben tres réplicas de objetos de arte plumario: un escudo *Xicalcolihqui*; el disco central de un chimalli conocido como *Tapa Cáliz*; y del tocado conocido ampliamente como *Penacho de Moctezuma*. Estas piezas, independientemente de su importancia como objetos representativos del trabajo de los amantecas del siglo XX, contienen altos valores didácticos, pues con ellas se enseña la complejidad, las técnicas, usos, significados e importancia de la plumaria en el México Antiguo.

Los ejemplos de reproducciones que se realizan con un sentido de apoyo museográfico son abundantes y en realidad es excepcional que algún museo no las tenga. Las necesidades de comunicación educativa y diseño dentro de las puestas en escena de exposiciones permanentes, temporales, universales, escolares, etcétera, han llevado a los diseñadores y museógrafos a hacer maravillas con las reproducciones físicas y en una creativa combinación con las nuevas tecnologías.¹⁶ En los jardines de la sala maya del mismo Museo Nacional, las reproducciones de los murales de

¹⁴ Cfr., Moreno Guzmán, María Olvido, *Encanto y desencanto. El público ante las reproducciones en los museos. Tres casos del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México*, México, INAH, Colección Obra Diversa, 2001.

¹⁵ *Ibidem*, p. 65.

¹⁶ *Ibidem*, p. 68.

Bonampak, de la Estela E de Quiriguá, y de arquitectura maya de Campeche y Quintana Roo, complementan elocuentemente la visita en el área exterior. En el recién inaugurado Gran Museo del Mundo Maya de Mérida encontramos reproducciones museográficas de arquitectura con pintura mural, en este caso de Calakmul, Campeche a la cual el gran público no tiene acceso en la zona arqueológica. El Arquitecto José Enrique Ortiz Lanz argumenta que una museografía con copias, además de las bondades didácticas y comunicativas, permite ir más allá y añadir propuestas de restitución de elementos que se han perdido.¹⁷

La función de difusión es también muy importante, especialmente en el ámbito de las exposiciones, ferias internacionales, museos ciudad y al aire libre. Ante la imposibilidad, complejidad y riesgos de mover ciertas piezas originales y los elevados costos de los seguros, las instituciones culturales hacen reproducciones para que puedan viajar a lugares remotos y también ser objeto de intercambios.¹⁸ Pese a la crisis económica por la que atraviesa España, en el invierno del 2011-2012 en Madrid se expusieron siete esculturas, copias en bronce, de Auguste Rodin (*El Pensador* y 6 figuras de *Los burgueses de Calais*), en la Plaza del Mercado procedentes del Musée Rodin de París. Ello fue posible gracias a que se trataba de copias, lo cual aminoró los costos de la operación.

En materia de conservación y restauración las réplicas son una herramienta de trabajo comúnmente aceptada. Son innumerables los casos en la historia del arte universal en los que actualmente no se conservan ciertas obras y que únicamente conocemos gracias a copias de éstas. Este caso lo encontramos en el Museo de los Monumentos Franceses ubicado en el Palacio de Chaillot. En varios vaciados en yeso y resina su cédula museográfica especifica que el original ha desaparecido. En la restauración de esculturas de mármol de formato mayor la incorporación de partes enteras que copian formas, colores y texturas es permitida en pro de la estabilidad general de la pieza. Este caso es

¹⁷ Entrevista de trabajo, ciudad de México, 17 de febrero de 2013.

¹⁸ María Olvido Moreno Guzmán, *Op. cit.*, p. 72.

frecuente en la restauración de arquitectura, elementos completos que siguen el estilo se añaden a los inmuebles originales: capiteles, balaustradas, escalinatas, cornisas, cozones, entre otros.¹⁹

La posibilidad de reproducir es un elemento básico para la arqueología experimental. Muchas investigaciones llegan a conclusiones o exponen sus resultados apoyándose tanto en copias, como reproduciendo tecnologías de pasado.²⁰ Con el uso de avanzadas técnicas fotográficas y microscópicas, y los análisis físico – químicos, se ha podido estudiar y rescatar la policromía aplicada sobre las esculturas de mármol en la Grecia antigua. Los prolíferos colores se han perdido “casi por completo” y no son perceptibles a simple vista. Pigmentos a base de minerales como azurita, malaquita y cinabrio se han detectado por medio de técnicas no invasivas como la fluorescencia de rayos X o la espectroscopía de absorción atómica. Gracias al uso de copias, el lucimiento de los resultados de estas investigaciones nos permite vislumbrar cómo eran originalmente las superficies de estas esculturas.



Figura III.2 Exposición temporal *Dioses de colores. Los dioses de la escultura antigua*, Museo de Historia del Arte de Viena, noviembre de 2012: a) *Teukros*, fragmento del frontón oeste del templo de Atenea en la isla Aegina; b) relieve del *sarcófago de Alejandro el Grande*, y c) *Antiope y Teseo*.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 72-73.

²⁰ *Ibidem*, p. 77.

En investigaciones arqueológicas sobre Mesoamérica, por lo que se refiere al estudio de la producción artesanal, se han utilizado acercamientos que reproducen herramientas y técnicas. Su enfoque se hace bajo la lupa de la tecnología empleada mediante la comprensión de los procesos de producción. “Sólo mediante este tipo de análisis los arqueólogos pueden cuantificar la cantidad de tiempo requerida para hacer artefactos individuales y estimar la producción individual por artesano.”²¹ Así con la experimentación práctica que permiten los estudios de réplica, combinados con otras formas de análisis, se obtiene una mejor apreciación y entendimiento de las habilidades necesarias para manufacturar objetos completos.²²

La reproducción de piezas auténticas de las colecciones de museos forma parte de las actividades oficiales de estas instituciones desde el siglo XIX. El Museo Británico estableció formalmente su taller de reproducciones en 1835, éste contemplaba la venta directa y el intercambio de copias con otros museos.²³ En varias entrevistas el jefe de educación artística del Museo del Louvre, Cyrille Gouyette ha hablado de accesibilidad en los museos a propósito de las exposiciones para discapacitados visuales, en las que son las reproducciones de las obras maestras de la escultura las que conforman las colecciones. Gouyette ha explicado que la reproducción para la difusión de los modelos, la transmisión del conocimiento y la educación artística pertenecen a una larga tradición desde el Renacimiento.

Dentro de las estrategias con las que cuentan ciertos museos destaca la venta de reproducciones a gran escala, de los derechos para reproducir, del uso de moldes o inclusive de la “firma”. Estas son parte de las funciones económicas que cumplen las reproducciones.²⁴ Un caso muy elocuente lo

²¹ Hirth G., Kenneth, Introducción. La naturaleza e importancia de la producción artesanal, en: *Producción artesanal y especializada en Mesoamérica, Áreas de actividad y procesos productivos*, México, INAH-UNAM, IIA, editores Linda R. Manzanilla y Kenneth G. Hirth, 2011, p. 14.

²² Los resultados de la elaboración de una copia tecnológica para el caso de la reproducción de la estructura y soporte del Penacho del México Antiguo se describen e ilustran ampliamente en el último capítulo de esta tesis.

²³ Hillel Schwarts, *Op. cit.*, p. 261.

²⁴ María Olvido Moreno Guzmán, *Op. cit.*, p.76.

encontramos en el museo Rodin de París. Espacios museísticos fuera de Francia, estaciones en vías de comunicación, centros culturales y comerciales, rotondas y exposiciones itinerantes, se surten de aquí.

En México el Museo Soumaya ha resguardado desde hace casi dos décadas lo que ellos califican como la colección de Auguste Rodin más importante fuera de Francia, en compañía de obras de Carpeaux, Carrier-Belleuse, Bourdelle, Degas y Renoir, entre otros. Esta institución organizó el primer concurso de fotografía *Rodin en México: los volúmenes del hombre, las formas del genio*. Los resultados del concurso se promovieron como una nueva significación a su colección de copias: “Cuando el artista de la cámara esta frente a las piezas del artista francés, Auguste Rodin, se crea una nueva obra de arte.”²⁵

El Taller de las Copias de la Reunión de los Museos Nacionales de Francia, en el que los conservadores del Louvre son sus garantes, asegura la reproducción y la venta de los moldes más famosos de las colecciones escultóricas de todo el país galo. El Louvre es el proveedor natural e histórico de copias. Su taller nació en el siglo XIX y posee grandes colecciones.²⁶ Actualmente continúa produciendo y vendiendo reproducciones de moldes originales antiguos que reposan en el Louvre o en otros importantes museos franceses. En el tema de las exposiciones táctiles fueron los pioneros en este tema con una exposición piloto (1983), *Los rostros del hombre*, y siguió con la creación de la galería táctil como sala permanente (1995).

Profundizando en la utilidad que las copias representan para los museos, Gouyette ha confirmado que los originales evocados gracias a las copias no se moverán jamás del Louvre pues o son muy célebres o muy frágiles, por eso las reproducciones son una oportunidad única de descubrirlos, en cualquier parte del mundo que se encuentren.

²⁵ <http://www.soumaya.com.mx>, consulta 6 de octubre, 2012. Interesante ejemplo de la creación de originales fotográficos a partir de una colección de copias.

²⁶ Hillel Schwarts, *Op. cit.*, p. 262.

Sabemos que las técnicas del vaciado (en yeso, resinas sintéticas con diversas cargas, barro, porcelana, etcétera) son un medio comparable al que la fotografía es para la pintura. Las reproducciones son una herramienta por excelencia de difusión del conocimiento. Además existen originales que no se pueden tocar por razones de conservación y sus copias son el único medio posible de acercamiento para aquellas personas que no pueden viajar, que no pueden ver, o que simplemente no tuvieron acceso a los originales porque éstos ya han desaparecido.²⁷

Las copias de la escultura en mármol *La Piedad* de Miguel Ángel Buonarroti, son uno de los famosos casos que ilustra esta situación. Recordamos los textos que el público visitante plasmó en las libretas de comentarios de la exposición temporal *Tesoros Artísticos del Vaticano. Arte y cultura de dos milenios*, presentada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso de noviembre de 1993 a febrero de 1994.

“Jamás pensé estar frente a la Piedad aunque sea una copia.”

“La Piedad, original o no, es lo mejor de todo.”

“Al ver la copia de la Piedad me quedé muy emocionanda.”

“Lo que me hizo derramar lágrimas fue la copia de la Piedad de Miguel Ángel.”

“Al contemplar la Piedad en su copia nace en mi corazón la esperanza de ver en Chiapas la paz, gracias señor.”

“Gracias a Dios y al Santo Papa que la Virgen de la Piedad aunque sea en yeso vino a vernos a México.”

“La copia de la Piedad me ha permitido un encuentro con Dios.”^{vi}

“...muy interesante la oportunidad de conocer La Piedad por medio de una copia.”

“La copia de la Piedad es como la copia de la Virgen de Guadalupe, y se ve que son igual de buenas.”²⁸

²⁷ Es el caso de varios objetos que se muestran en el Museo de las Reproducciones de París.

²⁸ Moreno Guzmán, María Olvido, *Por piedad la Piedad. El público ante una copia religiosa*, Gaceta de Museos, Segunda Época, México, CONACULTA, INAH, CNME, ICOM, No. 28 octubre 2002 – marzo 2003, p. 123.

Es bien conocido que para el caso de la cerámica el método más fácil es el moldeado sobre los originales. Los materiales modernos para la elaboración de moldes registran los más mínimos detalles, a nivel de huellas digitales. Estos métodos cada vez son menos usados, pues los materiales que entran en contacto con la superficie de las piezas auténticas pueden provocar daños a largo plazo. Por otro lado actualmente el moldeado se ha sustituido por técnicas de escaneo e impresión 3D que no requieren tocar la superficie de los objetos patrimoniales con ningún material o herramienta.

A nivel mundial las reproducciones a lo largo de la historia han jugado un importante papel en materia de seguridad, tanto contra alteraciones causadas por la naturaleza (seguridad ambiental), como contra daños provocados por el hombre (en la categoría de delitos nos referimos a robos y vandalismo; y en la de trabajos poco profesionales a negligencia o ignorancia en el manejo de colecciones).

Reproducir objetos arqueológicos o antiguos no es una actividad que sólo trate de “copiar el pasado”, es un simulacro en el presente que lucha contra la imposibilidad del pasado en el presente. Las reproducciones en estos términos equivalen a los documentos y los archivos como activadoras del pasado en el presente. En términos benjaminianos podemos decir que las réplicas, con sus limitantes, contienen las promesas y los fallos de la historia.

Desde el punto de vista de algunos creadores, coleccionistas y curadores, el acto de copiar está mal y debería ser reprobable. Para ellos va implícita la violación de los principios de originalidad, exclusividad y unicidad, además de las afectaciones económicas que bajo ciertas circunstancias se puedan presentar. “Copiar es un acto de provocación contra sus derechos”, este enfoque extremo equipara y pone en el mismo estatus los actos de falsificar y reproducir. Posiblemente no sea nuestro papel dar respuesta “imparcial” a estas cuestiones, pues es evidente que nuestra posición es a favor de las réplicas, sin embargo, acercándonos a Walter Benjamin, con su popular texto *La obra de arte en el época de su reproductibilidad técnica* podemos profundizar un poco más en este tema.

Benjamin reconoce, desde el primer párrafo de su escrito,²⁹ que en principio la obra de arte siempre ha sido reproducible, y que lo hecho por el hombre siempre ha sido imitado por otros humanos. Bajo este criterio el enfoque extremo en contra del acto de copiar pierde toda validez. Su concepto de autenticidad descansa en el aquí y ahora de la obra de arte, y en su historicidad. Con ello la autoridad de lo auténtico no puede ser reproducida.

En una primera clasificación divide a las imitaciones de la reproducción técnica (determina que para 1900 se ha alcanzado un estándar tal en los procedimientos de reproducción, que éstos han transformado profundamente al arte), y es el campo a partir del cual desarrolla sus reflexiones, en ocasiones poco claras y a veces contradictorias.³⁰

En todo el orbe se hacen copias de los objetos considerados como artísticos. Podemos decir que éstos son parte de la globalización, son parte de la difusión masiva de los mensajes culturales, ya sea a través de las nuevas tecnologías o por medio de la producción industrial, y se ponen al alcance de la mano de todos, fuera de las paredes y vitrinas de museos.

Las copias han sido, están siendo, y seguramente serán motivo de investigación y de creación. La exposición temporal organizada y producida por ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, que tuvo lugar entre el 20 de septiembre de 2007 y el 24 de agosto de 2008 en ARTIUM de Álava es una muestra clara que en los ámbitos históricos y artísticos el asunto de las copias está en el centro del debate.

Objeto de réplica surge de este mundo de ideas y reflexión. Surge también de esa parte de la colección de un museo que normalmente permanece invisible, de esa zona donde ni el formato ni la técnica, ni posiblemente el nombre, esté entre las grandes piezas, esas que son objeto de deseo para todos. Estas piezas son, más que objeto de deseo, objeto de réplica. Son obras dobles, duplicadas, dobladas sobre ellas mismas, son trabajos, en definitiva, que desde su propio origen plantean dudas, problemas, cuestionan su existencia, su forma y, sobre todo, nos hacen cuestionar algunos de los grandes

²⁹ Benjamin, Walter, *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*, México, traducción de Andrés E. Weikert, Introducción de Bolívar Echeverría, Editorial Itaca, 2003, p. 39.

³⁰ Como parte de esta problemática reconocemos que el uso de una traducción del alemán al español también puede tener sus propias variantes. Usamos la edición recomendada por los académicos de la UNAM.

planteamientos del arte actual y, tal vez, del arte sin tiempo. La idea de la obra única, de la copia u del original, la multiplicación, la repetición, la igualdad y la diferencia que las hace diferentes de sí mismas y de sus originales, si es que la hubiera. Son replicantes. Nos dan la réplica, replican en los dos sentidos, por una parte son clones de sí mismos y, por otra, cuestionan esa duplicidad, esa creación en serie en la que la diferencia debería no existir pero, sin embargo, existe. Siempre existe.³¹

Las cuestiones de la reproductibilidad, de la autenticidad y de lo que recientemente estamos calificando como la clonación cultural forman parte del discurso de hoy. Consideramos que en este discurso actual el llamado al pasado mesoamericano está presente de una forma significativa.

III.3 La reproducción del arte mesoamericano

La difusión internacional, que del arte del Nuevo Continente se hizo durante los siglos XIX y principios del XX, fue posible gracias a los adelantos tecnológicos para elaborar moldes, vaciados, modelos arquitectónicos a escalas menores y reproducción de imágenes. Los curadores de museos en Europa y Estados Unidos se vieron inmersos en el mundo de las réplicas para solucionar sus problemas de exhibición y comunicación de un mundo ajeno y nuevo con sus visitantes. Encontramos claros ejemplos de esta situación en las salas de arqueología del Museo Americano de Historia Natural, donde hacia la década de los años treinta del siglo pasado, George Vaillant, curador y experimentado arqueólogo, dio un lugar preponderante a modelos arquitectónicos y copias de objetos. En el mismo sentido trabajaron Désire Charnay y Alfred Maudslay como responsables de las primeras colecciones de copias mayas en Francia e Inglaterra respectivamente: “Gracias al patrocinio del Duque de Loubat, sus copias fueron reproducidas y distribuidas a importantes museos en Europa y los Estados Unidos, donde en verdad han servido como una ayuda inestimable al estudio de los jeroglíficos Mayas.”³²

³¹ Olivares, Rosa, El tiempo de los replicantes, en: *Objeto de réplica*, catálogo de exposición temporal, España, Gobierno Vasco, ATRIUM, 2010, p. 216.

³² Cfr., Fane, Diana, Reproducing the Pre-Columbian Past: Casts and models in Exhibitions of Ancient America, 1824-1935, en: *Collecting the Pre-Columbian Past*, A Symposium at Dumbarton Oaks, 6th and 7th October, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C., 1990, pp. 139 y 151.

Otro mecanismo por medio del cual la difusión del arte y las culturas prehispánicas tuvo una mayor expansión, se activó en las exposiciones y ferias internacionales desarrolladas dentro y fuera del territorio nacional. Con la tabla III.2 podemos tener una idea de la importancia que los modelos y las copias tomaron en los eventos internacionales de esta época. Es importante recordar que para la exposición inglesa, William Bullock viajó a México para hacer los moldes del Calendario Azteca y la Coatlicue, motivo por el cual estas dos piezas fueron desenterradas y vueltas a enterrar. A todo el listado presentado en la siguiente tabla se suma la instalación del Museo Nacional durante el efímero imperio de Maximiliano, en 1865 en un local más apropiado, la Casa de Moneda.

Lugar	Año	Comentarios
Piccadilly, Londres	1824	Organizada por William Bullock, se reconoce como la primera gran exposición internacional de copias de monumentos precolombinos de gran formato. Se presentó en el salón de Egipto y la idea del propio Bullock fue hacer una equiparación entre estas dos civilizaciones.
Exposición Universal de Paris	1889	Organizada con motivo del Centenario de la Revolución Francesa. La arquitectura exterior del pabellón mexicano es una evocación, junto con relieves de personajes históricos, a las estructuras piramidales (alfardas y escalinatas) y a las grecas de Mitla. ³³
Exposición Histórico Americana en Madrid	1892	También llamada Exposición Colombina y organizada con motivo del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América. En el jardín del Salón México se exhibió una reproducción del calendario Azteca. En los interiores de la sala otros vaciados de piezas escultóricas de gran formato. Dos estatuas de yeso, de tamaño natural, representando a un guerrero azteca y a un sacerdote flanqueaban la entrada a uno de los salones mexicanos.
Exhibición del Mundo Precolombino en Chicago	1893	Organizada por Frederick Putnam de la Universidad de Harvard. Por medio de modelos arquitectónicos y copias, el propósito de esta exposición fue dar al público la oportunidad de comparar la Civilización Azteca con el recientemente descubierto mundo Maya.
Museo Nacional	1895	Sede del Congreso Internacional de Americanistas.
Museo Nacional	1910	Sede del Congreso Internacional de Americanistas.

³³ Los datos de las exposiciones están tomados de: *México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929)*, México, CONACULTA, INBA, Museo Nacional de San Carlos, 2010.

Exposición Panamá – California en San Diego	1915	El director del Instituto Americano de Arqueología, Edgar Hewett, organizó esta exposición con el propósito de mostrar una “época de oro de la humanidad” a la que no se le había hecho justicia frente al “viejo mundo”. Orgullosamente, Hewett proclamó que se trataba de una exposición “sin un solo ejemplar proveniente de museo”. Maquetas, fotografías y vaciados de piezas que habían representado una gran dificultad para su elaboración en los climas tropicales, fueron los grandes protagonistas.
Museo de Brooklyn, Nueva York	1935	Primera instalación de sala Precolombina promovida por Herbert J. Spinden. Como curador de etnología, realizó una serie de actividades de investigación, exploración, reconstrucciones, modelos arquitectónicos, moldes, vaciados y decoración para la instalación de varias salas dedicadas a las Tempranas Civilizaciones Americanas.
Museo Nacional	1939	Sede del XXVII Congreso Internacional de Americanistas.

Tabla III.2 Eventos internacionales con temas precolombinos.

En la tabla I.5 presentamos en porcentajes la afectación que han sufrido los 278 sitios arqueológicos registrados en el Occidente de México; y en la tabla I.6 la información de inventarios de la misma región. A partir de algunas cifras de las zonas arqueológicas, en esta ocasión a nivel nacional,³⁴ tenemos otra perspectiva que nos permite reflexionar sobre el mundo de las reproducciones del arte mesoamericano.

A nivel nacional		
Concepto	Cantidad	Comentarios
Registradas	42,331	A noviembre de 2010.
Abiertas al público	179	De manera oficial a finales del 2010.
Por abrir	7	Programa para los próximos dos años. (2011 y 2012)
Con visita pública	275	Sin servicios, con protección básica de la comunidad, es decir, no oficial.
Con trabajo	450	Número aproximado de zonas que en la historia de la arqueología han sido estudiadas.
Con declaratoria	11	Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO al 2010.

Tabla III.3 Zonas arqueológicas dentro del territorio mexicano.

³⁴ *Cfr.*, Sánchez Nava, Pedro Francisco y Luis Alberto López Wario, Coleccionismo, saqueo y peritajes arqueológicos, México, INAH, 2010, (Textos básicos y manuales).

Así tenemos que en la historia de la arqueología mexicana escasamente el 1.06% de las zonas han sido de alguna manera estudiadas,³⁵ las menos con proyectos permanentes o de larga duración. Dentro de este porcentaje también nos encontramos con otra realidad, en el interior de las poligonales que determinan el territorio que ocupan las zonas arqueológicas un promedio del 10%, como máximo, ha sido excavado. La pregunta inmediata es ¿en realidad qué tanto conocemos sobre Mesoamérica por medio de excavaciones arqueológicas?

Si partimos del principio que la excavación arqueológica³⁶ es el método oficial por medio del cual los objetos cerámicos prehispánicos pueden ser estudiados, nuestro universo a reproducir, sin temor de copiar obras falsas, es muy reducido. Por otro lado sabemos que muchos de los materiales cerámicos aguardan para ser estudiados por los expertos, la espera para algunos ha sido de décadas y para otros el olvido es una amenaza. Michael Coe revela esta circunstancia entre sus colegas.³⁷

Nuestros referentes “oficiales” son los menos para hacer “reproducciones verdaderas”, es decir, reproducciones a partir de objetos auténticos del pasado precolombino. Y así como los falsificadores nutren su trabajo tanto de originales como de falsos, los reproductores también están expuestos a replicar falsos.

³⁵ Los estudios se han efectuado con diferentes niveles de profundidad. Estos van desde el simple registro de las principales estructuras, o recolección de superficie, en una sola temporada de trabajo; hasta los proyectos multidisciplinarios que aplican los últimos avances de la ciencia y que tienen una continuidad de décadas.

³⁶ James N. Word, en el Prefacio de: *El Antiguo Occidente de México. Arte y Arqueología de un Pasado Desconocido*, The Art Institute of Chicago, México, 2ª edición en Español, 2000, p. 11, afirma que los lugares del Antiguo Occidente de México donde se registro vida antigua prácticamente es desconocido.

³⁷ Cfr., D. Coe, Michael, From Huaquero to Connoisseur: The Early Market in Pre-Columbian Art, en: *Collecting the Pre-Columbian Past*, A Symposium at Dumbarton Oaks, 6th and 7th October, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C., 1990, p. 52.



Figura III.3 Mercado en Tlaquepaque, Jalisco, con copias elaboradas a partir de modelos falsos.

III.4 Reproductores de piezas de cerámica de las Antiguas Culturas de Occidente

En principio se hace necesario reconocer que la práctica de reproducir C-ACOM es totalmente opuesta y diferente a la concepción de sus referentes originales. Verónica Hernández Díaz con su participación *Las imágenes de la realidad en la cultura de tumbas de tiro: entre lo mortal, lo eterno y las identidades comunitarias*, en el XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte: Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción, organizado por el IIE-UNAM en octubre del 2012, dejó en claro una serie de puntos y propuestas que profundizan la brecha entre originales y copias. El abismo que las separa no se relaciona precisamente con sus cualidades materiales.

Esta investigadora nos dice que el amplio repertorio de las vasijas-escultura antropomorfas de la cultura Tumbas de Tiro con sus variantes regionales (18 estilos),³⁸ se conforma por piezas modeladas a mano, con un carácter único (hasta el momento no se ha comprobado el uso de moldes). Los humanos que representan son hombres y mujeres en todas las edades, desde niños hasta ancianos. Son vitales con

³⁸ Hernández Díaz, Verónica, *Entre la Vida y la Muerte. Estudio Estilístico del Arte de la Cultura de Tumbas de Tiro*, Tesis doctoral en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, septiembre de 2011, p. 493.

ojos y bocas abiertos, desnudos o con indumentaria mínima, con una actitud de corporalidad activa por la textura y apariencia de su piel. Las prendas, accesorios, ademanes, posturas, acciones, técnicas y acabados conforman un macro estilo que a larga distancia generó unidad y diversidad con convenciones y rasgos compartidos, pero a su vez con singularidades.

Estos objetos no fueron obras públicas,³⁹ eran piezas de culto veneradas aún estando ocultas, su funcionalidad es al interior de las tumbas, espacios que ostentan cualidades habitacionales. Esta práctica que se mantuvo por un milenio, corresponde a una realidad que Hernández Díaz estudia con profundidad, sosteniendo que las significaciones profundas de las imágenes realistas de la cultura Tumbas de Tiro no remiten a una realidad inmediata, sino a una sobrenatural y sagrada.

Por su lado la reproductibilidad contemporánea de la C-ACOM se moldea, se expone, es inmediata y obedece a una realidad comercial. Debido a que la mayor parte de las piezas existentes de la región del Occidente de México provienen de actividades de extracción ilícitas, las colecciones que se documentan, resguardan y divulgan en museos públicos y privados, en colecciones particulares e instituciones diversas, se ven plagadas de falsificaciones, algunas muy ingeniosas.

De esta manera los reproductores, por más que se quieran ubicar en el mundo de la “legalidad histórica” están en permanente riesgo de reproducir modelos hechos en tiempos post-colombinos. Aquí nos encontramos con una nueva categoría, la de las “falsas reproducciones”, piezas que, con la mejor de las intenciones, reproducen una “falsa estética” pues su referente es un falso, el origen documental se ha perdido o alterado.^{vii}

Dentro de esta problemática entramos con mayor profundidad al terreno de las dudas y la legitimidad. Lo que aquí denominamos como falsas reproducciones no sólo son testimonios de su momento, también pasan a ser testigos fieles de los documentos falsos. Las aporías del conocimiento,

³⁹ *Ibidem*, p. 512.

en esta ocasión documentado en barro en la historia del siglo XX e inicios del XXI, toman materialidad. A la manera de José Luis Barrios podemos decir que son otra forma de poner en duda las relaciones entre testimonio y documento.

Nuestro dispositivo de enunciado lo conforman los objetos cerámicos, los podemos considerar documentos de los archivos nacionales. Piezas en exhibición o bodegas de museos tienen un papel importante en el dispositivo de enunciación como constructores de identidad de acuerdo al Estado. Son parte de la articulación de ciertas relaciones históricas que rearticulan el pasado como experiencia en el presente. Parte de las colecciones, ya sea por su dudosa procedencia o simplemente por criterios curatoriales, no se exhiben en los museos, quedan resguardadas en bodegas. Esta situación podría considerarse como una forma estatal de archivo secreto.⁴⁰

Si parte de la historia de la arqueología mexicana es la problemática del saqueo, el tráfico ilícito, el mercado de falsificaciones, museos que exhiben falsos, y por ende, la producción de falsas reproducciones de piezas de cerámica de las ACOM, nos encontramos con un juego dialéctico entre lo permitido y lo prohibido, en una tensión ético-política que desborda las relaciones entre técnica, poder y representación. Estamos en un primer momento de la aporía documental, el de la imposibilidad de hacer coincidir hecho, documento, archivo e historia.

A pesar de la problemática anteriormente descrita, en lo que concierne a los referentes originarios de los cuales se toman los modelos a reproducir, el trabajo de los ceramistas reproductores no se ha cuestionado y mucho menos suspendido. En un primer momento podemos clasificar a los reproductores de C-ACOM en dos grupos: los oficiales y los independientes.

El primer taller de elaboración de reproducciones dentro del INAH fue fundado en 1939. En un su etapa inicial estuvo ubicado en la azotea del hoy Museo Nacional de las Culturas, Moneda número

⁴⁰ Barrios, José Luis, Arte, fantasmagoría y museo. Del sistema de signos a los flujos del gusto, en: *memoria instituida, memoria instituyente*, México, Universidad Iberoamericana, Colección Las lecturas de Sileno, 20008, p. 30.

13, Centro Histórico, formando parte de la misma manzana que ocupa el conjunto del Palacio Nacional. En este local el taller “oficial” operó hasta 1962 con una plantilla de cinco trabajadores. Su primer catálogo estaba constituido por no más de dos decenas de piezas, entre las que aparecen los “perros de Colima”. Desde entonces estos animales han permanecido en el catálogo, el cual ha incrementado los modelos cerámicos de las Culturas de Occidente. Actualmente también incluye piezas cerámicas de Michoacán, Nayarit y Jalisco.⁴¹

El inventario e historiografía de los talleres independientes que elaboran C-ACOM es tarea pendiente que amerita su propia investigación. Los hay de toda índole, talleres familiares, cooperativas, con asesoría del INAH, con apoyo de los gobiernos de los estados, fundaciones, etcétera.⁴² Describimos la modalidad de talleres independientes con dos casos de ceramistas que han destacado por la calidad de su trabajo. Se trata de los maestros Emilio Molinero Hurtado y Guillermo Ríos Alcalá. El primero, a partir de tepalcates prehispánicos copia las formas y decoraciones geométricas en patojos, cántaros y ollas características de Michoacán. Por su parte Don Guillermo, especialista en reproducciones de piezas procedentes de Colima, se ha especializado en la elaboración de cánidos, aves, maquetas y figuras antropomorfas. Dentro de sus actividades incluye la restauración de piezas originales que abundan en los campos de este Estado del occidente de México.⁴³

Siendo los reproductores eje de nuestro tema de estudio debemos reconocer que se trata de un campo poco explorado. La bibliografía se ha centrado en descripciones técnicas del trabajo de los artesanos, encasillando el trabajo de los reproductores en el Arte Popular.⁴⁴

Los ceramistas reproductores^{viii} se encuentran frente a un dilema de la modernidad etnográfica que conlleva un sentimiento de pérdida de autenticidad que cede ante las asociaciones culturales

⁴¹ María Olvido Moreno Guzmán, *Encanto y desencanto*, *Op. cit.*, p. 229.

⁴² En los capítulos IV, V y VI se presenta con detalle el caso de estudio seleccionado para esta investigación.

⁴³ *Cfr.*, *Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1998, pp. 44-51.

⁴⁴ Cabe aclarar que en esta tesis no hay nada en contra del Arte Popular. La aclaración se debe a que las expresiones artísticas populares o artesanales, si bien forman parte de una tradición, permiten la libre expresión, mientras que el trabajo de los reproductores ha de estar sujeto a los cánones formales y técnicos marcados por sus referentes.

globales. James Clifford describiría su trabajo como un mundo lleno de autenticidades en peligro, un mundo que busca productos puros que pueden enloquecer. Como grupos marginales entran en un espacio histórico o etnográfico previamente definido por los “otros”, es decir, se encuentran sumergidos en un destino dominado por el Occidente capitalista y por diversos socialismos tecnológicamente avanzados. Estos grupos de ceramistas permanecen aferrados a los pasados tradicionales por medio de estructuras heredadas que resisten, se adaptan o ceden ante lo nuevo. Su necesidad de repetir las representaciones “originales”, las que identifican como “puras”, les acerca al mundo indígena mesoamericano.⁴⁵

Los reproductores dibujan conquista, colonia, unificación, progreso y modernidad como fuerzas destructivas de tradiciones, conocimientos, lenguas, religiones y supremacía. Se ven como víctimas de estas etapas históricas que se oponen a la aceptación de la muerte del pasado. Ante esta visión se niegan a asumir una posición pasiva y su reclamo lo hacen a través del barro.

Compartimos esta sospecha de la “simetría de la redención”. Actos discutibles de purificación están implícitos en cualquier obtención de la tierra prometida, en el retorno a las fuentes “originales” o en la recolección de una tradición verdadera. Tales reclamos de pureza son subvertidos siempre en todo caso por la necesidad de representar la autenticidad *en oposición* a alternativas externas, a mundos dominantes.⁴⁶ Bajo esta perspectiva cliffordiana consideramos que es importante hacer el esfuerzo por cubrir una laguna en la bibliografía, dedicando la presente investigación a los temas específicos de la reproductibilidad contemporánea de la cerámica mesoamericana.

⁴⁵ Cfr., James Clifford, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa editorial, 1995, pp. 18-20.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 27

III.5 La legalidad del trabajo de los reproductores en México

La “legalidad” y reconocimiento institucional del trabajo de los reproductores de arte del México prehispánico se ha dado por la vía de los hechos desde los inicios de la museología mexicana. La gran utilidad de este trabajo se ha reconocido especialmente en los ámbitos de la didáctica y la difusión. Desde finales del siglo XIX en el Museo Nacional, junto con pinturas, fotografías, facsímiles, dibujos y modelos arquitectónicos en madera a escala, las reproducciones en yeso formaron parte de la museografía.

En la *Breve noticia histórico – descriptiva del Museo Nacional de México* de Jesús Galindo y Villa, se describen los departamentos y secciones que conforman este recinto. Entre los párrafos leemos: “sección de cerámica y reproducciones”; “copia de la rodela azteca”; “reproducciones en yeso de originales notables”; “copias de códices indígenas de la época de la Conquista”.⁴⁷ Para nuestro caso de estudio es interesante resaltar que en la misma descripción, dentro del Departamento de Arqueología, se ubicaba la Sección de Reproducciones. Colecciones de estas réplicas servían como regalos a visitantes y centros educativos.

Posiblemente Don Jesús Galindo y Villa sea el primer especialista quien claramente, dentro de las funciones educativas e instructivas, da en México un espacio y valor a los objetos reconocidos como reproducciones:

Aparte de los ejemplares auténticos, los museos modernos se preocupan ahora por obtener copias de los originales, vaciados, modelados y modelos, dibujos, fotografías, planos, cartas geográficas, etc. que complementen la exhibición. Recordaré con cuánta solicitud trajo en 1791 el eximio artista D. Manuel Tolsá, para nuestra Academia Nacional de San Carlos, el valioso y exquisito presente de copias en yeso enviados por el soberano español, y que constituyó el núcleo de nuestras Galerías de Escultura...⁴⁸

⁴⁷ Cfr., Luis Gerardo Morales Moreno, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1994, pp. 67 – 71 y 83 – 85.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 129.

Una colección completa adquiere un inmenso valor intrínseco y estimativo, y sabemos bien cuánto cuidan los museos al allegar para sus colecciones, copias, vaciados, moldeados, facsímiles, imitaciones, topografías, esquemas, modelos, etc., cuando no puedan adquirirse los originales...⁴⁹

En la Exposición Histórico-Americana de Madrid, realizada en 1892, se presentaron modelos de esculturas de gran formato, Coatlicue, Chalchiutlicue, Cabeza Colosal, Piedra de Tízoc y una copia del Calendario Azteca en el Jardín del Salón Mexicano dieron cuenta de la utilidad de la práctica reproductora.^{ix} En los documentos de finales del siglo XIX y principios del XX que regulan y describen algunas de las actividades del Museo Nacional el tema de la elaboración de copias se aborda desde diversos puntos de vista. En la siguiente tabla se sintetizan e ilustran los principales:

Documento	Contenido	Fecha
Reglamento para el Museo Nacional	Art. 5º Objetos de Museo. Los originales y copias insignes de pintura, escultura y otras artes.	1826
Convenio firmado entre Charnay y el Gobierno Mexicano para exploraciones arqueológicas.	3ª El inspector llevará por duplicado un diario de los trabajos y un inventario de todos los objetos que se fueren descubriendo, y de los vaciados y fotografías que se hicieren. 12ª Mr. Charnay se obliga a dar al Museo Nacional una colección completa de todos los vaciados y fotografías que hiciere de objetos arqueológicos mexicanos.	1880
Carta del director del Museo Nacional al Ministro de Instrucción Pública	Creo de mi deber hacer notar a esa Secretaría que el C. Charnay ha continuado sacando moldes de las antigüedades del Museo los que indudablemente serán muy apreciados en Europa, enriqueciendo al Sr. Charnay y quitando de este modo a este Establecimiento uno de los principales recursos que tiene para hacer cambio de moldes y facsímiles con los museos europeos; puesto que estos moldes y facsímiles se hacen ya en este Establecimiento como lo prueba el facsímil sacado de una piedra azteca que tengo en honra de remitir a esa Secretaría ejecutado por el Preparador de este Museo C. Antonio Peñafiel.	1882
Decreto del 3 de junio sobre monumentos históricos y arqueológicos	4ª El material que se encuentre en las exploraciones será de la propiedad del Gobierno Nacional, permitiéndose al concesionario sacar moldes de todos los objetos descubiertos, y únicamente en el caso en que se encontraren dos o más originales iguales, se entregará un ejemplar de éstos al concesionario por el delegado del Gobierno, quien dará desde luego el correspondiente aviso al Secretario de Justicia. 5ª Los materiales originales y los moldes que con arreglo a esta concesión se exportaren fuera del país, quedarán exentos de todo derecho de exportación, pero siempre sometidos a la inspección de los Delegados de Gobierno.	1896

⁴⁹ *Ibidem*, p. 130.

Cuarto Reglamento del Museo Nacional	<p>Capítulo I</p> <p>2º Para los fines a que se refiere al artículo anterior, el Museo se dividirá en los siguientes departamentos...y vaciados...Talleres....de moldeado.</p> <p>3º El museo, con su carácter conservador, investigador, y docente, cuidará de la selección, exhibición, clasificación, etc. de las colecciones...así como de la venta de fotografías y vaciados.</p> <p>Capítulo VIII</p> <p>26º Los talleres de Dibujo, Fotografía, y Moldeado, auxiliarán previa anuencia de la Dirección en cada caso, a todos los demás departamentos, ya sea en trabajos que se les encomiende dentro o fuera del establecimiento o en las excursiones que hagan los profesores.</p> <p>28º El taller de moldeado, procurará hacer también acopio de vaciados destinados a la venta.</p> <p>29º Tanto las fotografías, como los vaciados, serán propiedad de la Nación, previos los trámites que marca la ley, y no podrán reproducirse sin permiso...</p>	1924
Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia	<p>3º El Instituto, capaz de adquirir y administrar bienes, formará su patrimonio con los que en seguida se enumeran:</p> <p>VII.- El producto de las cuotas que cobre por visitas a los monumentos y museos, de la venta de publicaciones, reproducciones, tarjetas, etc.</p>	1939

Tabla III.4 Documentos legales de México que incluyen el tema de las copias.

Con esta tabla podemos observar la evolución de las diferentes posiciones oficiales frente al uso, destino y valor de los moldes y las copias. Por un lado como parte de las colecciones y por el otro como fuente de intercambios internacionales y de generación de recursos económicos, así como algunas relaciones con respecto a objetos originales.

Con todo lo expuesto en este texto podemos apreciar que la venta de “antigüedades u obras de arte y sus respectivas copias” es un negocio con características muy especiales que le hacen ser diferente a otros. En el comercio de los objetos considerados bienes patrimoniales de una nación o comunidad y que están bajo la protección de una norma, siempre está presente la violación de una ley.

La legislación para la protección del patrimonio cultural es amplia, difiere de país a país, y los criterios para su aplicación se ven trastocados por circunstancias y presiones de muchos tipos. En México es la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*, de 1972, la que marca actualmente la pauta en este sentido. También incluye algunos artículos que se refieren a la reproducción del patrimonio.

Capítulo I Disposiciones Generales

Artículo 17. Para la reproducción de monumentos arqueológicos, históricos o artísticos, con fines comerciales, se requerirá permiso del instituto competente, y en su caso se atenderá a lo dispuesto en la Ley Federal de Derechos de Autor. Se exceptúa la producción artesanal en lo que se refiere a lo dispuesto por la ley de la materia, y en su defecto, por el reglamento de esta ley.

Capítulo II Del Registro

Artículo 24. La inscripción no determina la autenticidad del bien registrado. La certificación de autenticidad se expedirá a través del procedimiento que establezca el reglamento respectivo.

Capítulo III De los Monumentos Arqueológicos, Artísticos e Históricos

Artículo 29. Los monumentos arqueológicos muebles no podrán ser transportados, exhibidos o reproducidos sin permiso del instituto competente. El que encuentre bienes arqueológicos deberá dar aviso a la autoridad civil más cercana. La autoridad correspondiente expedirá la constancia oficial de aviso, o entrega en su caso y deberá informar al Instituto Nacional de Antropología e Historia, dentro de las 24 horas siguientes, para que este determine lo que corresponda.

Artículo 49. Al que efectúe cualquier acto traslativo de dominio de un monumento arqueológico mueble o comercie con él y al que lo transporte, exhiba o reproduzca sin el permiso y la inscripción correspondiente, se le impondrá prisión de uno a diez años y multa de mil a quince mil pesos.

En el Reglamento de la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* (1995), relacionado con las reproducciones lo siguiente:

Artículo 38. Para los efectos de la Ley y de este Reglamento, se entiende por reproducción de monumentos arqueológicos, artísticos o históricos con fin comercial, la réplica obtenida por cualquier procedimiento o medio, en dimensiones semejantes al original o en diferente escala.

Artículo 39. El permiso para la reproducción de monumentos podrá ser otorgado por el Instituto competente cuando el interesado demuestre fehacientemente que cuenta con la autorización del propietario, poseedor y concesionario para que se haga la reproducción y que ha cumplido con lo dispuesto en la *Ley Federal de Derechos de Autor*.

Asimismo, el interesado manifestará el fin comercial que pretenda dar a la reproducción, el cual no deberá menoscabar su calidad de monumento.

Artículo 40. Las reproducciones de monumentos deberán llevar inscrita de manera indeleble la leyenda siguiente “Reproducción Autorizada por el INAH”.

Por otro lado en México tenemos la Ley Federal de Derechos, que se aplica junto con la Ley Federal enunciada en los párrafos anteriores.

Artículo 288 - C. Por el uso, goce o aprovechamiento, para la reproducción de monumentos arqueológicos históricos muebles e inmuebles, se pagarán derechos sin límite de reproducciones, por cada monumento autorizado, conforme a las siguientes cuotas:

1. Reproducción fiel del monumento, independientemente de escala y materiales (una cuota que se incrementa anualmente y que oscila alrededor de los mil quinientos pesos).
2. Reproducción basada en una versión libre del monumento (una cuota que se incrementa anualmente y que oscila alrededor de los tres mil pesos).

Los archivos institucionales confirman que en 1974 el INAH otorgó el primer permiso para reproducir, fue a favor de la razón social Arte Maya S.A., para 21 monumentos arqueológicos en terracota.⁵⁰

⁵⁰ Información proporcionada por el Lic. Lucio Gutiérrez Zavala, subdirector de Permisos, Concesiones y Autorizaciones del INAH, entrevista realizada en diciembre de 2009.

Con todo lo expuesto en este tercer capítulo se podría pensar que el caso de los ceramistas reproductores de piezas prehispánicas es un tema abierto y que la violación de una ley no está presente. La realidad es todo lo contrario. Con un simple recorrido por centros artesanales o corredores turísticos, inclusive por las tiendas de museos, nos podemos percatar de que casi todas las piezas (incluidas las reproducciones en cerámica) no cumplen las normas. Tarea titánica y casi imposible sería aplicar la ley, perseguir y sancionar a todo aquel ceramista que menoscaba el patrimonio, que no se encuentre registrado y que no haya pagado los derechos que marca la ley.

Sin embargo, la problemática va más allá del simple incumplimiento y la aplicación de sanciones.⁵¹ Con este marco normativo y con los contratos de consignación mercantil, gran parte de los ceramistas reproductores quedan al margen de toda posibilidad para participar en los circuitos comerciales de la cultura dominante.^x Para estos grupos sociales cada paso se convierte en un gran problema:

- Hacen las réplicas sin saber que existe una norma para autorizar tal actividad.
- Por lo tanto trabajan sin contar con los permisos correspondientes.
- No pagan los derechos (que suman miles de pesos), pues generalmente no cuentan con los recursos económicos.
- Se les pide entregar sus productos a consignación, con promesas de pago (sólo de lo vendido), a plazos de más de un mes.
- Tienen que asumir la devolución de las piezas que no se venden y de las dañadas (la cerámica, a diferencia de materiales como resina o piedra, se despostilla o rompe con cierta facilidad).
- Las piezas “extraviadas” en tiendas y bodegas no se les pagan (robo de clientes o empleados).
- Se pide que los alfareros asuman los costos de empaque y envíos.

⁵¹ *Ibidem*. Durante el 2009 por instrucciones de la Dirección General del INAH, la Coordinación Nacional de Control y Promoción de Bienes y Servicios realizó una serie de procedimientos administrativos que tuvieron como propósito su cierre y cancelación en el organigrama de esta institución. La Subdirección de Elaboración de Reproducciones pasó a ser parte de la Coordinación Nacional de Difusión. Las actividades de la Subdirección de Permisos, Concesiones y Autorizaciones se transfirieron a la Coordinación Nacional de Asuntos Jurídicos. El entonces responsable de la Subdirección, Lic. Lucio Gutiérrez Zavala nos proporcionó la siguiente información: En el archivo histórico del Padrón de Reproductores, de 1974 al 2008 existían 554 registros, de los cuales 216 estaban bajo los rubros de cerámica, barro y terracota. Por lo que respecta a solicitudes de permisos para reproducción del 2000 al 2008 había 177 registros. Estas cifras que se cuentan en centenares representan un porcentaje muy bajo frente al incommensurable universo de reproductores y modelos reproducidos.

- Para recibir su pago, necesariamente tienen que entregar la factura correspondiente (esto implica una serie de trámites ante la SHCP, el pago de impuestos, la contratación de un apoyo contable, etcétera).⁵²

Las actuales reglas legales y administrativas provocan claramente la marginación de los reproductores. Miles de familias y grupos de alfareros viven bajo condiciones de subsistencia precarias que separan su vida de otras clases con mayores posibilidades económicas. Esta brecha es una confrontación que se hace sutilmente más hostil en la medida que se quebrantan las normas o que no se pueden cumplir. La situación no es exclusiva de este ámbito: talladores de conchas, obsidiana, piedra caliza o madera; pirograbadores en piel o madera; tejedoras de hilo o cestas, y bordadoras, entre otros, sufren la misma problemática.

La legislación es absurda e inoperante. Como podemos observar esta normatividad deja grandes lagunas, pues en la práctica tanto los reproductores como los encargados de su aplicación se enfrentan a preguntas tales como: ¿Qué se entiende por “versión libre del monumento”? ¿Cómo se define la producción artesanal? ¿Cómo delimitar el momento en que un monumento se ve menoscabado? ¿Qué pasa con los permisos de reproducción de las piezas mesoamericanas que se encuentran en museos del extranjero? ¿Son los extranjeros quienes dan permiso a los artesanos nacionales de reproducir un patrimonio que salió de forma ilegal de México? entre otras.

⁵² Información tomada de los formatos de contratos de consignación mercantil que operan en tiendas y puntos de venta del INAH y EDUCAL.



a



b

Figura III.4 Tiendas de artesanías en espacios comerciales de zonas turísticas de alta afluencia: a) corredor turístico en Teotihuacán, Estado de México, y b) centro comercial en Can Cun, Quintana Roo.

Si la problemática rebasa por completo los ámbitos legales y administrativos, está totalmente fuera de cualquier consideración o posibilidad de supervisión académica. Las “baratijas” con temas arqueológicos que menoscaban el patrimonio se venden por millares siendo éstas la credencial que del patrimonio muchas veces se tiene en el extranjero. Una cruzada contra este fenómeno es tarea pendiente que debería de iniciar con los espacios bajo administración del Estado, ya que en ocasiones es en las mismas tiendas de museos y zonas arqueológicas donde se ponen a la venta objetos francamente fuera de cualquier concepto aceptable ya que ni siquiera cumplen con los contenidos y la vocación de los espacios culturales.⁵³

Por otro lado quedan varios temas abiertos y poco claros: la caducidad de los permisos; la definición de una reproducción fiel que cambia tanto los materiales como las escalas; la misma cuota por reproducir una sola pieza o sin límite de tiraje, o la imposibilidad física de marcar de manera indeleble las leyendas.

⁵³ Esta afirmación se sustenta en la detenida observación que hemos hecho de la mezcla de productos de “la mercancía cultural” que se ofrece en la tienda permanente del MNA, administrada desde el 2010 por integrantes del nuevo patronato, así como de su sucursal en la terminal 1 del aeropuerto internacional Benito Juárez. En realidad estos espacios comerciales no obedecen a los contenidos y vocación de la institución que representan. Ni siquiera se ha hecho un esfuerzo por editar una línea de promocionales básicos exclusivos, tarjetas postales, guías actualizadas por sala o materiales para escolares.

Los grupos dominantes tienen “el poder” de elaborar, autorizar y ejercer la ley. Es el intento de una “misión civilizadora”, la imagen del imperialismo o de la globalización como el establecedor y estabilizador de la sociedad ideal, evidentemente interesada por el poder y el capital. Desde el punto de vista de Spivak, los artesanos reproductores se unirían a la lista de los oprimidos, (prisioneros, enfermos, trabajadores, etcétera).⁵⁴ Bajo esta perspectiva, los ceramistas pasan a ser subalternos que no tienen posibilidades inmediatas de plantear una resistencia con resultados factibles de cambio.

<<La historia de los grupos sociales subalternos es episódica y está necesariamente disgregada. No hay duda de que en la actividad histórica de estos grupos se da la tendencia a la unificación aunque sea sobre planos provisionales, pero esta tendencia se rompe continuamente por la iniciativa de los grupos dominantes.>> Por ello, los grupos subalternos muestran una gran diversidad y heterogeneidad: <<Las clases subalternas no están, por definición, unificadas y no pueden unificarse hasta que se convierten en “Estado”>>, o lo que es lo mismo, hasta que dejen de ser subalternos. Todo esto significa que la subalternidad se identifica con una posición heterogénea siempre susceptible de cambiar.⁵⁵

En este contexto se han presentado casos especiales. Se trata de personas que conocen la problemática y que, en un acto de buena fe, desean ayudar como gestores a los artesanos de México.⁵⁶ Con posibilidades económicas, legales y administrativas, sujetos terceros se prestan para firmar los contratos de consignación mercantil, expedir facturas y asumir todas las consecuencias hacendarias, producto de la actividad comercial. Los apoyos de estos “mecenas administrativos” pasan a ser la voz de los subalternos, les representan y defienden ante la violencia epistemológica del proyecto legal que enmarca la actividad reproductora.

Si bien, por otro lado las variantes de esta actividad han tenido temporalmente resultados positivos para ciertos artesanos,⁵⁷ no son la solución a la problemática. La conformidad con las normas, y su real y permanente incumplimiento hacen un sistema completamente inestable, desigual, violento y

⁵⁴ Spivak, Gayatri Chakravorty, *¿Pueden hablar los subalternos?*, traducción y edición crítica de Manuel Asensi Pérez, Barcelona, Museo de Arte Contemporánea, 2009, p. 43.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁵⁶ Esta consideración se hace a partir del hecho de que estos apoyos no representan ninguna utilidad económica para el gestor voluntario, por el contrario, consume recursos propios. No damos los nombres de las personas que actualmente brindan estos apoyos porque así lo han solicitado.

⁵⁷ Las formas en que se han presentado estos apoyos van desde personas físicas con actividad empresarial hasta asociaciones civiles, instituciones bancarias, cooperativas y gobiernos estatales.

dominante.^{xi} Es ahora la voz paternalista del poderoso, de quien cree que puede hablar por alguien y representarle en el campo político, desde su posición de élite, la que ejerce las funciones exigidas en los círculos de poder, reproduciendo el sistema, poniendo “en orden” la legalidad del trabajo de los reproductores. Las esferas de poder diseñan las estrategias de oficialización para el control “absoluto” del pasado. Los agentes encargados de ejercer el poder quedan totalmente paralizados ante el imposible incumplimiento de las normas, y aún así, año con año la SHCP incrementa las cuotas por concepto de pago de derechos para reproducir monumentos.

Hoy en día los movimientos y las tendencias globales son a favor de una cultura libre. La humanidad no podría concebirse sin todo el conocimiento y la cultura previos al siglo XXI. La cerámica mesoamericana debe ser patrimonio común y no estar sujeta a normas y pagos de derechos. Los procesos de apropiación sin restricciones están, por la vía de los hechos, en marcha.

III.6 Consideraciones técnicas del trabajo de los reproductores

En general cuando pensamos en copias tridimensionales creemos que éstas son producto de la toma directa del molde sobre la pieza original, en la que se duplica fielmente al objeto en cuanto a forma y tamaño, pero no en lo que se refiere al material, el color, el brillo, la textura y el peso. Estos elementos se tornan en una relación problemática entre los originales y sus duplicados directos. Por otro lado, cuando no hay moldes, la fidelidad de las formas también se convierte en un problema. Modelar a “ojo”, con transportadores, con fotografías y más recientemente con scanner 3D son procedimientos que igualmente presentan consecuencias en términos de fidelidad.

Por su parte el uso de moldes también tiene sus complicaciones, ya que los encojimientos de los materiales dependen de su composición química, la cantidad de agua, los tiempos de secado y los

procesos de horneado. Los alfareros dicen que siempre hay que hacer el positivo en barro un 10% más grande que el original, para que al final los dos sean del mismo tamaño. La forma general (o tronco) es en realidad la que se puede trabajar con moldes, pero los elementos decorativos aplicados con técnicas como el pastillaje o incisiones dependen de la mano del artista, y en realidad es muy difícil que entre una copia y otra se logre uniformidad.

Para la gran mayoría de los talleres reproductores pensar en igualar parámetros tales como pesos, texturas, materiales, decoraciones y acabados, es tarea complicada, no redituable y que fácilmente se puede solucionar con la aplicación superficial de colores. En la mayoría de los talleres ceramistas reproductores, a través de la aplicación de colores, se busca imitar principalmente dos tipos de huellas:

Las primeras son el resultado de la manufactura original, tales como colores de barros, engobes, y policromías, manchas de hornos y humos (resultado de diferentes atmósferas), trazos de manos, herramientas y materiales que amasaron, modelaron, moldearon y decoraron el objeto. Las segundas son el producto de su historicidad. Estas son huellas de humedad, presencia de agentes biológicos, actividades de extracción, procesos de degradación, deterioros y usos.

Las siguientes consideraciones técnicas se apoyan principalmente en el trabajo de los investigadores Peter Burke y Nelson Goodman. Abordan desde la teoría los aspectos técnicos que tienen como propósito la simulación “de la manufactura y del paso del tiempo” por medio de colores, de los procesos de citación del pasado y de los códigos artísticos y simbólicos imitados, considerando que los objetos cerámicos son documentos históricos,⁵⁸ tanto en su materialidad como en su imagen.

⁵⁸ No estamos ajenos a la problemática del uso de los objetos cerámicos como documentos, la cual plantea una serie de retos en torno al contexto, percepción, interpretación, función, retórica, fiabilidad, y apariencia entre otros, que no son motivo de esta investigación. Sin embargo, a estos temas se unen el de la autenticidad y la reproductibilidad.

Partimos de la base que nos dice que estudiar la cerámica arqueológica, y sus respectivas reproducciones, es estudiar la historia de la cultura material. En el caso de las Antiguas Culturas del Occidente de México los objetos cerámicos son, en muchos casos, el único testimonio existente de ciertas prácticas sociales, tales como la guerra, la caza, la pesca, la danza, las relaciones sociales, familiares o la domesticación, entre otras.

Según Burke a través de los objetos y las imágenes podemos hacer una aproximación a la lectura de las estructuras de pensamiento y representación de una determinada época. Las fuentes y vestigios, en nuestro caso, la cerámica arqueológica y sus correspondientes réplicas, han tenido un impacto de imagen en la imaginación histórica que ha permitido, en la posteridad, compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de las culturas del Mundo y de Mesoamérica.

La necesidad de comprobar la “verdadera historia de un objeto”, es decir su condición de auténtico o falso, ha llevado al desarrollo de diversas metodologías científicas y tecnológicas de estudio. Cuanto más sabemos sobre cómo identificar una obra, más preparados estamos para poner trampas que sabotean ese proceso de identificación, y también conocemos más sobre cómo hacer una copia fiel. En cerámica la aplicación de métodos científicos nos puede llevar por igual a: autenticar una pieza, delimitar los procesos de intervenciones posteriores a su elaboración, detectar alteraciones y a conocer más sobre su manufactura para reproducirla.

Dentro de esta problemática los talleres reproductores no sólo están expuestos a reproducir, de la manera más fiel posible, piezas falsas o de dudosa procedencia, sino que la información sobre los resultados de las investigaciones no se traduce a documentos o procedimientos accesibles que sean útiles para su labor. Es por estas razones que por medio de la simple aplicación superficial de colores con diversas técnicas, los ceramistas reproductores contemporáneos pretenden imitar huellas de manufactura y del paso del tiempo en sus copias.

Tomando como base las ideas de Goodman podemos decir que la aplicación de colores para producir un efecto “del pasado sobre el presente” en la cerámica, es parte de la sorprendente variedad de versiones y concepciones del mundo que nos suministran las diversas ciencias, los trabajos de estos artesanos, nuestras percepciones, las circunstancias y nuestros propios intereses y experiencias pasadas. La aceptación de estas otras versiones de la cerámica, en una organización global que abarque la pluralidad de las manifestaciones, equivale al reconocimiento de criterios diferentes de los aplicados en la ciencia.⁵⁹

La construcción de mundos se puede hacer de muchas maneras. En el caso de los falsificadores esta elaboración desde sus primeros pasos busca timar con el “buen” manejo y dominio de materiales, técnicas y pátinas al futuro observador-comprador. Un nivel de investigación se lleva a cabo para alcanzar fidelidades creíbles. Por otro lado podemos afirmar que, en general, en la construcción de mundos en los talleres reproductores poco se preocupan por hacer investigación de técnicas tradicionales y con ello no toman en consideración la posibilidad de imitar, de forma más rigurosa, las características intrínsecas de sus referentes originales. Tal y como conocemos su trabajo, éste parte siempre de mundos preexistentes, de manera que su quehacer es rehacer. La elaboración de reproducciones cerámicas del pasado Mesoamericano es un caso claro de un mundo construido a partir de otro. La aplicación del color para imitar la manufactura y el paso del tiempo juega un papel fundamental en esta construcción. Esta aplicación generalmente se hace sobre la superficie, es la capa final, es la cara con la máscara de la huella del tiempo.

Los procesos de composición, descomposición, repetición, combinación, organización, ponderación (énfasis y acentos, niveles de pertinencia, relevancia, utilidad o valor), ordenación, supresión, complementación y deformación, que Goodman explica, no sólo están literal y técnicamente presentes, sino que hablan metafóricamente, mostrando “cualidades, calidades, envejecimiento o

⁵⁹ *Cfr.*, Goodman, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, La balsa de la medusa, 30, Madrid, 1990, p. 22.

deterioros” como símbolos que evocan el pasado prehispánico. Lo que ejemplifican o expresan los colores da el carácter “pictórico” a la cerámica. Este depende tanto de sus propiedades físicas, como de lo que simboliza: antigüedad, deterioro, maestría, originalidad, procedencia.

Los colores del paso del tiempo no aparecen aislados, cada color está rodeado de otros colores, se asocian para dar un efecto particular, en un acorde cromático no forman una combinación accidental, sino un todo que pretende confundir el original con la copia, o más bien, fundir el pasado con el presente. No sin antes reconocer que hacemos uso y abuso de las relaciones entre mundos de Nelson Goodman, y que éstas no se presentan aisladas, a continuación presentamos con cinco ejemplos estos acordes cromáticos con un significado determinado, dándoles una especial denotación, aquella que pretende representar la cerámica arqueológica.

Ejemplo 1. La aplicación de determinadas etiquetas, en este caso la del “color del barro”, que identifica un banco de arcilla, consolida los procesos de composición de un grupo cerámico, que previamente hemos organizado. Estamos hablando de la Cerámica de Tuxpan, Blanco sobre rojo. Este proceso de identificación descansa sobre la organización, según entidades y géneros de un mundo que los arqueólogos han formado previamente.⁶⁰



Figura III.5, ejemplo 1
Aplicación de una etiqueta de “color” para imitar el color del barro.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 21 y 22.

Ejemplo 2. De igual forma que dos conciertos de la misma obra difieren drásticamente entre sí, siendo ejecuciones de la misma partitura, tanto los rasgos constitutivos como los contingentes de la decoración polícroma nos llevan al mismo referente cerámico. La aceptación de una u otra versión equivale al reconocimiento de la aplicación de diferentes criterios y a la apreciación de diversas versiones perceptivas. En el vaso maya de este ejemplo, ponemos en color los sistemas simbólicos que reconstruyen un mundo de una nueva manera.⁶¹



Figura III.6, ejemplo 2
Aplicación de decoración polícroma sobre vaso maya denotando los rasgos constitutivos y contingentes de su referente original.

Ejemplo 3. Con la ponderación visual del brillo sobre toda la pieza, se destaca la relevancia del arduo trabajo de los alfareros que se refleja en una superficie bruñida, denotando el valor de la aplicación de esta técnica. Aunque el acento esté puesto solamente en el brillo, no por ello carece de importancia, si éste no estuviera presente el nivel de relevancia del bruñido se perdería.⁶²

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibidem*, pp. 29 y 30.



Figura III.7, ejemplo 3

Aplicación de barniz para acentuar un parecido que en el trabajo original se hace por bruñido.

Ejemplo 4. Nuestra capacidad de pasar detalles por alto es ilimitada, sin embargo hay fragmentos y claves pertinentes que asumimos y que piden una amplia complementación. La huella de la humedad “en seco” es tan solo un apunte, un referente, y nos lleva al caso de complementación en la percepción de la cerámica, que ha estado enterrada por largo tiempo y ha sido afectada por la humedad del entorno arqueológico.⁶³



Figura III.8, ejemplo 4

Aplicación de agua con cal para imitar los efectos blancuzcos de la humedad.
Este procedimiento pretende imitar el contexto de la tierra húmeda del subsuelo.

⁶³ *Ibidem*, pp. 33 y 34.

Ejemplo 5. Las pequeñas manchas negras, son la utilidad del deterioro como símbolo de un contexto no apropiado para la conservación de los materiales. Dan un nivel de pertinencia que nos refiere a los contextos arqueológicos en los que han proliferado microorganismos.⁶⁴



Figura III.9, ejemplo 5
Aplicación de pintura negra por aspersión para imitar la presencia de microorganismos.

Nada se puede representar nunca ni despojado de sus propiedades ni con todas ellas en su plenitud. Los cinco ejemplos de uso de color son símbolos aplicables dentro del mundo de la cerámica arqueológica y su semejanza con las piezas antiguas funciona para representarlas, sin embargo, no hemos abierto la puerta a la posibilidad de copiar “sin la huella del tiempo”, es decir, a imitar la cerámica en el momento en que el alfarero mesoamericano la terminó. Estamos aferrados a imprimir pátinas. Estamos construyendo mundos, nuestros criterios de éxito son la pátina, los deterioros y los contextos, y simultáneamente estamos eliminando la posibilidad de crear un mundo de reproducciones aún en las manos del alfarero prehispánico.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 36 y 37.

En varias culturas del mundo el fenómeno de reproducir lo que hoy reconocemos como patrimonio cultural ha estado presente, es una práctica también que se ha denominado “anticuarismo”. Referir a los ancestros por medio de la copia de los objetos del pasado es una práctica común y muchas veces complementaria a las tradiciones orales.

En todo caso, las reproducciones arqueológicas en cerámica encierran el tiempo mitológico pretendiendo, a través de la aplicación de colores y pátinas que “imitan el paso del tiempo”, que el hombre que pobló los territorios de la actual República Mexicana tenga un lugar en el presente creando así un nuevo mundo.

De hecho los artesanos de Tenochtitlán crearon mundos paralelos, elaboraron objetos con influencia olmeca, mezcala, teotihuacana, mixteca y maya. Recientes estudios de arqueología experimental en lapidaria, con los cuales se logró replicar huellas de manufactura en polímeros, así como análisis a través de microscopía óptica y con microscopio electrónico de barrido, lo comprobaron en 406 objetos de piedra verde hallados en Templo Mayor. Los especialistas afirman que los artesanos mexicas reproducían los estilos de otros pueblos. Esta actividad necesariamente implica un profundo conocimiento de la tecnología.⁶⁵

Los habitantes de Mesoamérica fueron conscientes del arte de sus predecesores.^{xii} El reconocimiento, veneración, reutilización, atesoramiento y creación de copias, que imitaban a los objetos del pasado o rasgos de éstos nos habla de la insistencia por referir constantemente a un origen. Además existen evidencias en el Clásico tardío de la reocupación, reverencia y uso ceremonial en sitios antiguos en los que ambos marcos temporales, pasado y presente, se combinan y fusionan.⁶⁶

⁶⁵ Boletín de Prensa, INAH noticias, *Imitaciones prehispánicas, Mexicas reproducían piezas de otras culturas*, Emiliano Melgar Tisoc, nota 183, 20 de junio del 2012.

⁶⁶ Umberger, Emily, *Antiques, revivals, and references to the past in Aztec art*, USA, Harvard University Press, RES 13, Spring 1987, pp. 63-65.

La práctica de copiar y coleccionar objetos del pasado tiene como explicación la cobertura de profundas necesidades humanas tales como la identificación, autoridad moral, política y religiosa, prestigio, legitimación en una genealogía y origen que se ancle firmemente a un pasado, mítico o histórico.

CITAS COMPLEMENTARIAS

ⁱ Copia es una palabra latina que quiere decir "abundancia, plenitud, multitud". Copia era también la diosa romana de la riqueza y de la abundancia. Se la representaba normalmente con un cornucopia (cuerno de la abundancia) en su mano. Copia aparece en Roma cuando la diosa Ops ú Opis, deidad de la cosecha, es transportada desde el campo y se le comienza a adorar en la ciudad. Ops se queda como la diosa de la fertilidad, asociada con la protección de Roma, mientras la nueva diosa Copia representa ahora la abundancia. De esta manera Copia, inicia como una copia. En la Galería de Arte de Japón hay un óleo sobre tela que la representa, Rubens, 1630.

ⁱⁱ En un párrafo Marcus Boon resume los más importantes momentos de la teoría crítica con respecto a la triada que hemos planteado en los tres primeros capítulos. (<<As for contemporary critical theory, we can summarize the situation as follows. Elaborating on Nietzsche's "reverse Platonism", Gilles Deleuze observed that the Platonic Idea is always accompanied by a swarm of simulacra, fakes and copies that threaten it, distort it, etc.; and he affirms the equal ontological rights of these simulacra. Jacques Derrida, continuing Heidegger's critique of Western metaphysics, tracked down residual traces of Platonic idealism in Husserl and others, proposing the freeplay of the trace as an alternative way of understanding phenomena. Michael Foucault, in "What Is an Author" argued that authorship and the language of original and copy is that accompanies it are variously constructed by particular legal-social-political regimes. Thus, we find ourselves in the now-familiar condition of postmodernity, set out most famously by Baudrillard in *Simulations: a world of "copies without originals">>). (<<En cuanto a la teoría crítica contemporánea, podemos resumir la situación de la siguiente manera. Abundando en el "platonismo inverso" de Nietzsche, Gilles Deleuze observa que la idea platónica siempre está acompañada por una serie de simulacros, falsificaciones y copias que la amenazan, distorsionan, etc., y afirma los derechos ontológicos de igualdad de estos simulacros. Jacques Derrida, siguiendo la crítica de Heidegger a la metafísica occidental, rastrea las huellas residuales del idealismo platónico en Husserl y otros, proponiendo una traza del juego libre como una forma alterativa de entender el fenómeno. Michael Foucault, en "¿Qué es un autor" argumenta que la autoría y el lenguaje del original y la copia acompaña las diversas construcciones de determinados regímenes jurídico-político-sociales. Así, nos encontramos en la condición familiar del ahora de la postmodernidad, establecida popularmente por Baudrillard en *Simulacros: un mundo de "copias sin originales">>). Boon, Marcus, *in praise of copying*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2010, pp. 23 y 24.**

ⁱⁱⁱ (<<Nos topamos, pues, ante la ironía de ver cómo los herederos de Warhol anunciaron en 1988 que denunciarían en los tribunales a quienes robaran las imágenes de Andy, cuando fue el propio Andy el pionero de transferir las fotografías de otros a sus propias obras, el propio Andy quien <<infringió los derechos de autor de todo y de todos.>>) Cfr., Schwartz, Hillel, *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*, España. Frónesis, Càtedra Universitat de València, 1998, p. 251.

^{iv} Uno de los casos a los que recientemente los medios de comunicación han dado difusión es el que se refiere a la Gioconda: (<<El artista pintó el rostro de Lisa Gherardini, 'la Gioconda', en lienzo, una década antes de plasmar en madera de nogal la sonrisa más enigmática de la historia del arte. Así lo asegura una fundación suiza, según la cual el retrato que se exhibe en el Louvre es una nueva versión de aquel original, pintado 10 años antes por el propio Leonardo, que ha sido presentado en sociedad este jueves. La Mona Lisa Foundation asegura haber reunido las "pruebas históricas, comparativas y científicas que demuestran que siempre ha habido dos retratos de Leonardo da Vinci: la 'versión anterior' [presentada hoy] y 'La Gioconda' [del Louvre]". Además de presentar el lienzo, publica un libro de 320 páginas titulado 'Mona Lisa, la versión anterior', que recopila las pruebas, según los autores, que demuestran que esta versión anterior fue pintada por el maestro renacentista>>).
<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/09/27/cultura/1348756478.html>

^v (<<En este punto, es importante tener en cuenta una pequeña derivación al tema que nos ocupa: aunque en el texto anterior Schlegel habla de sus propias preferencias —es decir de sus gustos—, cada vez le preocupan más los modelos que los artistas en ciernes deben elegir para imitar. Esta cuestión didáctica iba a desatar muchas pasiones en las décadas siguientes y no tiene nada de sorprendente, ya que lo que estaba en juego era ni más ni menos que la formación de los artistas en el oficio de la representación naturalista. Olvidamos con demasiada facilidad que este oficio siempre hubo que aprenderlo, y que en este proceso de aprendizaje la copia desempeñaba una función fundamental, al menos desde el

renacimiento. Mediante los dibujos copiados de los antiguos y las copias de obras maestras recomendadas, el aprendiz aprendía a manejar el vocabulario de su arte: el tratamiento de la luz y la sombra, de las telas, de la perspectiva, de la figura humana en reposo o en movimiento.>>) Gombrich, E.H., *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, Londres, Phaidon Press Limited, 2003, p. 108.

^{vi} Los resultados del estudio de una copia con tema religioso dentro de un espacio museístico de tipo ritual como lo son las salas del Antiguo Colegio de San Ildefonso dan pie a continuar con este tipo de estudios y profundizar en el análisis de los comentarios de los visitantes. En ese momento de la exposición temporal con los “Tesoros del Vaticano” se reprodujo la religiosidad, al igual que al interior de las iglesias. ¿Si frente a los altares se reza a una representación de la Virgen, porqué no hacerlo frente a La Piedad museificada?

En el XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte: Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción, organizado por el IIE-UNAM en octubre del 2012, la participación de María Lumbreras *La vida social y material de las copias de la virgen de la Antigua*, puso sobre la mesa de discusión el papel que cumplen los aspectos formales y materiales en el funcionamiento y la vida social de las copias. Al igual que en el caso de la réplica en yeso de la piedad, observamos las múltiples connotaciones que las imágenes religiosas van adquiriendo y que cumplen con las mismas funciones “milagrosas” que los originales. Para Lumbreras en el caso de las reproducciones de la Virgen de la Antigua el aura depende de la factura, de una constante y perfecta reproductibilidad en su materialidad que la lleva a la perfección del relato creando una tensión entre la singularidad y aquello que soporta en las cualidades milagrosas.

^{vii} Sobre la destrucción de la materialidad del patrimonio oficializado tenemos: (<<La importancia del exterminio, no sólo documental sino también histórica, ética y política, descansa en la aporía que introduce en el valor de verdad del archivo cuando el documento no puede revelar lo acontecido y más bien manifiesta la contradicción que anida en los sistemas de representación de la modernidad: la fotografía, el cine e incluso la imprenta encuentran un límite a partir del cual pensar el valor del documento. En términos bejaminianos, me interesa mostrar en esta aporía el modo como la producción material de objetos e imágenes nos permite leer las promesas y los engaños de la historia.>>) Barrios, José Luis, *Arte, fantasmagoría y museo. Del sistema de signos a los flujos del gusto*, en: *memoria instituida, memoria instituyente*, Universidad Iberoamericana, Colección Las lecturas de Sileno, México, 2008, p. 18.

^{viii} Desde el punto de vista de otro ceramista el trabajo se describe de la siguiente manera: (<<Los artesanos de hoy son iguales, trabajan de la misma manera. Unos modelan a mano libre y otros usan moldes; en aquellos tiempos los moldes fueron de barro mismo. Con las piezas totonacas se encontraron restos de un taller de producción, en donde transformaban los moldes en abundancia. Tenemos, a veces, la presunción, en donde algunas técnicas de repetición fueron adoptadas después de la conquista, o de la revolución industrial, pero la verdad es que con la llegada de los españoles, el trabajo de los alfareros prehispánicos sufrió un gran deterioro al entrar a otro tipo de producción más fácil de ejecutar. Aunque éste no es el caso, debe de haber pasado algo por el estilo con la cultura de occidente, que desapareció por alguna causa similar anteriormente mencionada. Sobre todo en cuanto a la producción de las piezas finas de barro. Tratando de imitar al bruñido de los perritos, existen varios alfareros hoy. Sus logros son buenos, pero existen sutiles rasgos que hacen notar al ojo del conocedor el que son copias, una razón es la de que ya no viven perritos de éstos, los pocos que quedan son bastante cambiados de sus congéneres de antaño. Sólo conozco a un escultor hoy en día con el mismo pensamiento y la misma habilidad que la de los alfareros de Colima, creo que incluso con el mismo tiempo y paciencia, con el pensamiento mágico de sus antepasados.>>) Alberto Díaz de Cossío, “Técnica, ideas y visión del oficio”, en: *Perros en las Tumbas de Colima*, Universidad de Colima, 1991, p. 29.

^{ix} En lo general la presencia de reproducciones en los museos se acepta en situaciones concretas: a) En el irremediable caso de que el objeto original ya no exista; es decir, que la pieza original haya desaparecido por completo en su forma física y se cuente con la información confiable a partir de la cual se pueda reproducir; b) Cuando el objeto original se encuentre depositado en otro lugar y resulte básico para la comprensión o enseñanza de un tema determinado; c) Cuando la exhibición del original implique riesgos y peligros fuera del posible control; d) En los casos experimentales que requieren de la manipulación física de los objetos. *Cfr.*, Moreno Guzmán, María Olvido, *Encanto y desencanto. El público ante las reproducciones en los museos. Tres casos del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México*, México, INAH, Colección Obra Diversa, 2001, p. 81.

^x (<<La reproducción de la fuerza de trabajo exige no solo la reproducción de su “cualificación”, sino también, y simultáneamente, una reproducción de su sumisión de las reglas del orden establecido, es decir, una reproducción de su sumisión a la ideología dominante por parte de los obreros y una reproducción de la capacidad de manejar convenientemente la ideología por parte de los agentes de explotación y de la represión, a fin de que se aseguren también “mediante la palabra” [par la parole] el dominio de la clase dominante.>>) Althusser, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado, Notas sobre una investigación*, Barcelona, Laia, Colección Escritos, 1974, p. 105.

^{xi} Dos citas, una de Bruno Frey y la segunda de Pierre Bourdieu amplían el análisis sobre las políticas dominantes y la normatividad. (<<La política represiva contra las copias tiene sus propios costes. Los abogados, la policía y la judicatura del arte necesitan recursos. Además, la actividad de copia pasa a la clandestinidad. Esto crea grandes incertidumbres para los posibles compradores, puesto que, por ejemplo, las garantías tienen poco valor al no poder defenderse legalmente. También se favorece el crimen organizado. La prohibición de las copias podría no ser muy distinta de la prohibición de las drogas, la prostitución y el alcohol, todas las cuales han dado lugar a enormes fracasos. Como consecuencia de la incertidumbre y la prohibición, los precios suben, y una gran parte de los beneficios creados por el arte pasan a manos de personas de fuera de ese ámbito.>>) Frey, Bruno, *La economía del arte*, la “Caixa”, Serie Estudios, Colección Estudios Económicos, Núm. 18, Barcelona, 2000, p. 206.

(<<Las estrategias que apuntan a producir prácticas en regla son un ejemplo particular de todas las estrategias de oficialización, que tiene por objetivo transmutar intereses “egoístas”, privados particulares (nociones que no se definen sino en la relación entre una unidad social y la unidad englobante de nivel superior), en intereses desinteresados, colectivos, públicamente confesables, legítimos. En ausencia de instancias políticas constituidas y dotadas del monopolio de hecho de la violencia legítima, la acción propiamente política no puede ejercerse sino por efecto de la oficialización.>>) Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Argentina, Editorial Siglo XXI, 2009, p. 174.

^{xii} En las recientes investigaciones de Templo Mayor se ha confirmado la elaboración de copias que siguen los modelos de culturas anteriores: (<<El Proyecto Estilo y Tecnología de los Objetos Lapidarios en el México Antiguo propone que estas recreaciones de piezas de piedra verde coinciden en tiempo con el que han denominado “estilo imperial tenochca”. “Por su exclusividad en el Templo Mayor de Tenochtitlan, podemos determinar que los objetos son propios de este recinto. Si consideramos además a los *tlatecque* que se reunían en el *totocalli* para hacer estas piezas, así como la uniformidad en formas, en piedras y en técnicas de manufactura, todo ello refleja un taller dependiente y un consumo exclusivo para el culto más importante, cerrado y elitista de los mexicas, que era el Huey Teocalli o Templo Mayor”, concluyó.>>) Boletín de Prensa, INAH noticias, *Imitaciones prehispánicas, Mexicas reproducían piezas de otras culturas*, Emiliano Melgar Tísoc, nota 183, 20 de junio del 2012.

(<<It is apparent from the visual evidence that the Mexica were absorbing a number of foreign styles during the second half of the fifteenth century, the period of formation of their own great style (and simultaneously the formation of the empire). The artistic situation in Tenochtitlan was very complicated at this time. According to the written sources, the Mexica collected artworks from ancient sites and deity images from temples of conquered towns, and they also brought artists from neighboring towns to work in Tenochtitlan.>>). (<<A partir de la evidencia visual es evidente que los mexicas fueron absorbiendo una serie de estilos ajenos durante la segunda mitad del siglo XV, el periodo de formación de su propio gran estilo (y al mismo tiempo la formación del imperio). La situación artística en Tenochtitlan era muy complicada en este momento. Según las fuentes escritas, los mexicas recogieron obras de arte de los sitios antiguos y las imágenes de deidades de los templos de los pueblos conquistados, y también trajeron artistas de pueblos vecinos para trabajar en Tenochtitlan. >>) Umberger, Emily, *Antiques, revivals, and references to the past in Aztec art*, USA, Harvard University Press, RES 13, Spring 1987, p. 66.



Caso de estudio: Taller Cerámico Degollado Hermanos

Saliendo de la escuela me iba al taller, empecé amasando el barro, después...

Darío Torres, ceramista del TCDH

IV.1 Introducción al Taller Cerámico Degollado Hermanos

Tal y como se explica en la introducción a esta tesis, cinco son las razones principales que nos llevaron a decidir que el Taller Cerámico Degollado Hermanos (TCDH) cumple con importantes características para ilustrar nuestro tema de tesis: el interés en la investigación por parte de los sujetos de estudio, una tradición cerámica familiar dentro del mundo de las reproducciones, el contacto con el Gobierno Federal, el hecho de que los ceramistas no han recibido capacitación técnica por parte del INAH¹ y sus dos líneas de producción.²

Desde el inicio del proceso del trabajo en campo los trabajadores del TCDH¹ quisieron dejar en claro su perfil como reproductores y por nuestra parte prometimos hacerlo explícito:

“Mi familia, la familia Torres, no vendía las réplicas como originales, eran extranjeros, alemanes, gringos, de la ciudad de México, del sureste, que se los mandaban a hacer a ellos, y estos eran los que las vendían como originales, o a veces la misma como original varias veces”.³

¹ El INAH a través de la Subdirección de Elaboración de Reproducciones capacita talleres externos en la manufactura de reproducciones. La capacitación es de orden técnico, por ejemplo, en la elaboración de moldes, hornos o engobes, y en procedimientos de control de calidad para la producción en serie. El TCDH no ha recibido capacitación de este tipo. Su relación con el INAH es solamente para tramitar permisos y vender en sus espacios comerciales.

² No fue un encuentro fortuito el que nos llevó a tomar como caso de estudio al TCDH. Este taller fue seleccionado, de entre una decena, por las características ya descritas.

³ Entrevistas con los ceramistas del TCDH, realizadas por MOMG en septiembre de 2010, Jalisco.

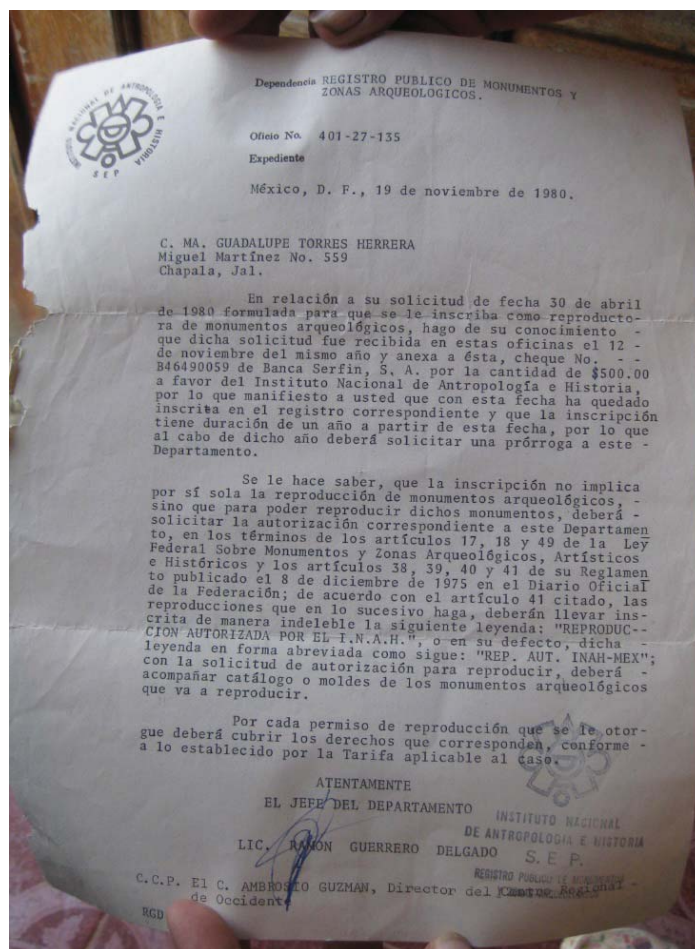


Figura IV.1 Constancia de inscripción como reproductora de monumentos arqueológicos con fecha 19 de noviembre de 1980 a favor de Ma. Guadalupe Torres Herrera con duración de un año y pago de quinientos pesos.

En el documento se pueden leer restricciones y procedimientos inoperantes y poco claros, los cuales se analizan en el tercer capítulo de esta tesis. Al mismo tiempo es una constancia del registro como reproductores del taller de la familia Torres Herrera desde hace más de tres décadas.

La actual ubicación de las instalaciones del Taller Cerámico Degollado Hermanos, que se anuncia como “Degollado, reproducciones prehispánicas”, se encuentran en la plaza principal de Santa Cruz de la Soledad, municipio de Chapala, Jalisco. Su presentación tanto en medios electrónicos como impresos es la siguiente:

Degollado Hermanos es una empresa mexicana, que tiene como objetivo, preservar el arte y la cultura precolombina, por lo que desde su creación en 1998, nos hemos dedicado a elaborar réplicas de figuras en cerámica, de diferentes Culturas (maya, occidente, olmeca, teotihuacana, etcétera). Con el tiempo descubrimos que nuestros antepasados fueron grandes escultores, que hicieron grandes aportaciones al desarrollo cultural de México, principalmente lo vemos en sus manifestaciones plásticas y estilos artísticos con características propias, fueron verdaderos artistas del barro, distinguiéndose por la creación de esas figuras estilizadas y hermosas que hoy las podemos disfrutar en museos y colecciones de todo el mundo.

Es para nosotros un gran honor reproducir esas piezas, con la mejor calidad, reconociendo de esta manera los logros y aportes de los personajes que vivieron en esas épocas, dando continuidad a lo que ellos iniciaron.

A través del tiempo hemos consolidado el prestigio y la marca, por la calidad de nuestros productos. Desde hace varios años contamos con permiso del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) como reproductores e importadores de piezas prehispánicas. Lo que nos permite certificar su calidad de acuerdo a sus lineamientos.

Una vez consolidada nuestra empresa, fuimos aceptados, como proveedores oficiales de réplicas, en los museos del INAH, como el Museo de Sitio Palenque y el Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México.⁴

El TCDH recibe desde 2007 asesoría y apoyo voluntario del Maestro Otto Schöndube,⁵ arqueólogo investigador del INAH. Su centro de trabajo, el Museo Regional de Guadalajara (MRG), es el lugar donde atiende a los integrantes de este taller. Sus principales aportaciones han sido: orientar visualmente la producción para alcanzar una mayor fidelidad; brindar información histórica e iconográfica sobre las piezas a reproducir; facilitar el acceso a los originales de las colecciones del museo; y aclarar a los ceramistas del TCDH sobre la procedencia de algunas piezas, propiciando la reproducción de aquellas que cuentan con los registros e historiales arqueológicos.

Sobre la elaboración de las reproducciones cerámicas de las Antiguas Culturas del Occidente de México Schöndube opina que, al igual que las falsificaciones, estas piezas son muy apreciadas gracias a “la variedad de sus formas, a una buena manufactura, pero sobre todo, a su belleza y formas amables.” También reconoce que debido al saqueo las “lagunas en el conocimiento” sobre la cerámica

⁴ <http://www.degolladoreproducciones.com.mx>

⁵ Esta asesoría científica es valorada por los miembros del TCDH, lo cual, como se explica más adelante, no impide que también elaboren modelos a partir de las fotografías de libros, catálogos y revistas. La asesoría no incluye la capacitación técnica por parte de la Subdirección de Elaboración de Reproducciones.

de Occidente son grandes y que éstas se profundizan aún más con la presencia de piezas falsas ubicadas prácticamente en todas las colecciones de arte mesoamericano del mundo.⁶ En el TCDH la mirada, a través de la asesoría del arqueólogo Schöndube, se proyecta como algo que hay que atender, es la voz oficial con la suficiente autoridad para también “autenticar” los modelos originales de los cuales parten las reproducciones.



Figura IV.2 Trabajo asesorado durante 2008-2009 por el Arqueólogo Otto Schöndube en el MRG: a) Comparación de copia con original en el MRG, b) Modelado de posa nuca por Jesús Arias, c) Registro de dimensiones en pieza de las colecciones del MRG, d) María de Lourdes Montaña Torres modelando figura humana frente a objetos arqueológico, y e) Regsitro de colores con tablas Munsell.

⁶ Entrevista con el Arqueólogo Otto Schöndube, Museo Regional de Guadalajara, septiembre de 2010.

Si visualizamos la ubicación del TCDH dentro del “Sistema Mundo de Raymond Williams”,⁷ fácilmente podemos contemplar que este taller no ha estado exento del contacto con el mundo de las falsificacionesⁱⁱ y no precisamente por tenerlas a la mano como modelos a reproducir, sino porque gran parte de su trabajo se desarrolla a partir de fotografías publicadas en libros, catálogos, revistas, guías de museos y tarjetas postales.



Figura IV.3 María Guadalupe Torres Herrera modelado en barro de una figura femenina, copiando y comparando proporciones con fotografía del catálogo de la sala permanente de Occidente del MNA.

El TCDH es una empresa que se ha trazado como objetivo principal preservar al arte y la cultura precolombina. Trabajan un promedio de 10 a 12 ceramistas de manera “permanente”, de los cuales aproximadamente el 80% son parientes y portadores de una tradición familiar reproductora de tres generaciones. Como se ha mencionado, en el TCDH, se realizan principalmente⁸ dos tipos de piezas: las reproducciones (que intentan alcanzar la mayor fidelidad posible con respecto a un modelo que se reconoce como auténtico de época prehispánica) y las versiones libres o inspiradas (creaciones

⁷ Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Edit. Península, 1977.

⁸ Usamos la palabra “principalmente” porque en el TCDH eventualmente también se atienden pedidos de clientes que solicitan otro tipo de piezas, tales como jarrones, floreros, u otro tipo de objetos decorativos o conmemorativos.

que toman como referencia temas, formas, proporciones, tamaños, colores y acabados de los modelos reconocidos como auténticos de época prehispánica y que también añaden nuevas expresiones).⁹

La familia considera que fue a partir del matrimonio de Rodolfo Torres Mendoza y Petra Herrera Perales, quienes procrearon 10 hijos, que se dio inicio a la tradición cerámica en la familia, dando prioridad a las reproducciones arqueológicas, posiblemente porque Don Rodolfo trabajó eventualmente en excavaciones arqueológicas.¹⁰

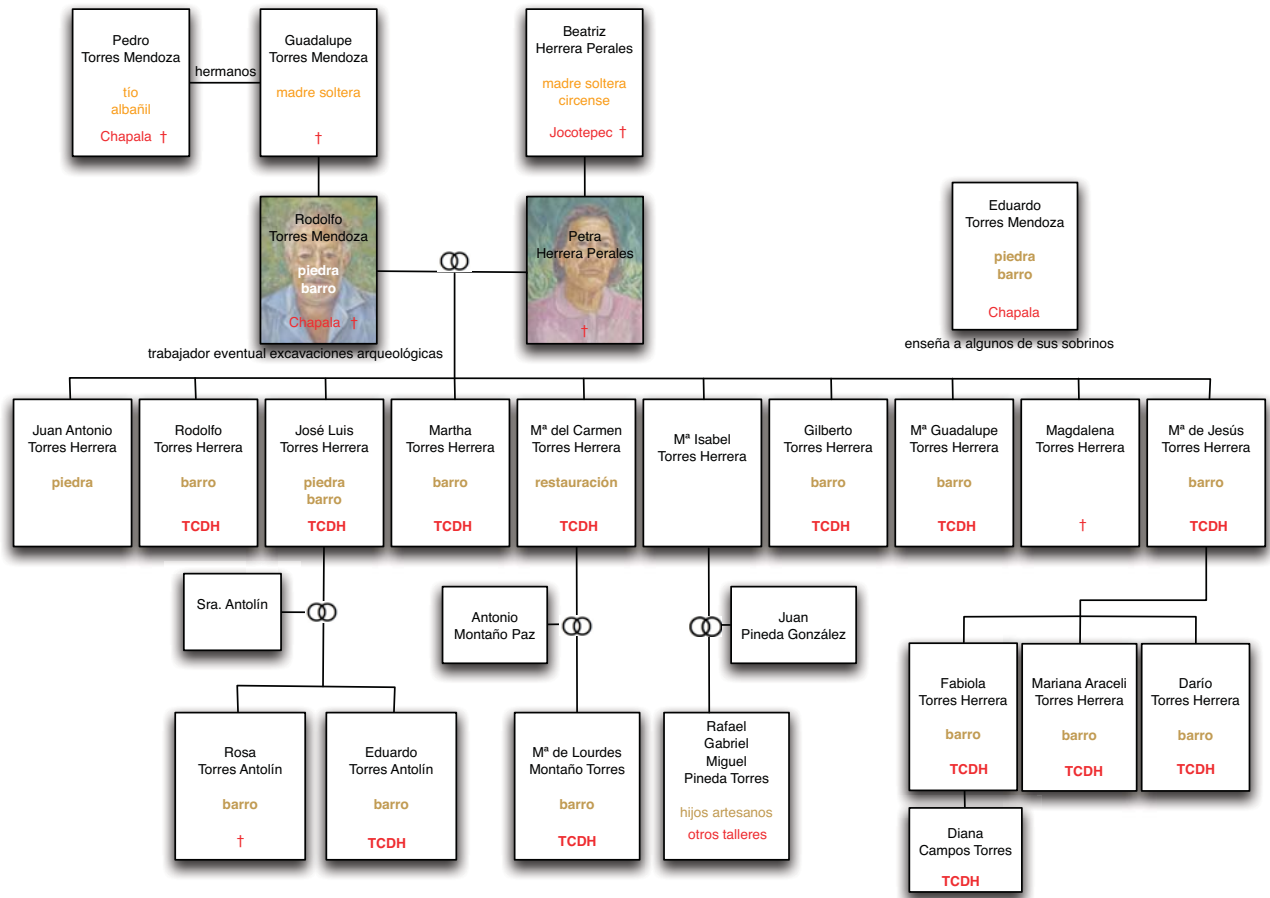


Figura IV.4 Árbol genealógico de la familia Torres Herrera.

⁹ No todos los ceramistas del TCDH realizan producción libre.

¹⁰ Entrevistas con los ceramistas del TCDH, realizadas por MOMG en septiembre de 2010, Jalisco.

Como podemos observar en el árbol genealógico, 8 de los 10 hijos de la segunda generación se han dedicado al trabajo del barro, la piedra y María del Carmen a la restauración. De la tercera generación prácticamente todos los nietos de Don Rodolfo y Doña Petra se dedican al barro, ya sea en el TCDH o en otros talleres.



Figura IV.5 Diferentes procesos de trabajo y modelos en el TCDH, a) María de Jesús Torres Herrera, b) Darío Torres Herrera, c) Mariana Torres Herrera, d) Eduardo Gutiérrez, e) Sergio Ignacio Jiménez Medeles, f) Eduardo Torres Antolín, y g) Pedro Rivera.

Otros ceramistas también se han incorporado a este taller. El padre de Jesús Arias Asención (TCDH), el señor Ramiro Ordaz nació en Jalisco y era alfarero; tres de sus nueve hijos, más su esposa, le ayudan en su taller particular en donde elaboran gran variedad de cerámica. La alfarera Ignacia Medina Hermosillo es la madre de Pedro Rivera García (TCDH), su esposa también trabaja el barro en otro taller de Chapala. Sergio Ignacio Jiménez Medeles, oriundo de Ajijic, Jalisco, ha aprendido a trabajar la cerámica con sus compañeros del TCDH.

IV.2 El trabajo de los ceramistas al interior del TCDH

Es con toda intención que este apartado se llama “el trabajo de los ceramistas” y no “el taller de los ceramistas”,¹¹ ya que este último debe su esencia a los primeros y, por otro lado, porque los trabajadores no son dueños de los medios de producción. Tanto el lugar de trabajo como la maquinaria, herramientas, infraestructura administrativa, vehículos, materias primas, materiales de empaque, etcétera, no pertenecen a los ceramistas. La propiedad de los medios de producción está concentrada en una familia de gran tradición en la región, a su apellido “Degollado” se debe el nombre del taller en cuestión. El TCDH no es el sustento económico principal de esta familia, es un complemento a otras actividades de índole comercial y profesional.

El análisis del trabajo de los reproductores ceramistas mexicanos, se ha hecho en general a partir de disciplinas como la historiografía, la arqueología, la etnografía, la museología o la restauración, y los resultados hablan, entre otros temas, sobre el rescate y la conservación de técnicas tradicionales, de la fidelidad alcanzada con respecto a los originales, de sus materias primas y métodos

¹¹ Este subtítulo se explica también porque algunos de los ceramistas, además de trabajar en las instalaciones del TCDH, hacen piezas cerámicas de corte artesanal tales como árboles de la vida o artículos para decoración. Emplean su tiempo libre, en sus hogares-taller, con sus propios medios y con el compromiso de palabra de no competir con los modelos que elaboran en el TCDH. Esta producción, que sería “El trabajo de los ceramistas al exterior del TCDH” no es tema de análisis en la presente investigación.

de producción (tradicionales o semi-industriales)¹² y en muchos casos de las aventuras de esta actividad en el mundo de las falsificaciones. Poco se ha escrito desde otras perspectivas, por lo que estas reflexiones pretenden, en un primer momento, un acercamiento un tanto diferente a este proceso cultural, es decir, más de tipo filosófico-social y un poco menos enfocado en la tecnología.

Por todo esto, pensar el trabajo de los ceramistas al interior de este taller se ha considerado adecuado dentro del esquema general actual de la producción, es decir, de un esquema dominante.¹³ Considerando los fundamentos de la teoría crítica y la teoría marxista, incluimos en este capítulo análisis apoyados en diferentes enfoques: el capitalismo cognitivo, los estudios post coloniales y concluimos con un acercamiento de corte posmoderno.

IV.2.1 Ubicación desde el análisis trascendental y el sistema mundo

En lo que Raymond Williams ha denominado “análisis trascendental”, se considera un proceso cultural a un sistema cultural que determina rasgos dominantes.¹⁴ En el caso del TCDH encontramos una práctica que está inscrita, sin posibilidades de escape, dentro de una serie de circuitos que van desde la globalidad hasta su localidad. Así dentro del Sistema Mundo de Williams, al interior de la industria cultural se ubica el universo de la reproductibilidad en el arte con las reproducciones de arte, específicamente con el trabajo del grupo de reproductores ceramistas a nivel mundial, al que pertenecen los reproductores ceramistas de México, en nuestro caso de estudio también están

¹² En alfarería, los métodos de producción tradicionales van desde la extracción y acarreo manual de las arcillas a partir los bancos que prácticamente se encuentran en la superficie de la tierra, amasar manualmente, modelar, dar forma por medio de la forja contra moldes, hasta la aplicación de engobes y decorados por inmersión o con brochas y pinceles. Los métodos de producción semi-industriales implican el uso de maquinaria para la extracción y acarreo, el vaciado secuencial, uso de molinos, tornos, patrones y calcomanías, entre otros.

¹³ Tenemos claras las limitantes que presenta la teoría marxista con respecto a la diversidad de temas que incluimos, sin embargo, encontramos afinidades con respecto al Materialismo Histórico y las sociedades primitivas, que son aplicables para abordar de mejor manera nuestro tema de investigación. Esto no quiere decir que, como veremos más adelante, tengan la exclusividad hermenéutica o epistemológica.

¹⁴ Raymond Williams, *Op. cit.*, p. 143.

agrupados en Chapalarte¹⁵ como Taller Cerámico Degollado Hermanos. El trabajo de los ceramistas presenta características feudales, a pesar de que éstos lo auto-describan y aprecien como “algo muy diferente a todo y especial”.

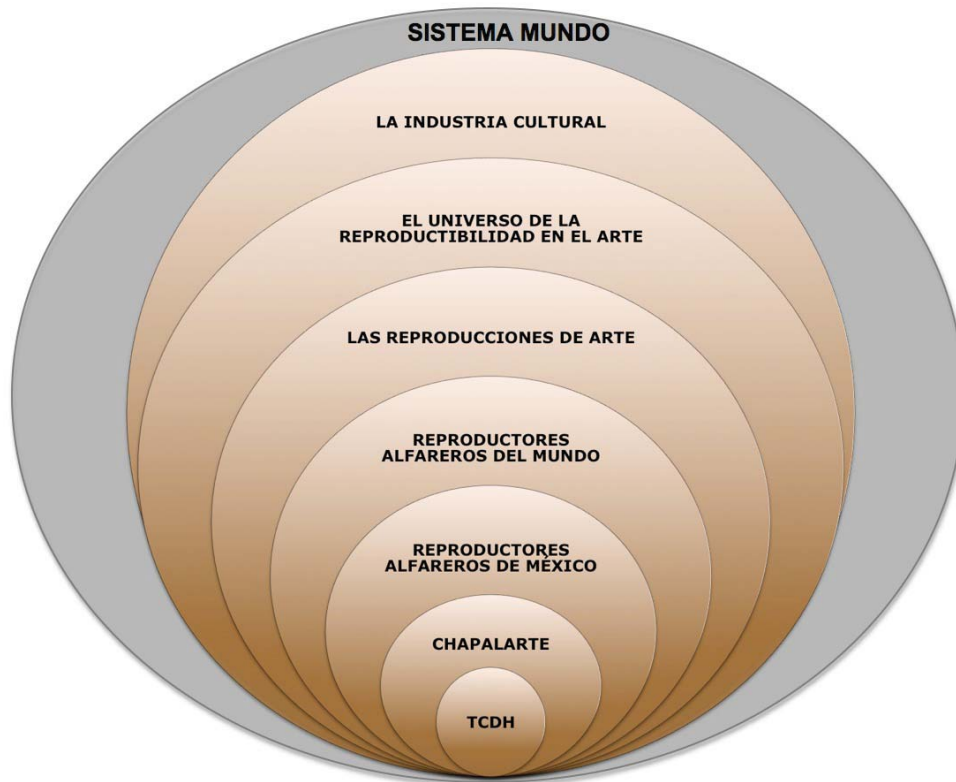


Figura IV.6 Propuesta gráfica de la inscripción del TCDH en el Sistema Mundo de Raymond Williams.

Para Williams el sentido del movimiento de lo que se abstrae habitualmente como un sistema resulta fundamentalmente necesario, especialmente si ha de conectarse tanto con el futuro como con el pasado, movimiento que se muestra evidente en nuestro caso. Existe una compleja interrelación entre el presente de los ceramistas y la concepción que tienen de su pasado, sin que en ninguno de los dos momentos (presente y pasado) se tenga una absoluta y clara conciencia.

¹⁵ Chapalarte es una asociación civil que agrupa varios talleres artesanales del municipio de Chapala con el propósito de unir esfuerzos para crear mejores condiciones sociales para sus integrantes. El TCDH es miembro de esta asociación desde hacer una década. Una de sus principales actividades es organizar tres ferias al año con el apoyo del ayuntamiento para promover su trabajo y tradiciones.

Desde esta perspectiva en el TCDH existen rasgos residuales provenientes de un tipo de sistema de producción que se ha descrito como feudal, y que se manifiesta principalmente en tres formas: las relaciones de parentesco, los medios de producción y la organización del trabajo.

Por <residual> quiero significar algo diferente a lo <arcaico>, aunque en la práctica sean muy difíciles de distinguir. Toda cultura incluye elementos aprovechables de su pasado, pero su lugar dentro del proceso cultural contemporáneo es sumamente variable. Yo denominaría <arcaico> a lo que se reconoce plenamente como un elemento del pasado para ser observado, para ser examinado o incluso para ser conscientemente <revivido> de un modo deliberadamente especializado. Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no solo –y a menudo ni eso– como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente.¹⁶

En este taller trabajan un promedio de 8 a 10 personas; al menos tres cuartas partes de ellos son parientes directos y algunos más mantienen relaciones familiares de índole político. Los ceramistas consideran que su trabajo es una herencia de tradición familiar, donde el hijo es el aprendiz y el padre el maestro en el que se ha depositado el conocimiento de los abuelos.

Estas relaciones de parentesco influyen de una manera “casi imperceptible” en el modo de producción,ⁱⁱⁱ no solamente debido al status que puede dar la edad, o los binomios padres-hijos, tíos-sobrinos, sino también en actitudes tan cotidianas como cubrir las faltas¹⁷ de unos a otros, favorecer ciertas actividades en cuanto a ajustar constantemente tiempos y movimientos dentro de los procesos de trabajo, compartir las mismas actividades, familiares, civiles o religiosas, penas y alegrías, fuera del taller, etcétera. Aparentemente nada se oculta, al ser un lugar de trabajo prácticamente “de ambiente familiar” y dadas las relaciones de parentesco entre los ceramistas, los resultados en la producción pueden variar de manera directamente proporcional al ambiente, favorable o desfavorable, de estas relaciones.

¹⁶ *Ibidem*, p. 144.

¹⁷ Entendemos por faltas tanto las ausencias como fallas en la producción.

En este sentido se trata de un modelo que podemos calificar como tradicional, en el que las relaciones de producción no aparecen separadas de las relaciones sociales, religiosas y parentales. Esto no pone en riesgo a la ordenación teórica, ya que no se cambia nada de lo esencial, como afirma Baudrillard: “En ciertas condiciones, el parentesco *es* la economía, y la religión puede funcionar directamente como relación de producción.”¹⁸

En esta unidad productiva, el TCDH, posiblemente también quede la sombra de un dueño de feudo, en este caso proyectada, como ya lo mencionamos anteriormente, por los propietarios de los medios de producción, la familia Degollado. En este orden los ceramistas del TCDH son “asalariados” y no propiamente “artesanos” como serían considerados adecuadamente en el sentido feudal. Si bien, a ellos escapa la distribución y comercialización de sus productos, debemos aclarar que tampoco su producción es de autoconsumo. Así se trata de un sistema híbrido, pues en las sociedades feudales no había la figura de trabajadores asalariados, pero sí la de artesanos.

La posición del artesano se define no solamente por la propiedad de su “fuerza de trabajo” (a diferencia del esclavo) sino también, a diferencia del trabajador asalariado, por la propiedad de sus “instrumentos de producción”. El artesano controla sus “medios de producción” y el proceso de su “trabajo”. Esto es lo que define básicamente al artesanado: un modo de relaciones sociales donde no sólo el proceso de producción es controlado por el productor, sino donde el proceso de conjunto permanece interno al grupo, y donde productores y consumidores son las mismas personas, definidas ante todo por la reciprocidad del grupo.

Desde esta perspectiva resulta falso decir que en la labor artesanal de estos ceramistas al interior del TCDH ellos son “amos de su trabajo” y del “producto de su trabajo”, pues no están en la situación

¹⁸ Baudrillard, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI editores, S.A. de C.V., primera edición en español 1974, 15ª reimpresión, 2009.p. 77.

de ser “individuos autónomos”, o en posición de tener bajo control la interioridad y exterioridad productiva, aunque hay que aclarar que su proceso de trabajo, de tipo artesanal, si preserva el valor de uso de la fuerza productiva de su trabajo, y así la perspectiva de su trabajo es de tipo gremial.

Por otro lado la “especialidad” del trabajo hace que se confirme este quehacer como un trabajo gremial, el del “gremio de los reproductores”, que es diferente al de los otros ceramistas, al de aquellos que “solamente” saben hacer macetas, vajillas, ollas o comales. En cuanto a la división del trabajo, por grado de complejidad en los procesos, en la realidad hay una evidente discrepancia. Se considera que las tareas de pastillaje, modelado y decoración (pintura) son las más sofisticadas y que están por encima del forjado, la aplicación de engobes y pátnas, o la elaboración del moldes. Las primeras no siempre son mejor hechas por “los viejos” ya que dependen más de las habilidades personales que de la experiencia. Claramente observamos que, aunque en el taller hay bastante orden y limpieza, en realidad no existe una “sistematización 100% racional” que tenga como objetivo principal un incremento en el número de piezas elaboradas.

Existe una organización de tipo doméstico que en la vía de los hechos funciona permanentemente y que obedece a las necesidades que se van presentando en lo cotidiano, ya sea por los compromisos de índole familiar entre los trabajadores o por las necesidades específicas de surtir diferentes puntos de venta o cumplir con pedidos.

Aunque en realidad en el TCDH no se hace investigación sobre técnicas tradicionales, si se invierte tiempo y algunos recursos materiales buscando alcanzar calidades y cualidades para las diferentes piezas; en lo relacionado con las reproducciones arqueológicas se dedican a “experimentar” algunos efectos en las combinaciones de barro y colores para lograr una mayor fidelidad. Estos ceramistas son empíricos, alquimistas de los pigmentos, ingenieros de los hornos y amantes de las

arcillas sin registros sistemáticos. Acarician, mezclan y consienten al barro para conocerlo y dominarlo. Dan un valor a la experiencia y a los conocimientos prácticos que está por encima de lo que actualmente se considera “mayor rendimiento en la productividad”. Llevan registros personales, comentan y comparten los resultados. El estar fuera de la producción industrial también significa el depositar sus sentimientos en cada modelo, en cada ejemplar.

Por parte de los que observamos a distancia esta forma de trabajo hay una ceguera determinista que no nos permite comprender cabalmente la “magia” inscrita. Dicho de otro modo, los ceramistas saben que hay que trabajar cada proceso bajo ciertos estándares, pero piensan que esta forma de trabajo no es suficiente y que la magia resulta indispensable para garantizar buenos resultados.

Lo descrito anteriormente también forma parte de un proceso constante de actos de intercambio como principio primordial de su trabajo, síntoma también de una producción de tipo feudal.¹⁹ Por su parte encontramos lo que Williams denomina como arcaico en la insistencia de revivir el esplendor del “arte prehispánico”, en este caso de lo excelso del trabajo cerámico, como si por el hecho de imitar su estética, los artistas del pasado transmitieran su condición a los contemporáneos, para de esta forma ubicarse en un sector privilegiado dentro de su comunidad, pues no son cualquier tipo de artesanos... son los que hoy están en contacto directo con el pasado.²⁰

Esta práctica reproductora es vivida sobre bases remanentes, tanto residuales como arcaicas, tanto sociales como culturales y representa una relación alternativa de oposición con respecto a la cultura dominante, en este caso la impuesta por el arte y la estética de Occidente. Como afirma Raymond Williams, representa actualmente áreas de la experiencia, la aspiración y el logro humanos (tanto del pasado como del presente) que la cultura dominante rechaza o reprime o que incluso es

¹⁹ *Ibidem*, p. 83.

²⁰ Gran motivo de orgullo para los trabajadores del TCDH es el tener acceso directo (fuera de vitrina, sobre mesas de trabajo) a piezas arqueológicas originales, tal y como se aprecia en las fotografías que ilustran este capítulo. Como ya se ilustró, ésto se debe a las facilidades que les ha otorgado el INAH a través del Museo Regional de Guadalajara.

incapaz de reconocer. Se confirma con este ejemplo que ninguna cultura dominante es capaz de incluir por completo toda la existencia, la energía y las intenciones humanas.²¹

Retomando el tema de los procesos de producción, diremos que estos han escapado, en gran medida, a la sistematización racionalista, a los cálculos exactos, a la universalidad de la evolución moderna. Su sistema de producción conserva un empirismo, un “elemento artesanal creador” que da una diferencia cuantitativa, en este caso y contradictoriamente, a la baja, pero en la materialidad cualitativamente da como resultado una mejor calidad en términos de peso, textura, pátina, bruñido, etcétera (ver figuras de la III.1 a la III.6) al ser elaboradas a mano en un 90%.^{iv} Por otro lado debemos confesar que no sabemos con certeza si esta forma de producir provoca una diferencia cualitativa en la estructura de la conciencia de los ceramistas.

En este contexto comprendemos la paradoja planteada por Georg Lukács: la oposición entre el artesanado tradicionalmente empírico y la fábrica científicamente racional. En la segunda las técnicas de producción moderna (muchas veces en estado de permanente renovación), se enfrentan en cada etapa particular de su funcionamiento, como sistema rígido y acabado, al productor individual, mientras que la producción artesanal tradicional, relativamente estable desde un punto de vista objetivo, mantiene en la conciencia de cada individuo un carácter movable, renovado sin cesar y producido por el propio productor.²² Conforme a los criterios señalados por Lukács²³ las leyes que normalmente operan en las estructuras económicas capitalistas pueden no ser funcionales para los casos del arte y el arte popular. En cuanto al formato de distribución de los productos (ambas líneas), podemos decir que este tiene características de una sociedad precapitalista, más que de una organización económica capitalista,

²¹ Raymond Williams, *Op. cit.*, p. 147.

²² Lukács, Georg, *Historia y conciencia de clase*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, Instituto del Libro, 1970, p. 124.

²³ *Ibidem*, p. 243.

en virtud de que se trata de una circulación de mercancías limitada²⁴ que evidentemente no ejerce una influencia decisiva en la estructura fundamental de la sociedad y que queda en la superficie.²⁵

Por las características descritas en los párrafos anteriores, podemos afirmar que el TCDH pertenece a una estructura que a su vez ha tomado forma a partir del desarrollo no homogéneo ni racionalizado del capitalismo postcolonial, de un proceso de colonización aún en marcha.

Dentro del análisis sistema–mundo²⁶ tenemos que el tiempo y el espacio no son realidades externas dentro de las cuales existe la realidad social. Los compuestos tiempo-espacio son construcciones reales que se encuentran en constante evolución y cuya construcción es parte componente de la realidad social que analizamos. Los sistemas históricos dentro de los que vivimos son efectivamente, sistémicos, pero también son históricos. Permanecen iguales a lo largo del tiempo, pero no son idénticos de un minuto al siguiente.²⁷ Bajo esta perspectiva, nuestro análisis no debería dejar de lado ningún aspecto, o mejor dicho, ninguna variable. Por el momento resulta difícil agotar esta posibilidad.

Dibujar la genealogía de cómo es que el INAH, como una institución que ha sido creada dentro de una economía-mundo capitalista está sujeto a restricciones del mercado internacional del arte; explicar porqué en este mercado las reproducciones de objetos calificados como obras de arte se restringen por patentes, medidas proteccionistas, regulaciones, trinquetes y mafias; o estudiar las formas de producción artesanal de reproducciones de arte mesoamericano dentro de unidades domésticas en México... son tan solo tres de los muchos capítulos que conformarían, para el tema que

²⁴ Tanto las reproducciones como las piezas libres se venden en puntos de afluencia turística de Guadalajara y municipios aledaños, Puerto Vallarta, sur de los Estados Unidos y algunos museos bajo la administración del INAH.

²⁵ Georg Lukács, *Op. cit.*, p. 85.

²⁶ Estos análisis insisten en que más que reducir situaciones complejas a variables más simples, el esfuerzo debería dirigirse a complejizar y contextualizar todas las denominadas variables más sencillas a fin de entender situaciones sociales reales. Son de hecho una gran narrativa. Argumentan que todas las actividades de todas las formas de saber incluyen, necesariamente, grandes narrativas, pero que algunas reflejan la realidad con mayor precisión que otras.

²⁷ *Cfr.*, Wallerstein, Immanuel, *Análisis de Sistemas–Mundo. Una introducción*, México, Siglo XXI, 2005, p. 39.

nos ocupa, un análisis de tipo sistema-mundo. Sin embargo, tratando de ser congruentes con los principios de la teoría crítica, no queremos dejar de entretejer un primer acercamiento con esta metodología de análisis, por ello en las citas complementarias presentamos una propuesta de narrativa.^v

El TCDH forma parte del sistema-mundo, es parte de una economía-mundo capitalista dentro de la cual, en teoría, todos los estados son soberanos. Lo cierto es que los estados más fuertes encuentran más sencillo “intervenir” en los asuntos de los estados más débiles y todo el mundo es consciente de ello. Los estados fuertes se vinculan con los estados débiles presionándolos para que sigan su liderazgo a nivel mundial bajo diferentes modalidades, tales como tratados, organizaciones internacionales y proteccionismos, entre otras.²⁸

Es en este contexto que se ubica nuestro caso de estudio,²⁹ entidad productiva en la que se elaboran reproducciones en cerámica de piezas arqueológicas mesoamericanas y piezas de inspiración libre, las cuales compiten dentro de un mercado internacional que delimita y determina su campo de acción. Ambas líneas de producción, así como su consumo, son el tema central de los siguientes apartados y capítulos.

IV.2.2 Análisis desde un enfoque marxista

El trabajo de los ceramistas se puede analizar como cualquier otra actividad laboral, sin embargo en esta investigación, a través de nuestro caso de estudio, el TCDH, pretendemos profundizar en un análisis más específico que nos lleve a comprender de mejor manera a los sujetos reproductores. Ahora nos referimos a un enfoque marxista del arte y la producción material, partiendo del hecho de que los

²⁸ *Ibidem*, p. 80.

²⁹ Consultar nuevamente propuesta gráfica de inscripción del TCDH en el Sistema Mundo de Raymond Williams, figura IV.6.

ceramistas son trabajadores asalariados, y de que el capital y los medios de producción no son de su propiedad.

Sabemos que las ideas dominantes en cualquier época no han sido nunca más que las ideas de la clase dominante. Así la clase dominante de los años 30 y 40 del siglo XX puso de moda las formas del Antiguo Occidente de México en el mundo, propiciando la falsificación y la reproducción de aquellas formas que eran seleccionadas desde las altas esferas.

Los ceramistas reproductores, obreros que venden al capitalista su fuerza de trabajo por dinero, generalmente se concentran en lugares con largas tradiciones artesanales. Aportan además de su fuerza de trabajo, su propia experiencia, parte de la memoria familiar y colectiva cuando relatan lo que los abuelos y padres les contaron y enseñaron del oficio.

Si bien ven esta actividad laboral como un recurso que les permite enaltecer su prestigio frente a otros ceramistas, como un recurso económico y turístico, cuando sus piezas son compradas por extranjeros o cuando atienden pedidos para exportar, ello no cambia su condición de asalariados.

A su producción artesanal, que en gran parte se define por los materiales que usan, entre los que orgullosamente destacan “las tierras de la región”, no escapa la filtración de materiales de otras partes del mundo,^{vi} nos referimos a las sustancias necesarias para la elaboración de moldes y a pigmentos que son de importación.



Figura IV.7 Ejemplos de etapas del trabajo reproductor, información en las cédulas de TCDH: a) Figura sedente femenina estilo San Juanito, Jalisco, y b) Figura sedente masculina, estilo Chinesco. Ambos modelos toman sus referentes originales de las colecciones del MRG.

En las dos generaciones de ceramistas anteriores a la actual,³⁰ los talleres de elaboración de reproducciones eran de propiedad familiar. Los artesanos eran dueños de los medios de producción y realizaban todas las actividades de la cadena, desde salir al campo a recolectar las tierras y prepararlas para obtener los barros y arcillas adecuados, hasta viajar a Guadalajara y otros lugares aledaños para venderlas. Por un lado realizaban las figuras en barro que les eran solicitadas, pero por el otro eran libres de reproducir las formas que eran de su interés personal.

Pequeños industriales, pequeños comerciantes y rentistas, artesanos y campesinos, toda la escala inferior de las clases medias de otro tiempo, caen en las filas del proletariado: unos, porque sus pequeños capitales no les alcanzan para acometer grandes empresas industriales y sucumben en la competencia con los capitalistas más fuertes; otros, porque su habilidad profesional se ve depreciada ante los nuevos métodos de producción.³¹

³⁰ Padres y abuelos de los ceramistas entrevistados en el TCHD, principalmente las familias de apellido Torres.

³¹ Marx, Carlos y Federico Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, en: Obras Escogidas en Dos Tomos, tomo I, Moscú, Editorial Progreso, 1955, p. 27.

Tanto la producción que se realiza en el TCDH, como la limitada producción que algunos de los mismos ceramistas hacen de manera independiente (en su hogar-taller), está determinada, bajo el concepto marxista de “eternización de relaciones de producción históricas”, por el desarrollo social, por la producción de individuos en sociedad. Como hemos observado en los capítulos anteriores, la producción de nuestra triada (saqueo, falsificación y reproducción), ha tenido características comunes en diferentes épocas. Así la producción, general y particular al mismo tiempo, tiene ciertas determinaciones que serían comunes a la época actual, y otras a tiempos más antiguos.

Carlos Marx trata al objeto de arte como a cualquier otro producto, pues este crea su propio público, uno sensible al arte, capaz del goce estético. Aplicando sus propias palabras “la producción produce el consumo”, a) Elaborando las reproducciones fieles a los originales, b) determinando su modo de consumo, por ejemplo en tiendas de museos, c) provocando en el consumidor la necesidad de estas copias; (objeto de consumo, modo de consumo e impulso del consumo). Del mismo modo, el consumo produce la disposición del productor, solicitándolo como necesidad que determina la finalidad de la producción.³² Sin embargo en lo que se refiere al arte, marca algunas diferencias con respecto a la producción no artística:

- Hay una desigual relación del desarrollo de la producción material con el desarrollo artístico. Se sabe que ciertas épocas de florecimiento artístico no son acordes de ninguna manera con el desarrollo general de la sociedad.
- Las dificultades no consisten en comprender cómo cierto tipo de arte y literatura estén ligados a ciertas formas de desarrollo social, sino que lo difícil es el comprender que aún en nuestros días esas mismas obras puedan proporcionarnos goces artísticos y que valgan, en ciertos aspectos, como una norma y un modelo inalcanzables.

³² *Ibidem*, p. 42.

En su *Introducción General a la Crítica de la Economía Política (1857)*, Carlos Marx hace este tipo de reflexiones refiriéndose al arte griego y la sociedad moderna, pero indudablemente nos dan paso para abrir las mismas puertas al arte antiguo del Occidente de México. La pregunta es inevitable, ¿Cuáles son las condiciones que hacen que la producción de los reproductores subsista y desencadene sus propias formas y necesidades de consumo?

Los ceramistas reproductores hacen objetos materiales que guardan una ambivalencia: estar en nuestro tiempo y referir a otro distinto, al de un pasado que en realidad no sabemos si está muerto, pero que, dado que lo percibimos, es que mantiene un diálogo de vivos con los vivos.

“No me gusta cambiar las piezas, sería como inventar o alterar las culturas viejas. Lo bonito es conservar para siempre, para los que nos siguen las cosas como han estado así por tantos siglos”.³³

Los objetos arqueológicos guardan y contienen distintos tiempos pasados, desde los más remotos hasta el de ayer. Los ceramistas pretenden atrapar, transmutar, conservar por tiempos indefinidos estos tiempos pasados al reproducirlos. Se consideran a sí mismos una especie de guardianes de la historia, en su discurso se hace presente una nostalgia por los “mejores tiempos pasados”. Hacen constante referencia al esplendor prehispánico, sin dejar de lado el reclamo por el abandono “oficial” de esta región.

“No por no tener las pirámides tan grandotas que hay en otros lados como las de Teotihuacán o las de los mayas somos menos importantes..., bueno no tengo nada en contra de ellos, pero lo de aquí es igual de bueno y en unas cosas hasta mejor.”

“En la noticias solamente sale lo malo, deberían de poner lo que hacemos aquí, para que todos se sientan orgullosos de nuestro pasado, de nuestra historia que es bien bonita.”³⁴

³³ Entrevistas con los nueve ceramistas del TCDH, realizadas por MOMG en septiembre de 2010, Jalisco.

³⁴ *Ibidem*.

Para cerrar esta aproximación marxista, una cita de *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* inevitablemente nos refiere a los motivos, pensamientos y actuación de los ceramistas reproductores.

Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos aparentan dedicarse precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionarias es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal.³⁵

IV.2.3 Análisis desde el Capitalismo Cognitivo

Otro enfoque para abordar el trabajo reproductor lo hacemos a partir de la teoría del capitalismo cognitivo. En principio podríamos pensar que son temas un tanto incompatibles, pues estamos confrontando dos mundos diferentes: el de la producción manual, con el de la producción mental o intelectual. Si bien la sociedad de la información o del conocimiento no representa un mayor trabajo o esfuerzo físico, en contraposición a las actividades manuales, sí contiene algunos temas que comparte, con las debidas proporciones,³⁶ con las segundas.

Dentro de los grupos ceramistas reproductores existen enormes rivalidades derivadas de los secretos que se guardan celosamente. Estos son de índole técnico y muchas veces están relacionados con la apariencia final de las piezas cerámicas. Los acabados son fundamentales para lograr fidelidad con respecto a un modelo auténtico. Para describir esta situación tenemos el caso del Taller Cerámico Hernández Cano, ubicado en Zinapécuaro Michoacán. Este taller con una gran tradición alfarera en la región que data de mediados del siglo XIX, redescubrió la técnica del “negativo” que se logra por un

³⁵ Marx, Carlos y Federico Engels, *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, en: Obras Escogidas en Dos Tomos, Tomo I, Moscú, Editorial Progreso, 1955, p. 230.

³⁶ Nos referimos a “proporciones” tomando en cuenta la producción cerámica con la producción por ejemplo de software. La primera se podría cuantificar en unos pocos de millares, mientras que la segunda en miles de millones.

dominio en las condiciones de oxidación y/o reducción de la atmósfera en el horno.³⁷ A partir del conocimiento de la técnica, los alfareros de este taller familiar han logrado reproducir con excelente calidad algunas vasijas arqueológicas que se encuentran en el Museo Regional de Michoacán y también la han aprovechado para realizar nuevas creaciones con gran éxito comercial.



Figura IV.8 Ejemplos de objetos cerámicos del Taller Hernández Cano con técnica al negativo.

En sentido estricto, el conocimiento del “negativo” debería de ser accesible a todos los ceramistas interesados, pues los recursos y el proyecto que permitió el “rescate” de esta técnica tradicional fue un trabajo colectivo que tenía como uno de sus propósitos fortalecer regionalmente tanto la actividad para la elaboración de vasijas como la reproductora. La realidad es que “el secreto de la técnica del negativo” está copado por la familia Hernández Cano. Los hermanos de esta familia dominan por completo la técnica, recientemente están incursionando en nuevas formas, tonalidades y efectos especiales. A diferencia del fenómeno regional de los ceramistas de Mata Ortiz, conocimientos y experiencias no salen del interior de la familia. Esta situación también representa un tipo de violencia relacionada con la propiedad intelectual y de alguna manera un nuevo monopolio.

³⁷ Este trabajo fue posible gracias a la participación del Taller Cerámico de los Hermanos Hernández Cano en el Proyecto de Capacitación y Rescate de Técnicas Tradicionales en Cerámica, organizado por parte del INAH bajo la coordinación de la Lic. Susana Vidal Ochoa, la Universidad de Michoacán y del Grupo Alfar, encabezado técnicamente por el maestro ceramista - investigador Gordon Ross. En los documentos que en su momento se firmaron para esta colaboración desafortunadamente no se contempló esta situación.

Con este ejemplo nos preguntamos hasta qué punto la cooperación entre ceramistas (así como la cooperación entre cerebros) viene a ser el principal motor o freno del desarrollo y, por lo tanto, de los recursos económicos. Al igual que en las leyes de la propiedad intelectual, los derechos de exclusividad sobre la producción deberían derivar en modificaciones a la ley, en este caso a aquellas relacionadas con la reproducción del patrimonio arqueológico.

Partiendo del supuesto de que un alfarero, uno ajeno al taller Hernández Cano, llegue a las mismas conclusiones y dominio de la técnica del negativo en cerámica, el escenario sería otro. En ambos casos podemos hablar de ¿derechos de autor?, o de derechos de ¿propiedad intelectual? ¿quién debe recibir el reconocimiento o las regalías por las bondades de la aplicación de semejante técnica? La situación se puede complicar aún más, en el caso del taller Hernández Cano, los ceramistas son dueños de los medios de producción. Así un caso tan aparentemente sencillo propicia un mundo de incógnitas con respecto al trabajo reproductor.

El ceramista asalariado no es retribuido por el fruto de su producto, una copia bien hecha por ejemplo, pues ha cedido la propiedad de esta buena manufactura al patrono. El ceramista que trabaja por un salario, que vive alquilando su trabajo por tiempos definidos y marcados por un dinero, no puede transmitir o vender las cualidades y las calidades de su trabajo al comprador. Por otro lado, los ceramistas no-asalariados son retribuidos por la venta del fruto de su actividad, de la que son dueños. Cuando estas personas no-asalariadas producen bienes materiales (cerámica con decoración al negativo, para referir a nuestro ejemplo), con un carácter exclusivo, les coloca en posiciones diversas dentro de lo que Yann Moulier llama un “mercado performativo”. Este mercado es normativo, pues revela los talentos, pero también dice que lo que no está en el mercado carece de valor.³⁸

³⁸ *Cfr.*, Moulier Boutang, Yann, Riqueza, propiedad, libertad y renta del capitalismo cognitivo, en: *Op. cit.*, *Capitalismo Cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, pp. 120 y 121.

IV.2.4 Como estudio en lo post-colonial

El trabajo de los ceramistas del TCDH a primera vista puede aparecer como una actividad ligada de forma simplista a los conceptos de “cultura” e “identidad”. Bajo parámetros convencionales y en la voz de ceramistas y dueños, podemos leer que se presenta como una actividad cultural que tiene dentro de sus objetivos conservar una identidad en los ámbitos: nacional, regional, histórico, cultural y artesanal.

“Estas piezas son las que nos hacen ser diferentes de los otros, de los aztecas, de los mayas, de los de Teotihuacán.”

“Si nosotros no hacemos estas copias la tradición se va a perder. En Jalisco se hacen muchas clases de cerámica, para uso de cocinas y para tiendas de decoración y muebles, pero nadie hace las copias como nosotros.”

“Tenemos la responsabilidad de conservar las bellezas y las tradiciones de nuestros antepasados, ya ve usted cómo está la delincuencia, pues no hay respeto por las tradiciones porque nadie se preocupa por darlas a conocer a los jóvenes y a los niños.”

“Tenemos que acabar con la fama que tenemos por acá en Jalisco, con eso de que aquí y en Sinaloa están los matones y los puritos narcos.”

“Trabajamos por la cultura para las nuevas generaciones, ellos tienen que conocer todo lo bueno de nuestros antepasados.”

“Las niñas juegan con todo, con los monos que ven en la televisión, pero ya no se les ve jugar con los juguetes de madera tradicionales. Tampoco juegan a la comidita con los trastecitos de barro, ahora puro plástico y puras computadoras.”³⁹

Una vez más nos encontramos con argumentos de autodefinición en el TCDH. Como una práctica de identificación vemos en el quehacer y discursos de los ceramistas la preocupación por encontrar, conservar y multiplicar “el origen puro”, el mito - histórico del pasado mesoamericano en el que las cosas eran puras. Desde esta perspectiva resulta interesante plantear un análisis del trabajo de los ceramistas como una manifestación cultural que encuentra sustento y justificación en la identidad.

³⁹ Entrevistas con los ceramistas del TCDH, realizadas por MOMG en septiembre de 2010, Jalisco.

En nuestros sujetos de estudio podemos percibir en la insistencia en “ser diferentes” de “los otros”, un afianzamiento de identidad regional. Al ubicarse como herederos de los antiguos habitantes del occidente de México piensan que su cultura y su identidad son algo innato, dado, heredado y estático. Todo parece indicar que no se visualizan, ni dentro de un mundo global, ni como creadores sociales de su propia tradición, de su propia cultura e identidad de reproductores.

Los ceramistas se ubican entre dos extremos: por un lado la globalización y por el otro la localización.⁴⁰ La auto-formulación de una cultura e identidad propias y/o únicas en realidad es excluyente del resto del sistema mundo. Sabemos que esto es parte de una idea utópica y que, tal y como lo afirma Edward Said, no existe ninguna cultura o civilización que esté aislada.⁴¹

Desde la perspectiva de los estudios post-coloniales el análisis de los procesos de negociación e hibridación nos abre nuevos campos para la interpretación de la cultura y la identidad, fenómenos no dados sino creados por la intervención de los seres humanos, por lo que se hace patente la necesidad de reconocer su naturaleza híbrida, cambiante, interactiva, dialogante, creativa, dinámica, compartida, colectiva, heterogénea, diferenciada y en el contexto de ciertas relaciones de lucha y poder político.

De esta manera la cultura de los ceramistas no ha surgido ni se ha desarrollado “inocentemente” y de conformidad con los lineamientos “inamovibles” dados por la arqueología académica oficial. Es el resultado de procesos dinámicos y complejos de una hibridización activa, insertada en ciertas relaciones de poder (con: los dueños de los medios de producción, las jerarquías familiares, el Municipio, la demanda de los diversos puntos de venta, Chapalarte, entre otros), junto con discursos legitimadores (la interacción con el Arqueólogo Otto Schöndube, los permisos de reproducción y pago

⁴⁰ Cfr., Omar, Sidi M., *Los estudios post-coloniales. Una introducción crítica*, España, Universitat Jaume I, 2008, (Cooperació i solidaritat. Estudis, 3), pp. 164-165.

⁴¹ *Ibidem*, p. 160.

de derechos ante instancias de gobierno, los guiones de museos, los libros y revistas que consultan, por mencionar algunos).

Esta actividad cultural se presenta como un campo de fuerzas en el que se da una incesante lucha por imponer sistemas de representación que organizan el universo según la lógica de los diversos intereses materiales y simbólicos; es decir, la cultura como campo y medio en la lucha política por el sentido y no como una esfera de arte puro o eruditismo imparcial.⁴² Si bien, en los discursos de los ceramistas que permean su concepto de identidad y preocupaciones sociales, podemos observar ciertas variables de género, etnicidad, edad, grupo socioeconómico o escolaridad, también descubrimos el reconocimiento y la excesiva valoración de las tradiciones y costumbres de las culturas mesoamericanas como el modelo a seguir, síntomas de lo que se conoce como “identidad asesina”.⁴³

De esta manera cultura e identidad son invariablemente el producto de ciertos procesos históricos, sociales, intelectuales y políticos que se dan bajo el amparo de determinadas relaciones de poder. Este enfoque post-colonial analiza el imperialismo no sólo como un proceso territorial sino también como un proyecto de construcción de sujetos en el que la violencia epistémica se impuso. La filiación de los ceramistas con la C-ACOM y su sentido de pertenencia a los grupos mesoamericanos de cierta forma niegan la mezcla y fusión con otras formas culturales.^{vii}

Edward Said afirma que la colonización europea perturbó el desarrollo de diversas culturas y modos de vida, así como la destrucción de civilizaciones en África y América. Culturas de ambos continentes se han visto envueltas en la cultura, la economía y la política europea. Es por causa de los

⁴² *Ibidem*, p. 177.

⁴³ *Ibidem*, p. 186.

imperios que todas las culturas, en mayor o menor grado e intensidad, están conectadas e interrelacionadas unas con otras, ninguna es única o pura, todas son híbridas.⁴⁴

En las 19 propuestas institucionales contra el saqueo planteadas en el primer capítulo no hemos encontrado las “fórmulas novedosas” o estrategias completas que involucren y orienten directamente la participación de la sociedad. La participación relevante, redituable y sustentable de las comunidades siempre es vista desde la rectoría dominante del Estado en las políticas de preservación, salvaguarda y orientación social del patrimonio arqueológico. La estrategia complementaria que se refiere al proyecto de capacitación a artesanos (ceramistas y orfebres) en la elaboración de copias que incluye capacitación técnica, académica, administrativa, jurídica y de mercado, tampoco aparta el enfoque desde las esferas de poder, manteniendo en todos los casos las relaciones de dominación que provienen de la colonia.

Mohamed Omar sostiene que la cuestión fundamental no trata de estar con o en contra de la propia hibridez, sino de investigar su importancia como una crítica al esencialismo y una herramienta analítica así como un proyecto normativo que podría ayudarnos a comprender y abordar ciertas realidades históricas, sociales y culturales. Sus ideas y propuestas principales son:

- Aceptar que la hibridez varía no sólo con el tiempo sino también según cada cultura. El colonialismo no debe entenderse como una simple destrucción de las culturas indígenas o una implantación simplista de una cultura en la otra. Cuando las culturas coloniales se trasladan a unos contextos colonizados siempre se traducen, se resisten y se hacen híbridas y de este modo dan lugar a identidades y realidades culturales polimorfas.
- Centrar la discusión en ver hasta qué punto podrían transformarse las diferentes formas de <<pertenencia>> que plantea la noción de hibridez, en un nuevo enfoque crítico de la cultura e identidad.

⁴⁴ Cfr., Said, Edward, *Cultura e imperialismo*, trad. Nora Catelli, Barcelona, Editorial Anagrama, p. 31.

- Transformar la hibridez, que es una normalidad empírica y cotidiana, en una intervención teórica y normativa en el análisis y la práctica cultural. Trabajar la connotación tradicionalmente negativa del término hibridez y transformarla en una herramienta positiva para el análisis y la crítica cultural.
- Asumir que no existe una cultura autónoma, incontaminada y homogénea. Dar por sentado que cualquier cultura tiene que incluir la hibridez como rasgo esencial y determinante del concepto de esta cultura.
- Hacer un salto conceptual de un multiculturalismo pasivo a un *interculturalismo* activo que reconoce la naturaleza performativa e híbrida de las culturas e identidades.
- Las identidades deben asumirse como híbridas y simultáneas, no como secuenciales o jerárquicas. Esto permitirá explicitar su rico potencial para la formación de individuos y sus relaciones con sus semejantes.
- No negar ni abolir las diferencias personales, ya que cada uno representa un proyecto particular de construcción subjetiva, aunque pueda participar de un patrimonio simbólico común.
- La hibridez es un <<campo de energía>> de diferentes fuerzas. No es sólo la combinación, acumulación o síntesis de varios componentes. Concibe las culturas como lazos y conexiones, con lo cual cierta cultura se define por el conjunto de las conexiones que crea con otras culturas.⁴⁵

En síntesis, nos explica el Doctor Sidi Mohamed Omar, la propuesta es reconocer la naturaleza construida, performativa e híbrida de nuestras identidades, lo cual obviamente es una manera de ir más allá de las concepciones dogmáticas, esencialistas y tradicionalistas de la identidad que delimitan el alcance de nuestras identificaciones posibles. Propone cambiar la discusión sobre la identidad en un intento de determinar o descubrir lo que *somos*. Explorar las maneras diversas –y a veces opuestas– en las que nos constituimos como sujetos y nos posicionamos unos a otros y con respecto a las instituciones y estructuras sociales. Es decir, cambiar la discusión del *ser* al *devenir* de la identidad.⁴⁶

⁴⁵ Sidi M., Omar, *Op. cit.*, pp. 204-215.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 216.

La “personalidad arqueológica” que describe Sandra Rozental,⁴⁷ se manifiesta de manera contundente en los ceramistas reproductores del TCDH. En ellos la compleja relación entre la arqueología y la nación es movilizadora en su entorno inmediato, con una historia y un patrimonio que saben propio y regional, así utilizan la arqueología en sus propios términos y bajo sus condiciones. Son elaboradores de objetos para ser poseídos por otros ciudadanos arqueológicos igualmente ansiosos y preocupados por el futuro.

Con estos análisis nos aproximamos a una parte del devenir de la identidad nacional. Pretendemos acercarnos al *habitus* de los ceramistas del TCDH con nuevos enfoques que nos permitan hacer frente al análisis de las relaciones sociales, políticas y económicas que se remontan a la era colonial.

A cada clase de posiciones el *habitus*, que es el producto de condicionamientos sociales asociados a la condición correspondiente, hace corresponder un conjunto sistemático de bienes y de propiedades, unidos entre ellos por una afinidad de estilo. El *habitus* es ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posesión en un estilo de vida unitario, es decir, un conjunto unitario de elección de personas, de bienes, de prácticas. Al igual que las posiciones de las que ellos son producto, los *habitus* están diferenciados; pero también son diferenciadores. Distintos, distinguidos, ellos son también operadores de distinción: ponen en juego principios de diferenciación diferentes o utilizan de modo diferente los principios de diferenciación comunes.⁴⁸

En el trabajo en campo hemos podido confirmar que los ceramistas reproductores forman un grupo unido, por una afinidad de estilo, podemos decir que de estilo de vida. La uniformidad en las respuestas de las entrevistas, la visita a sus hogares-taller, sus preferencias, ideas y valores compartidos dan cuenta de ello y su quehacer como reproductores de arte prehispánico es su signo distintivo común, su identidad.

⁴⁷ Cfr., Rozental, Sandra, *Volverse piedra: la creación de la personalidad arqueológica*, en Mariana Castillo Deball editores, *Estas ruinas que ves*, Nueva York, Sternberg Press, 2008, pp. 71 y 72.

⁴⁸ Bourdieu, Pierre, *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Editorial Siglo XXI, 4ª edición, 2002, p. 33.

IV.2.5 Un acercamiento posmoderno

Para comprender de forma más integral la reflexión planteada en este apartado, no se considera imprescindible hacer una revisión del arte y la cerámica del Antiguo Occidente de México,⁴⁹ sin embargo, para adentrarnos en esta perspectiva posmoderna se hace necesario recordar conceptos elaborados por algunos investigadores acerca del pensamiento y el arte precolombino.

Paul Westheim hace planteamientos generales, nos dice que el hombre precortesiano no crea “el arte por el arte”, sino que en su creación artística tiene el propósito de traducir al lenguaje de las formas plásticas su pensamiento religioso. También plantea el hecho de que los pueblos mesoamericanos habían logrado crear un sistema auténticamente religioso que llevaron a un grado de perfección el cual descansaba en concepciones mágicas, y las concepciones mágicas formaban su médula y su esencia. La magia no estaba basada en la virtud mágica del individuo, era impersonal, convertida en rituales religiosos comunitarios. Esa religión impregnada de magia abarcaba todos los fenómenos de la vida material y espiritual de una unidad tan cerrada, en un orden tan sistemático y estructurado con tanta perfección que no cabía ahí ninguna, o, digamos, casi ninguna irregularidad. Ello fue obra de sacerdotes, de pensadores filosófico-religiosos que dominaron y supieron ordenar con admirable rigor el pensamiento religioso de su comunidad.⁵⁰

Con respecto a las representaciones humanas de la C-ACOM, especialmente las que proceden de la tradición de tumbas de tiro, Verónica Hernández Díaz nos dice:

De las esculturas del pueblo de tumbas de tiro conviene tener presente que no tuvieron su morada final en espacios apropiados para ser vistas por los vivos. No eran obras públicas, seguramente no fue necesario que sirvieran como medio de la memoria, recuerdo o imágenes de culto en el mundo de los vivos. Por el contrario, sus mensajes parecen dirigirse a lo sobrenatural; acompañaron a los muertos en

⁴⁹ La tesis doctoral de Verónica Hernández Díaz *Entre la Vida y la Muerte. Estudio Estilístico del Arte de la Cultura de las Tumbas de Tiro*, presentada en septiembre de 2011, en la FF y L de la UNAM, cumple con este objetivo.

⁵⁰ Cfr., Westheim, Paul, *El Arte Antiguo de México*, 2ª. Edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, p. 27.

espacios subterráneos análogos a la matriz materna, donde los individuos retornaron a su origen y tal vez pudieron acceder a la eternidad a través de las esculturas que los representan.⁵¹

Por otra parte, en las esculturas, los ajueres funerarios, las tumbas de tiro y los otros tipos de sepultura, se advierten signos de estratificación social. En las obras escultóricas su identificación se hace más definitiva si atendemos no lo que se representa, sino cómo se les representa. Tanto en las figuras diminutas como en las más grandes y de mayor elaboración, hay idénticas posturas, ademanes y atavíos y objetos o figuras asociadas; lo que varía es el detalle y en algunos casos la calidad técnica. Todo señala que las obras pequeñas y grandes comunican el mismo mensaje, el mismo concepto. De esta manera, por una parte se marcan diferencias jerárquicas en aspectos materiales, como el nivel de elaboración del espacio funeral y de la cantidad, “calidad” y materiales de las ofrendas; más en el terreno de los simbolismos manifestados también en el arte cerámico, así como en la radical unidad del patrón de enterramiento, destaca la unidad ideológica. Es posible inferir que la comunidad tenía las mismas creencias en torno a la muerte, y, en términos más amplios, que existía una estrecha cohesión religiosa y cultural que rebasaba las diferencias entre los estratos sociales. Las características de las obras escultóricas reiteran una vez más la importancia de la comunidad.⁵²

Dentro de la revisión histórica que Fredric Jameson hace de la concepción del posmodernismo encontramos algunos aspectos que propician un campo más de reflexiones sobre el trabajo reproductor.⁵³

Jameson parte del principio que afirma que la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general, y que toda la cultura posmoderna es la expresión interna y superestructural de toda una nueva ola de dominación militar y económica norteamericana de dimensiones mundiales. Por nuestra parte damos por hecho la incorporación del trabajo de los ceramistas a este contexto. Su producción cultural es “posmoderna” en el amplio sentido que se le confiere a este término: lo posmoderno es, a pesar de todo, el campo de fuerzas en el que han de abrirse paso los impulsos culturales de muy diferentes especies (lo que Raymond Williams ha designado a menudo como formas “residuales” y “emergentes” de la producción cultural).⁵⁴

⁵¹ Verónica Hernández Díaz, *Op. cit.*, p. 512.

⁵² *Ibidem*, pp. 517-518.

⁵³ Como lo hemos mencionado al inicio de este capítulo, no calificamos al trabajo reproductor del TCHD ni como una opción estilística posmodernista, ni como una pauta dominante de la lógica del capitalismo avanzado. La práctica que encontramos en este taller es residual de índole feudal.

⁵⁴ *Cfr.*, Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, España, Editorial Paidós, Serie Paidós Studio, no. 83, 1991, p. 21.

Desde la perspectiva posmoderna el ceramista reproductor y los consumidores de su trabajo pueden ocupar un lugar totalmente diferente, o mejor dicho, indiferente, se mimetizan de tal manera con las réplicas que su labor / consumo solamente “no es”, no es nada, no es importante, no tiene significado, pasa a ser el degradado de lo degradado. El punto de partida se ubica en “los modelos seleccionados para reproducir y por lo tanto para vender”, son “los que más se copian porque son los que más venden”, son los “bonitos”. Dentro de estos modelos destacan los denominados: perros de Colima, chinescas, maternidades, maquetas (casitas, juegos de pelota), jugadores de pelota y guerreros. En este sentido, el trabajo reproductor y su consumo se caracterizarían desde la posmodernidad por su: a) falta de profundidad, b) pérdida de afectividad, c) el fin del estilo.

Posiblemente el rasgo formal más destacado del posmodernismo es un nuevo tipo de superficialidad. Los contenidos y valores, expresados en la gran habilidad de los ceramistas prehispánicos, que sirvieron para honrar a los dioses y comunicarse con el mundo “no humano”, no están presentes en el pensamiento de los reproductores contemporáneos.

En esta superficialidad, lo más importante en las réplicas es la apariencia final, que la copia se vea como “bien y un poco antigua, un tanto como la del museo” para que se venda. La pérdida de afectividad relacionada con el mismo propósito de mercantilización, las figuras tristes, las que nadie entiende, las dramáticas, éstas no se reproducen porque nadie las compra. El estilo considerado como único y personal está simbolizado por la primacía de la reproducción mecánica, que en el caso de las copias se expresa por medio del uso de moldes, se ha perdido el trabajo de modelado (equiparable a la pincelada individual distintiva en la pintura).

En esta pérdida de profundidad se encuentra también la “pérdida de una verdad perdida”. La actividad del TCDH, si bien da como resultados copias de buena calidad, no involucra, entre otras cosas, la investigación y/o rescate y aplicación de técnicas cerámicas tradicionales. Así el fantasma del

ceramista prehispánico es parcial, sólo de forma y no de fondo. Todo ello aunado a la irremediable pérdida de todo “origen” del objeto prehispánico, nunca más en su contexto primario, no en una tumba, no al pie de una alfarda, no como parte de una ofrenda. La idea de los ceramistas es retrospectiva, todo tiempo pasado fue mejor, ahora México está en decadencia.

Los reproductores de arte prehispánico y aquellos que consumimos los objetos que manufacturan nos hemos quedado solamente con una sombra del objeto de nuestros deseos. Este fenómeno que se vive como una pérdida no hace más que aumentar la fuerza del deseo, hasta el punto de convertirlo en una alucinación, como aquellos que, convencidos de la existencia de los fantasmas, se imaginan ver algo donde en realidad nada existe. Los espectros de un mundo ideal que consideramos que en algún momento fue realidad, los hacemos visibles en los objetos cerámicos, urgiendo recuperar a través del arte que reaparezca algo que va más allá de él.

Tanto en los originales como en las copias que nos ocupan (los primeros que no fueron concebidos para la contemplación) la pérdida de profundidad es producto de la historia y no es exclusiva de la actualidad, encuentra sus raíces desde la propia concepción Occidental de la obra de arte. Retomando como referencia la Antigüedad clásica, sabemos que las sociedades europeas del siglo XV elaboraron, en el sentido material e intelectual del término, las formas espaciales características, los circuitos de producción y de consumo de arte, y definieron, o mejor dicho impusieron precisamente qué es una *obra de arte*.

Estos conceptos, productos de una peculiar situación histórica y social, no se pusieron en duda hasta comienzos del siglo XX y fueron impuestos progresivamente a otras civilizaciones, entre ellas las mesoamericanas, basándose en una supuesta superioridad técnica. Los objetos provenientes de sociedades “no occidentales”, para poder adecuarlos a una contemplación puramente formal, fueron despojados de sus significados originales reemplazándolos por unos valores estéticos universales a

imagen y semejanza de la cultura europea. Una vocación artística universal fundamentaría la operación de prescindir de los contenidos de los objetos, en última instancia superfluos frente a la importancia del aspecto estético presenta en las obras de todas las culturas, convertidas en *obras de arte*.⁵⁵

De especial interés resulta el concepto de pastiche en el análisis de la posmodernidad y el pasado. Al desaparecer el sujeto individual y por lo tanto su estilo personal, se genera una práctica universal del pastiche^{viii} que se describe como la parodia vacía, la imitación ciega, como una suerte de ironía vacía. Algunos historiadores lo han llamado “la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado”, como un juego de la alusión estilística al azar. Esta omnipresencia del pastiche es totalmente compatible con la avidez de los consumidores en una sociedad en la que el valor de cambio se ha impuesto de tal manera que ha desvanecido el valor de uso.⁵⁶

El trabajo reproductor está acompañado de lo que conocemos como la “nostalgia modernista” con su debida aflicción ante un pasado sólo estéticamente recuperable, y tiene la ventaja de ser una muy clara y evidente manifestación cultural del arte comercial que reestructura todo el campo del pastiche y lo proyecta, por medio de las copias al nivel social. Lo podemos ver como un intento desesperado de apropiarse de un pasado perdido que se estrella contra los cambios e ideologías de las nuevas generaciones. Es en este intento que se ha perdido todo el pensamiento del “México Antiguo” al que Westheim se acercó a mediados del siglo XX.

Bajo la perspectiva de Gillo Dorfles, los ceramistas y la familia Degollado vendrían a ser tan solo una parte de la civilización de *factoids*.⁵⁷ El resto de los actores: arqueólogos, vendedores, consumidores y promotores somos presa de una, deliberada o involuntaria, falsificación o fetichización.

⁵⁵ Cfr., Ocampo, Estela, *El fetiche en el museo. Aproximación al arte primitivo*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2011, p. 81.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 44.

⁵⁷ Cfr., Gillo Dorfles, *Falsificaciones y fetiches, La adulteración en el arte y la sociedad*, Trad. Javier Eraso Ceballos, Madrid, Ediciones sequitur, 2010, p. 16. “Vivimos rodeados y acosados por estos *factoids*: vivimos entre ellos, convivimos con ellos, hasta nos educamos científicamente y nos comunicamos artísticamente con ellos.”

La elaboración de réplicas es parte de la proliferación de pseudo-acontecimientos que adulteran la cultura en nuestra época. En la posmodernidad las buenas copias pueden ser engañosamente fascinantes.

En ninguna otra época se ha producido y divulgado tanta pintura, escultura, música, fotografía, obras gráficas, arquitectura, etcétera. Esta proliferación es una de las herramientas de la dominación. Copias, copias y más copias, sin profundidad en la posmodernidad.

CITAS COMPLEMENTARIAS

ⁱ Durante el desarrollo de esta investigación hemos tenido la oportunidad de trabajar y convivir tanto con los dueños del taller como con los trabajadores. Nos percatamos que para ambos no existe una diferencia sustancial entre los términos “alfareros y ceramistas”, pues los usan de manera indistinta. Su preocupación más bien se centra en que sean llamados y distinguidos como reproductores (tomando una distancia con los moneros o saqueadores y con sus compañeros alfareros que solamente hacen “losa”, es decir, recipientes. Por esta razón es que a lo largo de la investigación cuando nos referimos a los trabajadores del TCDH en ocasiones usamos ambos términos de manera indistinta, sabiendo que en la literatura el primero generalmente se refiere a la elaboración de contenedores. (<<Cerámica y terracota son palabras equivalentes y designan los objetos de barro que han sido sometidos a un proceso de deshidratación por medio de la cocción, con lo cual se endurecen, se eliminan sus propiedades plásticas y se vuelve impermeable. No aplican en piezas que sólo han sido secadas al sol. La palabra alfarería también refiere objetos de barro o arcillas cocidas, no obstante conviene notar que únicamente concierne a vasijas y no a esculturas u otro tipo de piezas, por ello en esta tesis se opta por el término cerámica, cuya acepción es más amplia.>>) Verónica Hernández Díaz, *Entre la Vida y la Muerte. Estudio Estilístico del Arte de la Cultura de Tumbas de Tiro*, Tesis doctoral en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, septiembre de 2011, p. 411.

ⁱⁱ (<<Forgers have two sources for their models. The first are genuine objects. Some forgers are part time dealers in art or are restorers and repairers of excavated objects, and they thus have real things to copy. If they are skillful, their work can be hard detected, but when they attempt to create works of their own invention, the result is often ludicrous. The second common source for forgers is published illustrations, and we can visualize a counterfeiter at work with an open book before him. This kind of fake can be detected by a thorough familiarity with the literature on the subject and a good memory, although no amount of literary knowledge alone can take the place of the experience that comes from handling many genuine and false specimens.>>). (<<Los falsificadores tienen dos fuentes para sus modelos. Las primeras son objetos auténticos. Algunos falsificadores son distribuidores de arte de tiempo parcial o son restauradores y reparadores de objetos excavados, y por lo tanto tienen las cosas reales para copiar. Si son hábiles, su trabajo puede ser difícil de detectar, pero cuando tratan de crear obras de su propia invención, el resultado suele ser ridículo. La segunda fuente común para los falsificadores se publica en ilustraciones y podemos visualizar el trabajo de un falsificador con un libro abierto delante de él. Este tipo de falsificación puede ser detectado por un conocimiento profundo de la bibliografía sobre el tema y una buena memoria, aunque ninguna cantidad de conocimiento literario por sí solo puede tomar el lugar de la experiencia que resulta de manejar muchos especímenes auténticos y falsos.>>) Robert Sonin, *The Art Historian's Dilemma: With Remarks Upon the State of Art Falsification in the Central and North Andean Regions* en: *Falsifications and misreconstructions of Pre-Columbian Art*, A conference at Dumbarton oaks, October 14th and 15th, 1978, USA, Dumbarton oaks, Trustees for Harvard University, Washington DC, 1978, p. 2.

ⁱⁱⁱ (<<Por lo tanto, es menester abordarlo sin dogmatismo: “La causalidad de la economía no puede presentarse como la génesis de las superestructuras sociales fuera del seno (!) de la infraestructura económica”. “No se ve por qué secreta alquimia la economía pasaría a ser el parentesco, o por qué misteriosa razón lo económico debería estar escondido, y mal, debajo del parentesco” (pero ¿quién le obliga a usted a buscarlo allí?, quizá no haya nada escondido y sea usted el que está jugando al escondite). ¿Asegura esta flexibilidad doctrinaria una revisión que hará pedazos los conceptos? De ningún modo. Inmediatamente después se lee: “Por lo tanto, las relaciones de parentesco funcionan, a la vez, como elementos de la infraestructura y como superestructura.>>) Jean Baudrillard, *El espejo de la producción*, Barcelona, España, 2ª reimpresión, Editorial Gedisa, 2000, p. 75.

^{iv} Si por ejemplo, el TCDH trabajara con la maquinaria que realiza el vaciado de la pasta cerámica líquida al interior de los moldes, en vez de realizar cada pieza por forja con barro, las unidades producidas en el mismo tiempo cuando menos se triplicarían. Aparentemente para que la fórmula funcione deberíamos entender la parte cuantitativa como el mayor número de piezas con mejor calidad. Después de comparar un mismo modelo (igualdad en materiales, forma, dimensiones y policromía) elaborado en el TCDH con otro procedente de los talleres del INAH, (que trabajan por vaciado de pasta cerámica), podemos afirmar que la calidad en los segundos deja mucho que desear.

^v Propuesta de narrativa en un análisis sistema-mundo: El trabajo de los ceramistas reproductores se desarrolla bajo una norma antiuniversalista: “la del artista sobre el artesano” lo que afecta de manera importante la asignación de trabajo, poder y privilegio dentro del sistema-mundo moderno. Claro ejemplo son los montos de las becas que se dan en apoyo a artistas en comparación con los apoyos económicos que reciben los artesanos en México. Así vemos que para cada tipo de identidad siempre hay un grupo arriba en la clasificación jerárquica lo cual tiene enormes consecuencias en la vida de las personas. Estamos frente a una paradoja: Si entendemos por universalismo la prioridad de reglas aplicadas en forma igual a todas las personas, y por lo tanto, el rechazo a las preferencias particulares en la mayoría de las esferas, resulta lógico calificar como antiuniversales las instancias del racismo y el sexismo. Estas instancias son un tipo de discriminación institucional activa contra todas las personas de un grupo de estatus o identidad específico: hombres sobre las mujeres / blancos sobre los negros / adultos sobre los niños / educados sobre quienes carecen de educación / heterosexuales sobre gays y lesbianas / los burgueses y profesionales sobre los trabajadores / los residentes urbanos sobre los rurales / una etnia dominante sobre otra / artesanos por debajo de artistas. Las diferencias entre la producción de artículos suntuarios y de uso cotidiano es un tema que tradicionalmente ha ocupado a los arqueólogos. Los resultados de las investigaciones de Lorenza López Mestas sobre la especialización artesanal y representación ideológica, realizadas a partir del análisis de la producción cerámica especializada durante los albores de la tradición Teuchitlán (fase Arenal, 300 a.C. a 250 d.C.) apuntan hacia un modelo de producción artesanal controlada por una élite o sector dominante.

Dentro de esta identidad el Estado afirma su soberanía a través del cobro de derechos de reproducción sobre el patrimonio arqueológico, siendo el único que puede establecer legítimamente estas reglas. En este punto encontramos una inversión de categorías que es necesario aclarar. La reflexión nos lleva a retomar la definición de la doctrina schmittiana de estado de excepción: “como un lugar en el cual la oposición entre la norma y su actuación alcanza la máxima intensidad”. Como lo plantea Giorgio Agamben, se trata de un campo de tensiones jurídicas en el cual un mínimo de vigencia formal coincide con un máximo de aplicación real, y viceversa. En México se invierten estas dos categorías: El significante de la normatividad con relación a los permisos de reproducción de patrimonio arqueológico y el pago de los derechos correspondientes, corresponde a una realidad de estado de excepción en México en el que la norma está vigente sin ser aplicada ya que más del 99% de los artesanos reproductores en nuestro país, no se sujeta a estas disposiciones legales. Por otro lado el estado no tiene la capacidad suficiente para ejercer políticas persecutoras o para aplicar las sanciones correspondientes a la violación permanente y cotidiana de estas normas. En otras palabras: la norma existe, es inoperante, y permanentemente se vive, bajo su luz, en un estado de excepción.

Estos derechos de “propiedad” protegidos son materia de inconformidad entre los reproductores que argumentan que este patrimonio es “propiedad” de todos los mexicanos. En el análisis sistema-mundo se entiende por soberanía una proclama legal en la que los estados ejercen la autoridad. Para los empresarios este poder se ejerce principalmente sobre: a) el intercambio de mercaderías, el capital y el trabajo, y en qué condiciones pueden cruzar sus fronteras, b) los derechos de propiedad, c) empleo y empleados, d) costos que las compañías deben asumir, e) procesos económicos que deben ser monopolizados, f) cobro de impuestos y g) poder hacia el exterior y las relaciones con otros estados.

Entre los aspectos económicos de los talleres reproductores un tema vigente en la discusión es el de la asignación de precios de venta de las réplicas, no solo por su tamaño, fidelidad o complejidad, sino también por sus costos de producción. En estos análisis económicos, que tienen como finalidad tener claridad sobre las ganancias, generalmente no se toma en cuenta la proporción de los costos que son absorbidos por el estado. Se presume que una empresa produce para obtener ganancias, y que la ganancia consiste en la diferencia entre los recibos de venta y los costos de producción. La ganancia es la recompensa por una producción eficiente. La justificación moral de la ganancia es que el producto está cubriendo todos los costos.

Sabemos que en la práctica los costos de toxicidad como el daño residual al medio ambiente provocado por los hornos de leña (tanto por la contaminación del aire como por el uso de maderas); el agotamiento de las materias primas al tomar los barros de cualquier banco natural sin tomar en cuenta los procesos de erosión o restitución; y los costos de transporte (construcción y mantenimiento de carreteras, puentes, etcétera) no son pagados por los dueños de los talleres ceramistas, sino por la colectividad.

^{vi} (<<Mediante la explotación del mercado mundial, la burguesía ha dado un carácter cosmopolita a la producción y al consumo de todos los países. Con gran sentimiento de los reaccionarios, ha quitado a la industria su base nacional. Las antiguas industrias nacionales han sido destruidas y están destruyéndose continuamente. Son suplantadas por nuevas

industrias, cuya introducción se convierte en cuestión vital para todas las naciones civilizadas, por industrias que ya no emplean materias primas indígenas, sino materias primas vendidas de las más lejanas regiones del mundo, y cuyos productos no solo se consumen en el propio país, sino en todas las partes del globo.>>) Marx, Carlos y Federico Engels, Manifiesto del Partido Comunista, en: Obras Escogidas en Dos Tomos, tomo I, Moscú, Editorial Progreso, 1955, p. 23.

^{vii} Está claro, por lo tanto, que ninguna práctica cultural, sea nacionalista o de otra índole, puede “borrar” los siglos de la historia colonial que han marcado las culturas post-coloniales de manera irreversible como es el caso de México. Sin embargo, esto no significa abandonar los proyectos como el de los ceramistas que pretenden mantener o recuperar tradiciones artesanales y las culturas prehispánicas. El problema principal aquí, en suma, es el reconocimiento de la naturaleza híbrida de nuestras identidades y culturas y la necesidad de desarrollar estrategias más complejas para negociar y concebir nuestras experiencias históricas y presentes de maneras constructivas y no conflictivas. (<<En los estudios post-coloniales culturales y literarios, la hibridez (principalmente en inglés), el sincretismo, la criollización, el mestizaje, el *métissage* y *bricolage* (en francés) son todas condiciones y matices que se usan para referirse a los fenómenos de mezcla, combinación y fusión en formas no solo culturales sino también <<raciales>>, lingüísticas, religiosas y estructurales. Es la hibridez, sin embargo, la que ha sido apropiada para usarse, de manera más amplia, en varios discursos culturales a la hora de hablar de la *cultura* como algo permeable que se produce continuamente a raíz de los encuentros culturales; un espacio fronterizo donde se cruzan y se entrecruzan, de manera constante, las vidas de las personas con sus diversas filiaciones y pertenencias, produciendo, de este modo, una fusión polivalente de nuevos significados culturales.>>) Omar, Sidi M., *Los estudios post-coloniales. Una introducción crítica*, España, Universitat Jaume I, 2008, (Cooperació i solidaritat. Estudis, 3), pp. 164-165.

^{viii} Con respecto a la idea de pastiche, Ernst H. Gombrich hace una interesante relación a partir de los valores “descubiertos” en el siglo XX por Occidente en otras culturas y lo lleva a una actualidad vigente: (<<No es necesario señalar que todo sigue siendo un tema de palpitable actualidad. Las naciones recién emancipadas de África, Asia y América del Sur desean cultivar sus antiguas tradiciones artísticas, pero están amenazadas por el comercialismo y por nuevos instrumentos además de por nuevas habilidades. El resultado, con harta frecuencia, es ese tipo de pastiche que ha llegado a conocerse como “arte de aeropuerto”. La corrupción podría ser irreparable.>>) Gombrich, Ernst H., *Gombrich Esencial*, Londres, Phaidon Press Limited, 1997, pp. 315-316.



El producto del trabajo de los ceramistas

The word copying evokes images of gadgets, technologies of mechanical reproduction, or the masterly hand of the artist who is particularly skilled at producing reproductions.

Marcus Boon¹

V.1 Las copias dentro del sistema de los objetos

Sin ignorar la apabullante presencia del incommensurable mundo de las reproducciones de objetos artísticos de todo tipo, elaboradas en diferentes escalas, con infinidad de materiales y medios,² recordemos que el caso de estudio que hemos seleccionado para incluir en nuestra investigación está acotado a la cerámica. Estos materiales sean originales auténticos, falsificaciones o reproducciones, todos pertenecen a la familia de los objetos cerámicos y para su análisis hemos recurrido principalmente a conceptos planteados por Jean Baudrillard.³

Los objetos cerámicos arqueológicos (vasijas y esculturas de barro) procedentes de la región mesoamericana reconocida como el Occidente de México ubicados en museos y colecciones particulares, fueron encontrados primordialmente en entierros de tumbas de tiro, los menos por extracción controlada científicamente y la mayoría como producto de otros mecanismos.

¹ Boon, Marcus, *in praise of copying*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2010, p. 84. “La palabra ‘copiar’ evoca imágenes de los aparatos, las tecnologías de la reproducción mecánica, o la magistral mano del artista que es particularmente experto en la producción de reproducciones.”

² Con temas de arte mesoamericano, además de la cerámica, destacan por un lado las copias de gran formato y por el otro las miniaturas elaboradas en materiales sintéticos que toman como referentes la arquitectura, escultura, pintura mural y relieves, así como las réplicas de joyería en oro, plata y minerales, entre muchas otras familias de réplicas.

³ Este análisis se basa principalmente en el libro *El Sistema de los Objetos*. Se consultó la traducción de 1992 realizada del francés al español por Francisco González Aramburu.

Un rasgo distintivo y sobresaliente del Antiguo Occidente de México fueron los entierros en tumbas de tiro y cámaras (arquitectura subterránea) en los estados de Colima, Nayarit y Jalisco, de ahí que también se otorgue el nombre de “cultura de Tumbas de Tiro”. No se conoce su filiación étnica o lingüística. Su temporalidad se ubica entre el 300 a.C. y el año 600 de nuestra era, aunque en otras culturas precedentes de la misma región, El Opeño y Capacha, se advierten claramente lazos directos. Los orígenes de ambas pudieran remontarse al 1500 a.C., desde entonces y hasta 600 d.C. es posible reconocer una tradición en la que destaca el culto a los muertos y el arte funerario.⁴

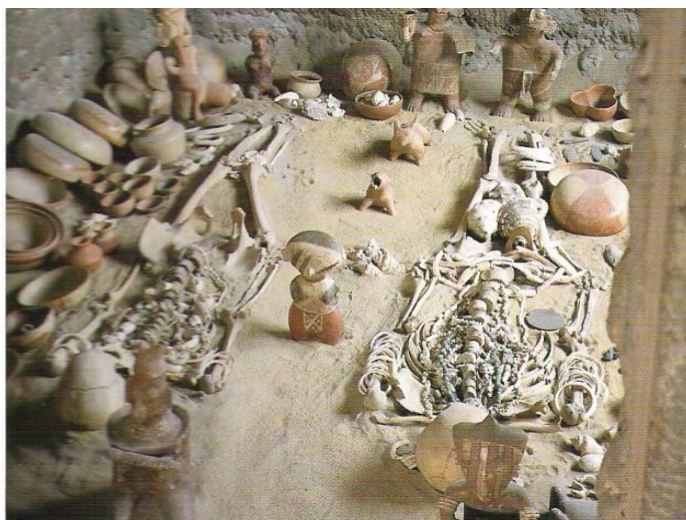


Figura V.1 Puesta en escena museográfica de interior de tumba de tiro estilo Jalisco-Nayarit en el MNA del periodo Clásico. Fotografía: Jorge Pérez de Lara.

Nuestra aproximación a las copias no parte de la definición de los objetos según su función o de las características que podrían orientar una serie de subdivisiones para facilitar el análisis (infinitos criterios de clasificación),⁵ sino de los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos, de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello. En otras palabras, no se

⁴ Cfr., Hernández Díaz, Verónica, *Entre la Vida y la Muerte. Estudio Estilístico del Arte de la Cultura de Tumbas de Tiro*, Tesis doctoral en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, septiembre de 2011, p. 19.

⁵ Pensemos en esta infinitud de criterios para el caso que nos ocupa, es decir para la clasificación cerámica, organizada por: formas, tamaños, colores, usos, decoración, grado de cocción, estrato geológico, materia de transformación (tipos de arcillas), época de elaboración, ubicación geopolítica, estado de conservación, posibilidades de reproductibilidad, asociación con otros materiales, depósitos de restos orgánicos, entre otros.

trata de una aproximación a estos objetos definidos según su función, o según las categorías formales o históricas en las que podríamos subdividirlos para facilitar su análisis. Veamos en los siguientes diagramas tres ejemplos que nos pueden servir para dejar en claro esta ubicación inicial y que por otro lado nos dejan ver que no serían suficientes para entablar un plano de racionalidad que deje al descubierto un sistema de significados:

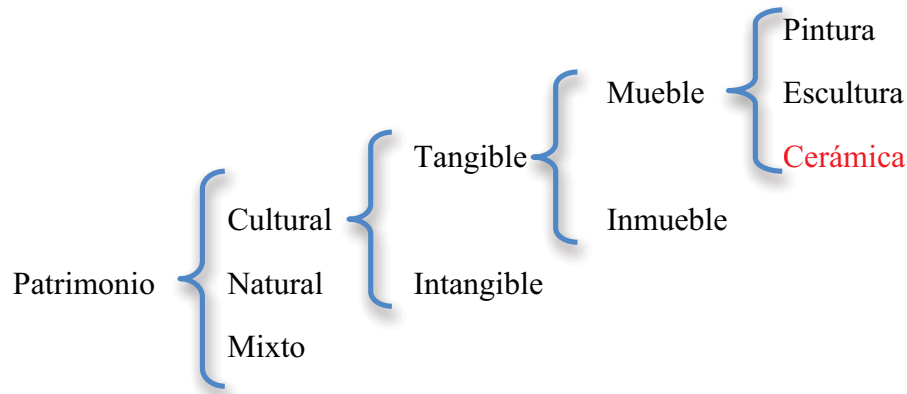


Diagrama V.1 Clasificación desde la perspectiva patrimonial.

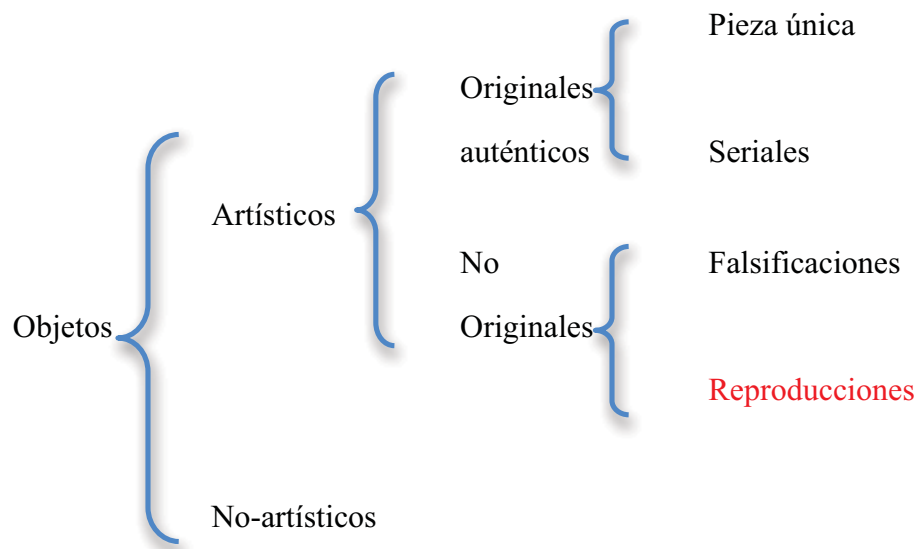


Diagrama V.2 Clasificación según características.

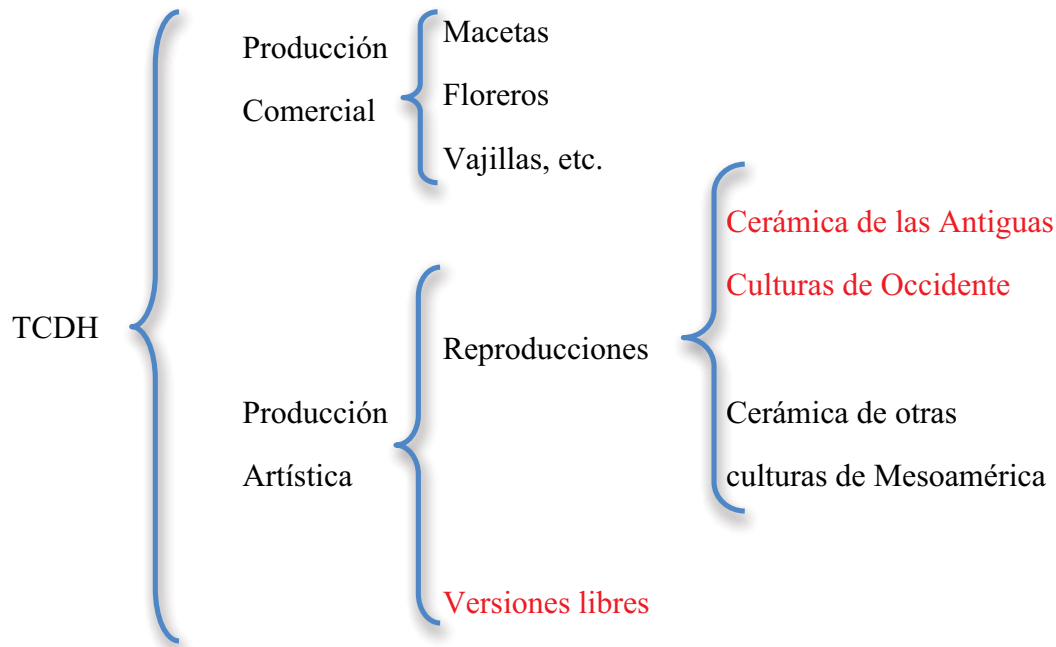


Diagrama V.3 Organización al interior del Taller Cerámico Degollado Hermanos.

Estos sistemas resultan insuficientes ya que escasamente dan respuesta a preguntas: ¿cómo son o inclusive cómo fueron vividos los objetos? ¿a qué otras necesidades respondieron? ¿aparte de ser funcionales, dieron o dan satisfacción? ¿cuáles son las estructuras mentales que se traslapan con las estructuras funcionales y las contradicen? ¿en qué sistema cultural se funda su cotidianidad vivida?, etcétera. En este plano funcional se vislumbra un primer sistema de las necesidades, éstas pueden ser socializadas o inconscientes y culturales o políticas. De esta manera podemos describir en su sentido práctico funcional, y por contar con un primer ejemplo, que gran parte de la cerámica arqueológica del Antiguo Occidente de México fueron vasijas, utilizadas para depositar alimentos en las ofrendas que acompañarían a los muertos en una vida diferente. Como segundo ejemplo y dentro de una necesidad socializada, las representaciones cerámicas de esculturas de perros presentes en estas tumbas cumplían la función de acompañar y guiar al difunto para ayudarlo a salvar los obstáculos en el camino a la región de los muertos.

En general las figuras en barro procedentes de tumbas de tiro fueron elaboradas para ser depositadas en estos lugares, para formar parte del ajuar funerario. No se sabe con absoluta certeza el uso de estas piezas, pudieron haber sido elementos de culto. Tampoco se conoce si fueron hechas específicamente para crear en el espacio de los muertos un ambiente de vida, o si en algún momento pertenecieron a las casas de los vivos. A pesar de ello, como veremos más adelante, los originales auténticos, las falsificaciones y las reproducciones contemporáneas han cambiado dentro del sistema de las necesidades que está totalmente alejado de los propósitos originales de su creación.

El presente análisis procura un acercamiento que sobrepase este primer plano funcional para continuar hacia los planos de los significados y los tecnológicos, comprendiendo lo que les ocurre a los objetos por el hecho de ser producidos y consumidos, poseídos y personalizados. Es lo que Baudrillard llama un sistema “hablado” de los objetos, un sistema cotidiano de los objetos dentro del cual nos interesa lograr descifrar un sistema de significados. El plano tecnológico es una abstracción, ya que somos prácticamente inconscientes, en nuestra vida ordinaria, de la realidad tecnológica de los objetos. Al mismo tiempo esta abstracción, realidad fundamental y cotidiana, es la que gobierna las transformaciones radicales del ambiente. Incluso es lo que más concreto hay en el objeto, puesto que el proceso tecnológico es el de la evolución estructural objetiva. Dicho con todo rigor lo que le ocurre al objeto en el dominio tecnológico es *esencial*, lo que le ocurre en el dominio psicológico o lo sociológico, de las necesidades y de las prácticas es *inesencial*.⁶

Baudrillard afirma que el sistema de los objetos se puede describir científicamente si se le considera como el resultado de la interferencia continua de un sistema de prácticas sobre un sistema de técnicas. Lo que nos da cuenta y razón de que lo real no son tanto las estructuras coherentes de la técnica como las modalidades de incidencia de las prácticas en las técnicas.⁷

⁶ Cfr., Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, 12ª edición en español, Siglo XXI Editores, 1992, pp. 2 -7.

⁷ *Ibidem*, p. 9.

Para los fines prácticos de este capítulo a partir de este punto nos referiremos a la cerámica de la región occidente de México, tanto en relación a los originales auténticos, como a las falsificaciones de todas las épocas y a las reproducciones contemporáneas con la abreviatura OCCA's, es decir: como **Objetos Cerámicos con una Carga de Antigüedad**.

Iniciamos nuestro análisis con la afirmación que los OCCA's forman parte de la configuración integral de lo que reconocemos como mobiliario y que es una imagen fiel de las estructuras familiares y sociales de una época:

... los muebles y los objetos tienen como función, en primer lugar, personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma. La dimensión real en la que viven está cautiva en la dimensión moral a la cual deben significar. Tienen tan poca autonomía en este espacio como los diversos miembros de la familia tienen en la sociedad. Además, seres y objetos están ligados, y los objetos cobran en esta complicidad una densidad, un valor afectivo que se ha convertido en llamar su "presencia".⁸

Los OCCA's a los que nos referimos en este estudio tienen una "alma" diferente a los que normalmente se guardan en cocinas y comedores para su uso durante la ingestión de alimentos. Su presencia hace que en el interior la inmanencia de la familia se conserve un espacio tradicional como una trascendencia cerrada.⁹ Los OCCA's que se han conservado porque han sobrevivido a las nuevas generaciones, han sido reinstaurados dentro de una actualidad nostálgica de objetos viejos. Estos objetos, tanto para sus dueños actuales como para sus productores (en su momento), encarnan espacios de lazos afectivos y la permanencia de grupo; al paso del tiempo se van haciendo paulatinamente inmortales. En este sentido los OCCA's se encuentran únicamente liberados de su función, mientras que el hombre, recíprocamente, no está liberado más que como utilizador de estos objetos.

⁸ *Ibidem*, p. 14.

⁹ Estos espacios pueden ser, entre otros, oficinas, salas de juntas, bibliotecas, talleres y diversas estancias de una casa.

Los OCCA's han sido tratados por muchos investigadores, museógrafos, coleccionistas y comerciantes como lo que son: esculturas de barro.¹⁰ No son simples piezas de cerámica, lo cual les confiere otro rango dentro del sistema de los objetos. Sin temor a equivocarnos podemos afirmar que en el amplio catálogo internacional de revistas de arquitectura y decoración la notoriedad del código de “objetos antiguos” está siempre presente conformando modelos específicos.ⁱ

Si bien estamos tratando por igual todos los OCCA's, cabe en este punto hacer una diferencia entre las tres categorías. Los originales siempre aparecen como una referencia o modelo en las revistas de lujo o libros de arte. El hombre pretende con las falsificaciones entrar en este ámbito haciendo todo lo necesario para timar a otros hombres. Sin embargo, las reproducciones que se elaboran como series que encuentran su lugar en los catálogos de venta de objetos repetidos. Pero finalmente todos nuestros OCCA's, dentro del sistema de los objetos, siguen oscilando entre el rango del arte puro y de los modelos.

Baudrillard asocia los grabados y las reproducciones de las obras de arte con los espejos y retratos. Nos dice que ambos elementos tienden a desaparecer al interior de los espacios con cierto nivel de modernidad. En principio el espejo multiplica y acota los espacios, literalmente los copia y junto con las fotografías, que son una réplica de los miembros de la familia, constituye un “espejo diacrónico” de la familia. Incluso la obra de arte, ya sea original o reproducida, no entra en la composición como un valor absoluto, sino que pasa a ser parte de un código combinatorio. El éxito de un grabado en la decoración, en vez de un cuadro, se explica entre otras cosas, porque tiene un valor absoluto menor y por consiguiente un mayor valor asociativo.¹¹

Los OCCA's, al igual que el resto de los objetos, están ligados a uno o varios elementos estructurales formando un ambiente cotidiano, este ambiente es en gran medida un “sistema abstracto”

¹⁰ En su libro *Arte prehispánico funerario. El occidente de México*, la Dra. Beatriz de la Fuente se refiere a estos objetos como esculturas de barro.

¹¹ Jean Baudrillard, *Op. cit.*, p. 23.

en donde los objetos están aislados de su función y es el hombre el que garantiza, en la medida de sus necesidades, su coexistencia en un sistema funcional. Es evidente que el concepto de la decoración se ha transformado, sobre todo si consideramos que el texto de Baudrillard al que hasta este punto nos hemos referido data de 1968. En este sentido la colocación de muebles y objetos también ha cambiado.

En lo que el autor llama “el gusto tradicional” se trataba un discurso poético, que describe como una evocación de objetos cerrados que dialogan entre sí, en contraposición a lo que sucede hoy en día. Actualmente los objetos no dialogan entre sí ni se responden, sólo comunican; ya no tienen presencia singular sino, en el mejor de los casos, una coherencia de conjunto, constituida por una simplificación como elementos de código y por el cálculo de sus relaciones. Conforme a una combinatoria ilimitada, el hombre moderno establece con ello su discurso estructural. Los OCCA’s se encuentran generalmente asociados a otros “entes antiguos”, entre libros y esculturas, sobre mesas y escritorios combinados con otros objetos también puramente decorativos, y en ocasiones en nichos o pedestales como microespacios privilegiados que solamente les pueden contener a ellos, casi a manera de mobiliario que pretende imitar los montajes museográficos.¹²

En cuanto a su cantidad, generalmente se mueve entre la unicidad (o un par de piezas) o el coleccionismo. En el primer caso se trata de dar un toque de nostalgia, un destello de tradición, echar un ancla al pasado; en el segundo de afirmar un discurso más completo. Ello conlleva el paso de una sociología del mueble a una sociología de la colocación.¹³ Así vemos el nuevo tipo de habitante que propone este modelo como el “hombre de colocación”; no es ni propietario ni usuario, sino un informador activo del ambiente, que domina, controla y ordena los objetos. Por ello debe ser un ente funcional homogéneo a este espacio si quiere que los mensajes de colocación puedan partir de él y llegar a él. Esta sociología de la colocación da a los objetos (sobre todo a los muebles), aparte de su

¹² Sería importante hacer un estudio de los tipos de temas que se manejan en el interior de cada espacio. Por ejemplo, en consultorios ginecológicos con frecuencia encontramos piezas que hacen alusión a escenas de partos tomadas de la iconografía prehispánica. Esta es una acotación a la investigación.

¹³ Jean Baudrillard, *Op. cit.*, pp. 25 y 26.

función práctica, la función primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario. Son de esta manera el reflejo de una visión del mundo en la que cada ser es concebido como un “recipiente de interioridad”, y las relaciones como correlaciones trascendentes de las sustancias; siendo la casa misma el equivalente simbólico del cuerpo humano, cuyo poderoso esquema orgánico se generaliza después de un esquema ideal de integración de las estructuras sociales.¹⁴

Al interior de las tumbas de tiro, como en los espacios habitacionales, también se presentan sistemas de colocación, aún no descifrados por completo.¹⁵

En estos lugares mortuorios, así como en las habitaciones modernas, se dispone del espacio como una estructura de distribución. A través del control de estos espacios se estructuran todas las posibilidades de relaciones recíprocas y, por tanto, de la totalidad de los papeles que pueden desempeñar los objetos. Nos encontramos frente a un sistema de objetos con una complejidad especial, ya que se suman a los restos físicos de humanos y animales; la manufactura y colocación de objetos de uso y simbólicos, estos últimos en su gran mayoría naturalistas; la reutilización del espacio y el diálogo permanente a través del camino al inframundo. Pareciera que esta conjunción de elementos compone la totalidad de un modo de vida cuyo orden fundamental es la naturaleza, especialmente si pensamos en las características formales de la cerámica.

Para la Dra. Beatriz de la Fuente las tumbas eran las casas de los muertos y en ellas se colocaba, real o simbólicamente, lo que se sabía que estaba presente en las casas de los vivos. Para esta investigadora la mera existencia de tumbas de tiro sugiere una diferenciación social.¹⁶ Por su parte Laura Cahue y Helen Perlstein Pollard participan en un proyecto que tiene como uno de sus propósitos

¹⁴ *Ibidem.*, p. 27.

¹⁵ Desafortunadamente el constante saqueo y tráfico ilícito del patrimonio cultural que se presenta en México encuentra uno de sus principales focos de actividad en las tumbas de tiro y sus respectivas cámaras. Por ello son contados los proyectos arqueológicos con excavación científicamente controlada que dan cuenta de los sistemas de colocación de restos humanos y de objetos en estas tumbas.

¹⁶ *Cfr.*, De la Fuente, Beatriz, *Arte Prehispánico Funerario. El occidente de México*, México, El Colegio Nacional, 1994, pp. 9-19.

entender el desarrollo del Estado Tarasco y el papel de las élites dentro de los procesos de transformación social, política y económica. En la recuperación de entierros intactos y el estudio de las costumbres funerarias, sugieren una diferenciación de estatus y autoridad basada en el linaje, sexo y edad. En estas investigaciones los sistemas de colocación, empezando por la orientación del cuerpo, cobran gran importancia.¹⁷

Por otro lado tenemos que los objetos elaborados para ser colocados en las cámaras de las tumbas de tiro (con plantas variadas) son de diversos formatos, materiales y usos, lo cual complica sus sistemas de colocación. Las tumbas se usaban una o más veces, en las cámaras se han encontrado esqueletos provistos de ricas y variadas ofrendas según el sexo, útiles para su vida ultraterrena: vasijas con comida, figurillas sólidas y huecas de barro, ornamentos de concha y caracoles marinos asociados con el agua que denotarían poder y jerarquía, collares y colgantes de piedra verde que simbolizan la fertilidad, metates de piedra para la molienda (de superficie cóncava sobre la que una barra cilíndrica del mismo material separa al grano de la cáscara), maderas (husos) para hilar el algodón, puntas de proyectil de obsidiana o pedernal, instrumentos musicales como caracoles trompetas, sonajas y silbatos.¹⁸ Los sistemas de colocación también han sido reproducidos. En varios espacios museísticos vemos recreaciones del interior de las tumbas, cortes transversales de sus tiros y estratigrafías, como por ejemplo en las salas permanentes del Museo Nacional de Antropología y del Museo Regional de Guadalajara. En la sala de exhibición y ventas del TCDH también tenemos una puesta en escena de una tumba de tiro. Con la información procedente de las excavaciones controladas, sabemos poner en escena el orden de lo visible, pero no sabemos llevar nuestra ciencia al servicio de lo que suponía un trabajo mítico, orientado a inmortalizar una dimensión oculta.

¹⁷ Cfr., Cahue, Laura y Helen Perlstein Pollard, Cambios en las costumbres funerarias de Urichu: la importancia de la antropología física, en: *El occidente de México: arqueología, historia y medio ambiente. Perspectivas regionales*, Actas del IV Coloquio de Occidentalistas, México, Universidad de Guadalajara, Instituto Francés de Investigación Científica para el Desarrollo en Cooperación, 1998, pp.375-386.

¹⁸ Cfr., Villatoro Flores, Dolores, *Occidente. Museo Nacional de Antropología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Lunberg Editores, 2004, p. 7.



Figura V.2 Puesta en escena de interior de tumba de tiro en las instalaciones del TCDH.

Al realizar la museografía de tumbas de tiro estamos resucitando artificialmente, en un mundo de la simulación, toda forma simbólica. Ya no es una simple imitación, reiteración o parodia. En esta precesión de simulacros hacemos una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo.ⁱⁱ

Tanto los sistemas funcionales como los de colocación y simbólicos se unen en este micro espacio funerario. La cerámica, al haber sido elaborada *ex profeso* para este contexto, tiene un sentido y un valor que provienen de la transmisión hereditaria de las sustancias que se encierran en sus formas naturales, se trata de una jurisdicción del mundo vivido que ahora se retorna a la tierra a la par que sus usuarios.

En las sociedades primitivas la religión utiliza los objetos artísticos como *mediadores*: no hay culto a los antepasados sin figuras de antepasados o ceremonias rituales de invocación de la fertilidad sin las máscaras referidas al mito que fundamenta la ceremonia. Este concepto de *mediación* es fundamental, puesto que los objetos artísticos adquieren una extrema relevancia y quedan condicionados también en sus características formales, materiales, de realización, para que el proceso

de *mediación* –albergar seres sobrenaturales, permitir manipular fuerzas espirituales, relacionarse con el mundo de los antepasados y los muertos– a través del objeto material alcance su objetivo.¹⁹

Esta cerámica revela y perpetúa la vida dentro de la muerte, su forma circunscribe al objeto, incluyendo desde los más diminutos trozos de la naturaleza como los insectos, hasta los cuerpos en sus sofisticados movimientos.²⁰ También gestos de cantos y llantos, danzas, rituales y las actividades en las labores del campo, la caza, la pesca; cuestiones bélicas, festivas y las más cotidianas, todas, todas consustanciales a la realidad, a la naturaleza.

Como afirma Baudrillard, en la creación o en la fabricación de objetos, el hombre a través de la imposición de una forma que es cultura, se convierte en transustanciador de la naturaleza: es la afiliación de la sustancia, de edad en edad, de forma en forma, la que instituye el esquema original de creatividad: creación *ab utero*, con todo el simbolismo poético y metafórico que lo acompaña.²¹

Estos sistemas funcionales, simbólicos, tecnológicos y de colocación no lo son todo. Hay otros factores en el ambiente que también tienen un papel: los valores denominados valores de juego y de cálculo.²² En este sentido para los OCCA's destaca la conjunción de los colores con los materiales. El barro de esta cerámica burda,²³ como uno de los materiales procedentes directamente de la naturaleza, lleva en sí una abstracción cultural que obedece a la lógica de un sistema específico, el de los objetos marginales o antiguos.²⁴ Los OCCA's tienen cabida en la coherencia cultural de este sistema de signos y dejan una vana nostalgia anhelante por escapar al sistema cultural contemporáneo. Nos referimos a la

¹⁹ Cfr., Ocampo, Estela, *El fetiche en el museo. Aproximación al arte primitivo*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2011, p. 189.

²⁰ Por ejemplo, entre los objetos cerámicos procedentes de las Antiguas Culturas del Occidente de México nos encontramos, para ilustrar el caso de los insectos, con representaciones realistas de arañas; y para el caso de los cuerpos humanos posiblemente unos de los mejores ejemplos son los de las famosas piezas conocidas como “el contorsionistas”.

²¹ Jean Baudrillard, *Op. cit.*, *El sistema de los objetos*, p. 29.

²² *Ibidem*, p. 31.

²³ No desconocemos los magníficos trabajos de bruñido, aquí nos referimos solamente a una contraposición con respecto a las piezas generalmente blancas, tersas, lisas y con “perfectas” superficies de las cerámicas de alta temperatura o de los diversos tipos de porcelanas.

²⁴ Jean Baudrillard, *Op. cit.*, p. 42.

estructura que envuelve el mundo de la humedad y el olor de las tierras, de los hornos con fuego a base de leña y los humos que nos irritan los ojos, las manos que amasan, suavizan, tranquilizan, modelan, decoran, alteran, inquietan y endurecen el barro. Estos valores se reconocen en el sistema ambiente como objetos singulares, barrocos, folklóricos, exóticos, antiguos.

Dentro del sistema de los objetos los denominados “objetos marginales” al parecer contradicen las exigencias del cálculo funcional ya que responden a deseos de otra índole como el testimonial, territorial, nostálgico, de evasión, así como recuerdos, remembranzas y hazañas, en los que se siente la tentación de descubrir vestigios del orden tradicional y simbólico. Sin embargo, por más diferentes que sean, también forman parte de la modernidad y en ella cobran su doble sentido.

Los OCCA's generalmente no tienen una incidencia práctica, están ahí para significar. Son puramente mitológicos en su referencia al pasado.ⁱⁱⁱ Si bien son objetos anestructurales y afuncionales,²⁵ tampoco son simplemente decorativos ya que significan el tiempo, recuperan indicios culturales del cronos a través de una presencia alegórica.

Nada se deja al azar en el sistema de los objetos. La funcionalidad de los objetos modernos se convierte en historicidad de los objetos antiguos (no occidentales, diferentes, marginales, exóticos), sin dejar por ello de ejercer una función sistemática del signo. Es la connotación “natural”, la “naturalidad” que culmina, en el fondo, en los signos de sistemas culturales anteriores.²⁶

En los objetos antiguos podemos leer signos o indicios culturales, no un “tiempo cronológicamente real” sino en su presencia alegórica que conjunta su naturaleza y su tiempo fallido y que hace que nuestra lectura dé una connotación espectacular del objeto antiguo. En nuestro caso particular los OCCA's encierran el tiempo mitológico de un México acestral, pretendiendo que el

²⁵ Niegan su estructura y su función.

²⁶ Jean Baudrillard, *Op. cit.*, p. 83.

hombre que pobló los territorios del occidente de la actual República Mexicana tiene un lugar en el presente, es parte de un retrato de familia de corte simbólico nacionalista y hace posible la prolongación de un tiempo glorioso, el tiempo mesoamericano que se engrandece en la medida que toma formas en el presente.

De esta manera existe una posición particular del objeto antiguo, o con carga de antigüedad. En la medida que se encuentra en donde se encuentra para conjurar el tiempo en el ambiente y en que es vivido como signo, no se distingue de cualquier otro elemento y es relativo a todos los demás. Por el contrario, en la medida que presenta una menor relatividad a los demás objetos y se nos entrega como totalidad, como presencia auténtica, tiene una posición psicológica especial. Es vivido de otra manera. Así, no sirviendo para nada, sirve profundamente para algo.

Nuestros OCCA's al igual que sus congéneres, los otros "objetos antiguos", se integran a las estructuras de ambiente que son vividas como un espacio cálido en contraposición al frío entorno moderno. No importa en dónde se ubiquen, o si su condición "exótica" causa extrañeza en otras latitudes, ya que de cualquier forma para el hombre moderno son el equivalente a un viaje al pasado. Estos objetos antiguos hechos a mano fascinan por sus modos de fabricación, en el encantamiento de sus tecnologías que encierran la dedicación personal del artesano, por su remembranza a antiguas formas de vida, por la memoria de mundos anteriores, porque se nos dan como parte del mito de origen, pero también porque alternan siempre con el mundo de la infancia y de los juguetes.

Dentro de esta alternancia de los objetos antiguos con el universo de lo lúdico, resulta inevitable formular un extenso número de preguntas: ¿existió el concepto de juego y juguete en Mesoamérica? ¿hubo juguetes en la época prehispánica que eran similares a los de otras culturas? ¿lo que consideramos actualmente "juguetes prehispánicos" lo fueron en su época? ¿son los OCCA's, especialmente los de pequeño formato, equivalentes al juguete? ¿son los objetos miniatura siempre juguetes? ¿las reproducciones sirven para jugar?... En fin, difícilmente podremos encontrar respuestas a

todas estas preguntas, sin embargo desde este enfoque el juego de la reflexión nos es un pretexto atractivo para continuar con nuestro análisis.

Walter Benjamin expone en 1928, a partir de la exhibición en el Museo Märkisches de Berlín en la que se presentaron juguetes alemanes de los siglos XVIII y XIX (procedentes básicamente de hogares comunes, es decir, que sobrevivieron al tiempo y que no fueron a parar a manos de coleccionistas o anticuarios), que los juguetes viejos son importantes desde varios de puntos de vista: folklore, psicoanálisis, historia del arte y educación los consideran un tema provechoso. “Pero este hecho no explica por qué la pequeña sala de exposición nunca está vacía y por qué, además de grupos enteros de alumnos, cientos de adultos han pasado por ésta durante las recientes semanas.”²⁷ El investigador piensa que la popularidad de esta muestra no se debe a los asombrosos objetos, aún cuando éstos fueran razón suficiente para que un esnob asista a la exposición. Se trata de las reminiscencias de la nostalgia de una infancia personal y comunitaria, es decir, de las infancias de generaciones familiares y sociales que salen a luz en la época presente a través de los juguetes.

Siempre que se ilustra el tema de los juguetes prehispánicos, las referencias son las mismas, evocamos a los “muñecos articulados”, a los “jaguares o cánidos con ruedas”, camas o cunitas con personajes recostados, sonajas, silbatos, ocarinas y a las miniaturas (la gran mayoría de cántaros, platos, trípodes, jarras, cuencos, etcétera), todos ellos, sin duda, materiales arqueológicos cerámicos. Lo que parece discutible es si fueron hechos con el único propósito de que sirvieran como juguetes, o si solamente fueron elaborados “en pequeño” para formar parte de las parafernalias rituales, ya que muchos de estos objetos han aparecido en excavaciones, escondites o nichos que suponen ofrendas funerarias. A pesar de todo esto en nuestros imaginarios los seguimos considerando como juguetes.

²⁷ *Cfr.*, Benjamin, Walter, *Old Toys*, en: *Selected Writings Volume 2 1927-1934*, Cambridge, Massachusetts, London England, Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996, 2002, p. 100.

El universo de lo que hoy consideramos juguetes y posiblemente los etiquetados como tradicionales, fueron un microcosmos: madera, huesos, cestería y arcilla son los materiales más importantes usados en tiempos patriarcales, cuando los juguetes eran todavía una parte del proceso de producción que compartían padres e hijos.²⁸

La insistencia quizá proviene de su “primitivo material”, el barro burdo (cerámica no industrial), que nos refiere al núcleo familiar o a mundos ajenos y propios a la vez, ya que lo que se considera como comida típica de México siempre está asociada a ser preparada y servida en trastos de barro. Nos referimos a los comales para quesadillas, tlacoyos o sopes; a jarritos para el café de olla; a los platos pozoleros, entre otros. Difícilmente podremos penetrar en una especie de regresión a nuestra mente infantil; lo que es un hecho es que no nos podemos imaginar a nosotros mismos tomando un ponche con piquete de mezcal en una copa de cristal cortado, expresión que seguramente no hace ningún sentido a la corte europea.

But of course, we would penetrate neither to the reality nor to the conceptual understanding of toys if we tried to explain them in terms of child's mind. After all, a child is no Robinson Crusoe; children do not constitute a community cut off from everything else. They belong to the nation and the class they come from. This means that their toys cannot bear witness to any autonomous separate existence, but rather are a silent signifying dialogue between them and their nation. A signifying dialogue to the decoding of which this work provides a secure foundation.²⁹

Estos objetos han soportado el paso del tiempo gracias a sus materiales y técnicas constitutivas (barro cocido). Existe la posibilidad de que los juguetes que pudieron haber existido en el mundo precolombino fueran de materiales tales como semillas, plumas, fibras vegetales, papeles o madera... y evidentemente, por ser perecederos, no han llegado a las manos contemporáneas. Son nuestras propias

²⁸ Cfr., Benjamin, Walter, *The Cultural History of Toys*, en *Selected Writings Volume 2 1927-1934*, Cambridge, Massachusetts, London England, Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996, 2002, p. 115.

²⁹ *Ibidem*, p. 116. “Pero desde luego, no penetraríamos ni en la realidad ni en el entendimiento conceptual de los juguetes si tratáramos de explicarlos en términos de la mente del niño. Después de todo, un niño no es ningún Robinson Crusoe; los niños no constituyen una comunidad separada de todo lo demás. Pertenecen a la nación y a la clase de la que provienen. Esto significa que sus juguetes no atestiguan ninguna existencia autónoma por separado, más bien son un diálogo de significación silenciosa entre ellos y su nación. Un diálogo de significación a cuya decodificación este trabajo proporciona una cimentación segura.”

necesidades e impulsos los que nos llevan a pensar estos objetos arqueológicos cerámicos como juguetes. Este hecho se ve ricamente retroalimentado con las formas que nos parecen “divertidas y relajantes” en la actualidad y las cuales abundan en la C-ACOM.

When the urge to play overcomes an adult, this is not simply a regression to childhood. To be sure, play is always liberating. Surrounded by a world of giants, children use play to create a world appropriate to their size. But the adult, who finds himself, threatened by the real world and can find no escape, removes its sting by playing with its image in reduced form. The desire to make light of an unbearable life has been a major factor in the growing interest in children’s games and children’s books since the end of the war.³⁰

En realidad lo que hace a los juguetes no es su tamaño reducido, sus formas o materiales, tampoco el hecho de que hayan sido elaborados *ex profeso* para los infantes, (pensemos en los adultos que coleccionan muñecas o cochecitos sin jugarlos), sino el uso que los niños les dan.

But we must not forget that the most enduring modifications in toys are never the work of adults, whether they are educators, manufacturers, or writers, but are the result of children at play. Once mislaid, broken, and repaired, even the most princely doll becomes a capable proletarian comrade in the children’s play commune.³¹

No podemos finalizar el tema de “los objetos cerámicos dentro del sistema de los objetos” sin mencionar, de manera más puntual, el tema relevante dentro de la C-ACOM de los populares objetos que reconocemos como “las maquetas”. Estos objetos representan unidades o aldeas, formando conjuntos escénicos en que se figuran construcciones e individuos en diferentes actividades domésticas y ceremoniales, las cuales ocurren dentro o en torno a las casas y que en algunos casos llevan como soporte una base o plataforma del mismo barro.

³⁰ Walter Benjamin, *Old Toys*, *Op. cit.*, “Cuando el impulso de jugar vence a un adulto, no se trata simplemente de una regresión a la niñez. Por cierto el juego siempre libera. Rodeados por un mundo de gigantes, los niños usan el juego para crear un mundo apropiado a su tamaño. Pero el adulto, que se encuentra amenazado por el mundo real del que no puede escapar, elimina su molestia jugando con una imagen reducida del mismo. El deseo de hacer más llevadera una vida insoportable ha sido un factor principal en el creciente interés por los juegos y libros de niños desde el final de la guerra.”

³¹ *Ibidem*, p. 101, “Pero no debemos olvidar que las modificaciones más duraderas en los juguetes no se deben al trabajo de adultos, ya sean educadores, fabricantes o escritores, sino que son el resultado del juego de los niños. Una vez perdida, rota y reparada, hasta la muñeca más principesca puede convertirse en camarada proletaria dentro del juego de los niños en la comuna.”



Figura V.2 Reproducción de maqueta de juego de pelota.³²

Estas maquetas también han sido reproducidas y falsificadas. Las que son modelos de casas ocupan un lugar especial en el mercado de los OCCA's. Los espacios representados son habitados por hombres, mujeres, niños, danzantes y animales. “Los modelos de casas varían en dimensiones de 6.35 a 30.5 cm, y las figuras adjuntas fueron hechas de arcilla burda, siendo pintadas antes de quemarse en blanco, amarillo, rojo y negro. La parte exterior de los muros y techos se decoró exclusivamente con diseños geométricos...”³³ Encierran significados que aún no desciframos. No hay reglas para interpretar el realismo de las formas expresado en estos objetos con su verdadera esencia. ¿Son estas maquetas un juguete? No tenemos la respuesta a esta pregunta, pero creemos que es un error creer simplemente que las dimensiones (a escala menor) o las necesidades de los niños son las que determinan lo que debe ser un juguete.

Siguiendo con las esculturas exentas, las cualidades tridimensionales y la interacción con el espacio alcanzan una escala mayor en la variedad de construcciones modeladas, mismas que se ven casi en su totalidad habitadas por figuras humanas, a veces acompañadas de animales. Estas figuras son siempre sólidas y de pequeño formato. Su sentido narrativo y escénico es definitivo. Las más famosas son del estilo Ixtlán del Río y conforman una extensa variedad; también se conocen algunas de los estilos Ameca-Etztatlán y Tala-Tonalá.³⁴

³² Fotografía tomada en un tienda de muebles y decoración en Tlaquepaque, Jalisco. Por su grado de complejidad, las maquetas es una de las líneas de producción que hasta la fecha de la presentación de este tesis no se elaboran en el TCDH ni en los talleres del INAH a pesar de que un modelo se promociona en su catálogo.

³³ Winning von, Hasso, Esculturas anecdóticas antiguas del occidente de México, en: *El arte prehispánico del Occidente de México*, México, El Colegio de Michoacán, 1996, p. 29. En este texto las diferentes modalidades se presentan como: casa; grupos de figurillas montados sobre losas de arcilla; escenas de grandes aldeas; grupos pequeños que ilustran escenas familiares; grupos con énfasis en la realización de ceremonias: escenas de juego de pelota, hombre que se balancea sobre un poste, procesiones funerales y escenas de luto; danzantes y músicos; ceremonias de sangrado y perforación de las mejillas; cacique transportado sobre un palanquín.

³⁴ Hernández, Díaz, Verónica, *Op. cit.*, p. 422.

No tiene sentido argumentar que la necesidad que tiene un bebé del sonajero puede deducirse del hecho de que “por lo general es el oído el primer órgano que pide ser usado”, en particular el sonajero siempre ha sido un instrumento para protegerse de los malos espíritus, y es por ello que tiene que ponerse en la mano de un bebé recién nacido.³⁵

Es posible que con estas maquetas los antiguos ceramistas trataran de eternizar el tiempo, de dejar una lección a las jóvenes generaciones, de transmutar la esencia de la vida al barro y así protegerla. Nuestra lectura nos lleva a pensar que puede tratarse de modelos de construcción, de casas de muñecas o de auténticas fotografías que congelan momentos del pasado que nos resultan atractivos porque de alguna manera nos permiten echar un vistazo de tipo “escenico” en el presente.

V.2 Los objetos reconocidos como reproducciones cerámicas del Antiguo Occidente de México

Por la localización geopolítica del TCDH y de su residencia, los ceramistas en primer lugar se consideran especialistas en elaboración de reproducciones de C-ACOM.³⁶ A partir de esta primera ubicación, que aparentemente es sólo espacial, se da la pauta inicial para la configuración de una producción fantasmagórica.

Como lo hemos señalado, el interés por el estudio de las ACOM ha sido dejado a un lado y no se han dado los apoyos suficientes para la investigación, conservación y difusión de esta región.^{iv}

³⁵ *Cfr.*, Benjamin, Walter, *Toys and Play, Op. cit.*, p.118. Esta reflexión nos hace pensar en el vasto número de figurillas cerámicas antropomorfas procedentes de la Isla de Jaina (Campeche) que son conocidas como “figuras sonajas” y que también han sido reproducidas y falsificadas.

³⁶ Por muchos años en el TCDH únicamente se hicieron reproducciones de la C-ACOM. En los últimos tres años han ampliado sus líneas de producción y han incorporado algunos modelos de otras culturas, entre las que destacan figuras humanas mayas, principalmente de Jaina y vasos tipo códice. Esta producción es incipiente y está en etapa de pruebas para lograr mejores acabados.

Durante mucho tiempo los investigadores no reconocieron que esta región fue un área nuclear dentro del desarrollo global del sistema mesoamericano. Es en las últimas dos décadas se han logrado avances, por las distintas disciplinas, en el conocimiento sobre las ACOM que tienen como propósito lograr entender el papel que desempeñó esta región en una dinámica social mucho más amplia y compleja, también es un hecho que hoy en día en el centralismo nacional el occidente es todavía menospreciado como región de desarrollo prehispánico. La imposición de los estados poderosos demanda, por ejemplo, el préstamo de colecciones. Las muchas exposiciones temporales de culturas como la maya, teotihuacana y azteca fuera del territorio nacional dan prueba de ello.

Por otro lado observamos una aparente contradicción en el acercamiento a las ACOM, ya que hubo un especial interés sobre los objetos cerámicos procedentes de esta región durante casi todo el siglo XX y fue importante en la perspectiva de la historia del arte mesoamericano.³⁷ Actualmente existe una construcción académica especializada en torno a los objetos provenientes de esta región.³⁸ En los mercados tanto nacional como internacional hay una demanda y consumo específicos que aún no se estudian con toda profundidad.^v El evidente éxito comercial de las piezas conocidas como los “perritos de Colima”, las maquetas de “las casitas con personajes”, las sensuales figurillas femeninas “chinescas”, jugadores de pelota y guerreros, entre otras, aparentemente cumplen con las exigencias de gusto en amplios sectores del orbe.³⁹

³⁷ Destacan las investigaciones, ya clásicas, sobre arte prehispánico funerario del Occidente de México de la Doctora Beatriz de la Fuente y de arte prehispánico de Occidente de México de Hasso von Winning. La tesis doctoral de Verónica Hernández Díaz, que ya hemos citado, *Entre la vida y la muerte. Estudio estilístico del arte de la cultura de tumbas de tiro*, actualiza el tema y proporciona una nueva visión.

³⁸ Después de muchos años de saqueo y falsificación de artefactos prehispánicos de las ACOM se hace riesgosa la utilización de piezas de procedencia dudosa en investigaciones científicas. Cabe aclarar que la mayor cantidad de información de las ACOM proviene de contextos funerarios y que en muchos casos los materiales son de procedencia desconocida. Desafortunadamente son pocas las tumbas de tiro que han sido excavadas y estudiadas de forma científica. Esta es una de las razones por las cuales existen avances para determinar la autenticidad de las figurillas prehispánicas en cerámica a partir de los métodos de análisis no destructivos.

³⁹ Curioso es el caso de la pieza emblemática del museo parisino del Muelle de Branly, cuyo lema es “*Ahí donde dialogan las culturas*”. Se trata de una figurilla hueca de una mujer adolescente desnuda, con pintura corporal y facial de diseño geométrico en colores rojo, negro y blanco procedente de Chupicuaro, Guanajuato.

Los antiguos mexicanos fueron tan religiosos como los españoles, pero su religión contenía un sentimiento de terror. “Torquemada atribuía los horrores del arte mexicano a las acciones del demonio que poseía la mente de los indios. Las esculturas de demonios de las iglesias europeas se pueden comparar en cierto grado con los ídolos del nuevo continente (seguramente están envueltas con la misma obsesión básica).”⁴⁰ Desde esta perspectiva resulta fácil pensar que la C-ACOM, que es de “representaciones amables” (escenas humanas de la vida cotidiana, flora y fauna) no tenga nada que se pueda relacionar con representaciones de “horror”, sino todo lo contrario, y por ello su reproducción y consumo.

Es en este contexto que los ceramistas del TCDH al hablar de su trabajo, principalmente como reproductores de arte de las ACOM,⁴¹ expresan en un discurso por demás entusiasta, y entre otras cuestiones de índole técnico, lo siguiente:

“En especial las piezas de Occidente son poco conocidas, pues las exposiciones que viajan al extranjero siempre son o de los aztecas o de los mayas, y lo nuestro vale igual.”⁴²

“Los de antes eran verdaderos artistas del barro y de la piedra, se les identifica fácil por la creación de esas figuras elegantes, estilizadas y hermosas que hoy podemos disfrutar en muchos museos y colecciones de todo el mundo.”

“Para nosotros es un honor reproducir estas piezas reconociendo los logros y aportes de los personajes que vivieron en esas épocas, dando continuación a lo que ellos iniciaron porque todavía utilizamos las mismas técnicas antiguas.”

“Queremos conservar y promover en todo el mundo la historia de México porque amamos las culturas prehispánicas de México. Nosotros somos los herederos de los antiguos, estamos en la misma tierra y usamos los mismos barros y porque nuestro pasado de los de antes que vinieran los europeos y los españoles es lo más valioso que tenemos como mexicanos.”⁴³

⁴⁰ Cfr., Bataille, Georges y Annette Michelson, *Extinct America*, USA, MIT Press, 1986, pp. 3-9.

⁴¹ En el TCDH también se elaboran eventualmente reproducciones de las diferentes culturas mesoamericanas: mayas, olmecas, teotihuacanas y totonacas, entre otras. Esto se debe a una coyuntura comercial reciente: su incorporación como proveedores de las tiendas y expendios del INAH. Estas familias de reproducciones no entran en nuestros análisis.

⁴² En esta apreciación de los ceramistas podemos observar que no están al día con respecto a las exposiciones tanto internacionales como nacionales que se organizan en las cuales el tema principal son las ACOM o en la mezcla de culturas se incorporan objetos procedentes del Antiguo Occidente de México.

⁴³ Entrevistas con los ceramistas del TCDH, realizadas por MOMG en septiembre de 2010.

Con estos ejemplos de cuatro fragmentos del discurso de los ceramistas del TCDH ilustramos el imago que envuelve a estos artesanos y que gira constantemente en torno a los mismos conceptos: a) las ACOM tienen igual valor que el resto de las culturas mesoamericanas, b) las ACOM se encuentran al mismo nivel que cualquier cultura del mundo, c) los actuales artesanos son herederos directos de los antiguos ceramistas, y d) este grupo de reproductores contemporáneos solamente se reconoce en la historia de un México prehispánico.

El perfil de estos reproductores, quienes conciben y desarrollan su oficio como una especie de apostolado, guarda algunos reductos que se vienen acumulando desde la conquista y colonización de México. Cuando estos artesanos relatan los procesos de su trabajo, antes que hablar del barro, de los hornos, de los moldes o de los colores, las primeras palabras están dedicadas al rescate de las tradiciones y de los más altos valores del pasado, siempre glorioso e idealizado, el del mundo prehispánico en el que todo era armonía con la naturaleza. En su actuar se manifiesta una estructura temporal cíclica en la que hay una insistencia en la posibilidad del “retorno” a la vida de los antiguos mexicanos, llena de cosas buenas. Esta actividad se encuentra en un campo de lucha, el campo de activación de la resistencia indígena que se construye entre la lucha del poder contra lo sagrado. En el caso que nos ocupa no se trata, en primera instancia, de una lucha por la tierra o por las riquezas, sino de una lucha en los terrenos de lo moral y lo sagrado, que han sido transformados hacia una idealización.

Por ello también podemos pensar la actividad de reproducir como un acto de resistencia, no como una simple elaboración de “cosas”, no es la cosificación del pasado, los objetos como tales, y como nos dice Baudrillard, no son lo más importante. Ante la brutal destrucción, no sólo de ídolos y templos, sino de conocimientos y tradiciones, los reproductores elevan el objeto a reproducir como testimonio de la sabiduría que se perdió con la conquista y que para ellos es necesario revivir.

Así el acto de reproducir se puede analizar como es un acto de post-resistencia del vencido, con el cual se pretende recuperar parte de un sentido de existencia, fragmentos de la esencia de las comunidades y generaciones pasadas, memoria y formas de vida ya enterradas.

Con la Conquista y las primeras décadas de la colonia no hubo una destrucción material simple o de la memoria y de la propia realidad existencial. Aquí se enclava un verdadero límite, el auténtico fracaso inherente a toda concepción absolutista o heroica del poder. De hecho sabemos que esa memoria histórica, ligada a la naturaleza, a los dioses, a su culto y a la experiencia del mundo que garantizaron, ha pervivido de manera ciertamente fragmentada, violentada, deformada y adaptada a las condiciones creadas por los nuevos dispositivos de dominación, hasta el día de hoy.⁴⁴

Los actos de post-resistencia no son exclusivos de los reproductores, o de los danzantes de la pluma que bailaban hasta hace unos años frente al Museo de Etnología de Viena reclamando el retorno del Penacho del México Antiguo. La fantasmagoría traspasa todos los ámbitos, está presente de muchas otras maneras. Pensemos que la parte final de este proceso se encuentra en el consumidor, el que lleva la réplica a su entorno inmediato, a su casa, a su oficina o como regalo. Ya no se trata solamente del alfarero reproductor, sino de la réplica como mercancía a la cual se le atribuyen ciertos valores.

Retornando a la teoría marxista podemos hacer las primeras reflexiones sobre las reproducciones como mercancías. En la sociedad burguesa reina el *fictio juris* de que todo comprador de mercancía posee conocimientos enciclopédicos de ésta.⁴⁵ Para esta teoría político-económica el conocimiento radica en dominar aspectos tales como los comparativos de precio, calidad y procesos de elaboración con respecto a otros objetos similares. Este punto destaca en nuestro caso porque al

⁴⁴ Cfr., Subirats, Eduardo, *El Continente Vacío. La conquista del nuevo mundo y la conciencia moderna*, Madrid, Siglo XXI, 1994, p. 121

⁴⁵ Cfr., Marx, Carlos, *El Capital, Crítica de la Economía Política 1*, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª edición 1999, 5ª reimpresión 2009, pp. 3 – 13.

parecer, y por lo observado en las tiendas de los museos con colecciones arqueológicas, los compradores de reproducciones de arte prehispánico, no sólo cerámico sino también de otros materiales como piedra o incluso sintéticos, salen de estos espacios comentando sobre la “historia” de la copia; algo así como si el saber los significados, la ubicación geográfica, la época, la cultura (del original del que se desprenden) les diera autoridad para coleccionarla.⁴⁶

Si las propiedades materiales de las cosas sólo interesan cuando las consideramos como objetos útiles, es decir como valores de uso,⁴⁷ vale la pena profundizar sobre las cualidades materiales de los diversos tipos de reproducciones y precisamente como valor de uso. Para los ceramistas reproductores la fidelidad con respecto al original desempeña el papel más importante y su utilidad posiblemente radica en este punto, ya que la utilidad final es de tipo “espiritual” pues lo que se satisface con estas son cuestiones de índole metafísico. No son elaboradas para comer, beber, preparar alimentos o almacenarlos.

El barro y la cerámica son valores de uso cualitativamente distintos, deben su existencia al trabajo del amasador y del alfarero. No sería práctico cambiar una figurilla por otra, valores de uso por otros idénticos, o un kilo de barro por otro igual. Los valores de uso, barro y pieza cerámica, mercancías consideradas objetos corpóreos, son también combinaciones de dos elementos: la materia que suministra la naturaleza (las tierras o arcillas), y el trabajo = haciendo que la materia cambie de forma (convirtiéndolas en barro listo para ser modelado),... y después en un objeto modelado (con el barro)... más adelante un objeto idéntico a uno antiguo. Los distintos trabajos útiles⁴⁸ realizados independientemente los unos de los otros, se desarrollan conformando un complicado sistema, hasta

⁴⁶ Más allá de considerar las reproducciones como mercancías, este tipo de temas sigue en la lista de espera de estudios a realizar a partir de otros enfoques como, por ejemplo, los estudios de público o de consumo cultural. Para quien compra réplicas en espacios “oficiales”, como son las tiendas de museos, nos preguntamos qué significado profundo tiene el hecho del deseo o necesidad de llevar a los espacios íntimos una parte, un icono, un recuerdo, un testimonio, un trozo del lugar que se ha visitado. En principio también podemos considerar este consumo como un acto fantasmagórico, en el que al comprador se le confiere un poder especial sobre el pasado. Como si de esta manera se diera una apropiación del espíritu de las culturas precedentes. En el capítulo VII ampliamos las reflexiones sobre el consumo de copias.

⁴⁷ *Cfr.*, Carlos Marx, *Op. cit.*, pp. 3-13.

⁴⁸ *Ibidem.*

convertirse en una división social del trabajo; en este caso nos llegamos a encontrar con recolectores, amasadores, modeladores (escultores), moldeadores (expertos en hacer moldes), operadores de hornos, igualadores de colores y engobes, decoradores (pintores de cerámica), etcétera. Y, por supuesto, hay ceramistas que trabajan todas las etapas del proceso, siendo éstas variantes del trabajo del mismo ceramista.

Las mercancías llamadas reproducciones presentan ante todo cualidades distintas, dadas entre otras cosas por el tiempo empleado en su elaboración, en este caso principalmente en los tiempos de dos procesos: del modelado y de la decoración (bruñido, estucado, policromía, etcétera). Sabemos que cuanto mayor es la capacidad productiva del trabajo tanto más corto es el tiempo de trabajo necesario para la producción de una reproducción cerámica, por ello las técnicas tradicionales se han ido eliminando en aras de optimizar tiempos. Como ejemplo tenemos la sustitución del forjado que se ha cambiado por el vaciado, o el uso de calcomanías y patrones en lugar de la pintura a mano libre con pincel. Se cumple así la disminución de la cantidad de trabajo realizado y por lo tanto la reducción de su valor.

Para producir mercancías no basta con simplemente producir valores de uso, sino que es menester producir valores de uso para otros, valores de uso sociales. En el tema de las reproducciones esta premisa se refleja claramente pues existen muchos otros usos de las copias: decorativo, didáctico, museográfico, etcétera, que las colocan y reafirman dentro del mundo de las mercancías.

Por lo tanto, si con relación al valor de uso el trabajo representado por la mercancía sólo interesa cualitativamente (la clase y la calidad del trabajo, la copia fiel en toda la extensión del concepto), y con relación a la magnitud del valor interesa sólo en su aspecto cuantitativo (para venta en grandes cantidades), se puede crear, a la sombra de estos dos parámetros, una tensión entre los intereses de los dueños del TCDH y los de los trabajadores ceramistas.

Al ser los dueños quienes han realizado una inversión en la instalación y mantenimiento del taller, es lógico que pretendan una recuperación económica.⁴⁹ Por su parte las preocupaciones de los ceramistas se centran en cumplir con las exigencias impuestas en su imago, honrando a los antepasados a través de un trabajo de tal calidad que les permita un acercamiento a éstos.

En el México contemporáneo existe una gran variedad de producción artesanal. Ciertas manifestaciones son más conservadoras que otras, algunas se encuentran en franco declive, otras han desaparecido y la mayoría se transforman con el devenir del mundo global. Si pudiéramos hacer la suma de la producción de todos los talleres artesanales que hacen copias de arte prehispánico dentro del territorio nacional estaríamos hablando de una industria, inscrita en la industria cultural del sistema mundo.

Esta suma de actividades se puede suponer, de manera aproximada y con información recabada por instituciones como el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática o las Secretarías de Economía y Desarrollo Social, ya que representa una actividad con resultados económicos tanto a nivel local como nacional. Por otro lado es de todos sabido que una parte significativa de esta actividad se desarrolla en el ámbito no formal, por medio de los vendedores ambulantes que se instalan en las áreas perimetrales de museos, zonas arqueológicas⁵⁰ y sitios patrimoniales; y en el más del 99% de los talleres reproductores que no tramitan sus permisos en el INAH.

⁴⁹ Aunque lo dueños del TCDH son empresarios, en cierta medida comparten el imago de los ceramistas. Tienen un interés por mantener la tradición cerámica de la región y lograr una puesta en valor del arte de las Antiguas Culturas del Occidente de México a nivel internacional.

⁵⁰ Es necesario reconocer que en este subsistema comercial, el del “ambulante”, también encontramos con frecuencia ejemplos de actividades comerciales “no formales” al interior de las zonas arqueológicas, como los casos de Teotihuacán y Palenque. En los archivos administrativos de estos sitios se cuenta con listados o “censos” de los vendedores ambulantes, que en muchos casos ofrecen las figurillas de cerámica como piezas originales. En la venta de estas falsificaciones, los vendedores usualmente argumentan que han sido encontradas durante jornadas de trabajo en sus tierras de cultivo.

V.3 Los objetos reconocidos como producción libre

Los ceramistas del TCDH también elaboran otro tipo de objetos cerámicos que no son reproducciones de piezas prehispánicas. Se trata de una línea de productos que el propio taller reconoce como “línea especial”, en contraparte a la producción de réplicas que es denominada “línea artística o cultural”. Nombran también a la línea especial “producción libre”, “versiones libres” u “obra propia”, aludiendo al hecho de que este trabajo no está sujeto a la presión que ejerce la exigencia de alcanzar la fidelidad con respecto a un original arqueológico y que al mismo tiempo depende de ciertas normas.^{vi}

Esta producción libre no se trata de lo que se conoce como *Tourist art*, producto de la globalización y el avance de la cultura Occidental sobre lo que ha denominado las sociedades primitivas que en algunos casos se remonta al contacto entre colonizadores y colonizados, y que en épocas recientes da como resultado formas híbridas. Este fenómeno pretende una aproximación como objeto estético para Occidente. Los casos de África, Oceanía y América del Norte han sido estudiados ampliamente.

El *Tourist art* mayoritaria y tradicionalmente se nutre de lo que se califica (o si se quiere, descalifica) desde el Occidente como “arte primitivo o tradicional”, entendido como el producido por las sociedades primitivas o tribales para su consumo interno ritual sin intervención de Occidente. En realidad se trata de reelaboraciones de estas tradiciones y responden a la demanda de un mercado específico de arte. Objetos “rituales”, que no lo son, son elaborados intencionalmente para su venta. Obedecen a una producción contemporánea por la que han sido desdeñados, en diverso grado y medida por su “impureza”. Esta impureza le debe importar muy poco a la historia del arte, porque su objeto, las obras de arte, siempre han sido el producto de múltiples interacciones de la creatividad ejercida sobre la hibridación. Según Estela Ocampo actualmente lo que se conoce como “arte primitivo contemporáneo”, es una reelaboración por parte de algunos artistas contemporáneos de sus raíces

tradicionales, es un fenómeno en desarrollo, que está abierto al futuro y es muy probable que tome el relevo del arte primitivo tradicional o que discurra en paralelo.⁵¹

La producción libre del TCDH no pertenece a la categoría de *Tourist art*: nunca ha sido elaborada con fines rituales o se ha relacionado con los objetos rituales, y no nace de una demanda puntual del mercado del arte. Tampoco reúne las características de fácil transportación, precios bajos y comprensibilidad a simple vista por estandarización de formas. Unido a ello, esta producción incipiente se encuentra en su etapa naciente. Tampoco pertenece a la categoría de arte contemporáneo con rasgos de arte precolombino.

El arte precolombino fue descubierto por los artistas europeos y despertó, en el contexto de la atracción en el Occidente por el arte primitivo, gran interés en los artistas vanguardistas. Este fenómeno se aprecia por primera vez a partir de los artículos publicados en revistas surrealistas.

La diferenciación entre el mundo precolombino y el primitivo se nota también en el campo de las artes. La mayor envergadura de las sociedades precolombinas, en términos de manos de obra, de recursos materiales, de técnica, permite unas formas que están por completo ausentes de las sociedades primitivas.⁵²

Los artistas vanguardistas de inicios del siglo XX encontraron en las colecciones de los museos etnológicos del Viejo Continente, que un siglo antes no eran consideradas colecciones artísticas, el espacio en el que sus miradas descubren “lo salvaje”. Los artistas europeos en el seno del academicismo y el naturalismo, veían en los objetos primitivos la concreción de aquellos principios significativos, abstractos, conceptuales y sintéticos que buscaban. Ello nos explica el carácter imperativo del lenguaje formal africano, oceánico o precolombino que poseen las obras realizadas en las primeras décadas del siglo por muchos artistas que han sido primeras figuras del arte de nuestro tiempo.

⁵¹ Cfr., Estela Ocampo, *Op. cit.*, p. 19.

⁵² *Ibidem*, p. 67.

Ganándole el primer lugar a los críticos del arte, obras de Josef Albers, Paul Gauguin, Paul Klee, Frank Lloyd Wright, Henry Moore, Pablo Picasso, Diego Rivera y Joaquín Torres García, entre otros, aparecieron en escena por primera vez, y han sido motivo de múltiples investigaciones y exposiciones en relación a los estilos “primitivos” como parte importante del acervo de la historia del arte universal. En este contexto se tiende el puente “del museo etnológico al museo artístico” y se dan los primeros pasos a la utopía del proyecto de realizar una historia del arte universal. Prácticamente el arte de todos los pueblos y culturas es finalmente incluido en la historia del arte, ya que le considera ser digno de su objeto de estudio en todos sus alcances espaciales y temporales: desde las primeras formas producidas por el hombre, el arte paleolítico, al arte de nuestros días. La historia ya la habían iniciado en 1910 Picasso y su grupo de seguidores al reconocer que los objetos “primitivos” son de hecho un “arte poderoso”.⁵³

En este contexto la exposición temporal *Primitivismo en el arte del siglo XX: Afinidad de lo tribal y lo moderno*, presentada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York durante el invierno de 1984-1985, ha servido como pretexto y punto de partida para la reflexión sobre el arte no-occidental, aquel conformado por los objetos esparcidos por el mundo, fuera de sus lugares de origen, producto de la violencia colonial, de las componendas de los viajeros del siglo XIX, del chantaje de los misioneros y del abuso de soldados y marineros. Entre las muchas críticas que se han publicado en torno a esta exposición destaca el hecho de que las obras precolombinas fueron escasas en la exhibición y apenas aparecen en el catálogo correspondiente.⁵⁴ La selección de los objetos tribales se hizo a partir del gusto moderno, se excluyó el modernismo del tercer mundo, el MOMA institucionaliza con la muestra nuevos sistemas de valores desde su autoridad, se trata sólo de asociaciones sugerentes, no se profundiza en la verdad subyacente del dominio colonial y neocolonial.^{vii}

⁵³ Cfr., Clifford, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa editorial, Barcelona, 1995, p. 229.

⁵⁴ Cfr., Rubin, William, editor, *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, USA, The Museum of Modern Art, New York, 1984.

Sin que esto implique la simple repetición de lo ya descrito por estudiosos del tema, entre los que destacan Bárbara Braun, Christian F. Feest y William Rubin, y con el propósito de ilustrar la categoría de arte contemporáneo con rasgos de arte precolombino, recordamos con dos ejemplos, los casos de Diego Rivera y Henry Moore especialmente en relación a la C-ACOM.

Bajo el patrocinio del gobierno de México Diego Rivera pintó entre 1921 y 1930 una serie de murales en edificios oficiales. El no transformó el arte prehispánico en formas semiabstractas como lo habían hecho en otros lugares (André Derain y Henry Moore).

Following Siqueiros's lead, however, he invented a new physical type for the previously unrepresented Indian peasants and workers (except for the nineteenth-century "*costumbrista*" depictions of picturesque Indians), which he modeled after Aztec stone sculptures and, to a lesser extent, ancient West Mexican terra-cotta figures.

Rivera also adopted, as an image of the quintessential Indian peon, a hunched figure bearing a burden on its back (often with a forehead tumpline), which derives from both West Mexican ceramic and Aztec stone representations of porters, the humblest members of Aztec society.⁵⁵

Henry Moore tuvo muchas influencias en las que asimila expresiones artísticas no occidentales. Se identifica de manera cercana con la escultura precolombina: azteca, mezcala, olmeca, teotihuacana y la C-ACOM. Los ejemplos más difundidos de este trabajo son las figuras reclinadas 1929 y 1939 inspiradas en el chacmool Tolteca-Maya.

These included a series of family groups, a theme Moore began to explore around the time of the birth of his daughter Mary. They consist of two adult figures holding one, or sometimes two, children and suggest that he was turning both to Renaissance images of the Holy Family and to Pre-Columbian art for solutions to this new formal problem. In particular, the numerous small terra-cotta maquettes for these mother-father-child groups in the mid-1940's point to ancient West Mexican (Nayarit, Jalisco, and Colima) ceramic representations as models.⁵⁶

⁵⁵ Braun, Bárbara, *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World. Ancient American Sources of Modern Art*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1993, p. 190. "Sin embargo, siguiendo el ejemplo de Siqueiros, inventó un nuevo tipo físico para los campesinos y trabajadores indígenas que no tenían representación previa (a excepción de las representaciones pintorescas de indígenas "*costumbristas*" del siglo XIX), que deriva siguiendo el modelo de esculturas de piedra azteca y, en menor medida, de las figuras de terracota del antiguo Occidente de México."

"Rivera también adoptó, como una imagen del peón indio por excelencia, una figura encorvada que lleva una carga sobre su espalda (a menudo con un mecapan en la frente), que deriva tanto de las representaciones en cerámica del Occidente de México, como de los cargadores de la escultura azteca en piedra, los miembros más humildes de la sociedad azteca."

⁵⁶ *Ibidem*, p. 125. "Estas incluyen una serie de grupos familiares, un tema que Moore comenzó a explorar alrededor de la época del nacimiento de su hija María. Se trata de dos figuras adultas que sostienen, uno o a veces dos hijos, y sugieren que

La historiadora del arte Bárbara Braun ha señalado en su obra *Pre-Columbian art in the post-Columbian World* que el ver el arte precolombino a través de los ojos de los maestros modernos, más que arqueológicamente, expande nuestro entendimiento tanto en las tradiciones visuales prehispánicas como en las modernas. Sin embargo, no debemos olvidar que la valoración del arte mesoamericano no siempre estuvo en este estatus.^{viii}

Los modernos museos de arte, etnografía, arqueología, artes decorativas y tecnología, han desarrollado modos de clasificación y exhibición independientes y complementarios a la vez. Mientras que los primeros pueden mostrar las piezas cerámicas como obras escultóricas, los últimos como artefactos utilitarios, y los conocimientos y avances tecnológicos que se requirieron para su manufactura.

Por motivos de distancia temporal con respecto a Rivera y Moore, hemos querido comentar al final un tercer caso. Se trata de una vertiente de la producción plástica^{ix} de Jorge Marín⁵⁷ en la cual reconocemos su interés e influencia de la C-ACOM.

se estaba revisando tanto las imágenes renacentistas de la Sagrada Familia como el arte precolombino para dar soluciones a este nuevo problema formal. En particular tomó como punto de partida modelos las numerosas pequeñas maquetas de terracota del antiguo Occidente de México (Nayarit, Jalisco y Colima) para las representaciones de sus grupos madre-padre-hijo de mediados de los años 1940.”

⁵⁷ Es uno exponente del arte contemporáneo figurativo en México. A lo largo de su carrera, su labor artística ha sido multifacética, lo que le ha permitido abarcar distintas disciplinas y trabajar con diversos materiales como la cerámica y la resina. Después de una larga y acuciosa búsqueda, optó por usar el bronce como signo distintivo de su obra, lo cual resultó óptimo para que las manos y los pies de sus personajes, las texturas de plumas, venas y telas, adquirieran la perfección de la materia viva. Ha incursionado en diferentes dimensiones escultóricas, que van de la miniatura a lo monumental, formato que ha exhibido tanto en México como en el extranjero, apoderándose del espacio público, generando un diálogo inédito entre la obra de arte y el espectador, que igual se hace parte de la monumentalidad de un par de alas que cómplice de los personajes fantásticos que, en plazas y camellones, se integran al mobiliario urbano. Ha participado en mas de 200 exposiciones colectivas e individualmente su obra ha sido exhibida en galerías y museos. Información tomada de: <http://www.jorgemarin.com.mx/bg/semblanza.html> Consulta 6 de abril de 2013.

Producción de Darío Torres Herrera TCDH	Producción de Jorge Marín
	

Tabla V.1 Producción libre de Darío Torres Herrera y ejemplos de producción de Jorge Marín.

¿Cuál es la diferencia entre el cánido y la figura sedente de Marín, y la producción libre de figuras antropomorfas del TCDH? Seguramente las distancias no están marcadas por el barro, las fidelidades, los formatos, o por las preferencias entre representaciones zoomorfas y antropomorfas. En el primer caso, independientemente que la producción está ligada al mundo del arte contemporáneo, fuertemente soportada por los mercados y por los consumidores, coleccionistas que están dispuestos a pagar fuertes cantidades de dinero por un objeto de firma “Marín”,⁵⁸ en las dos piezas podemos apreciar tanto en su temática como en sus formas, rastros de la C-ACOM, pero también podemos reconocer la mano del creador, identificar su estilo personal y las técnicas que referencian su formación como restaurador.⁵⁹ El segundo caso es motivo de análisis en los siguientes apartados.

⁵⁸ La familia de Jorge Marín es numerosa, y varios de ellos como Javier y Carlos también son artistas plásticos.

⁵⁹ Las fotografías, con la autorización del creador, fueron proporcionadas por la restauradora Frida Montes de Oca Fiol quien actualmente realiza una investigación para su tesis de maestría en Artes Plásticas con el tema de las influencias en la obra de Jorge Marín (de diversos estilos así como de su formación como restaurador de bienes muebles). Por esta razón no podemos proporcionar más información sobre la obra y las influencias, sin embargo consideramos que nuestros breves comentarios y las dos imágenes son suficientes para ilustrar la categoría de arte contemporáneo con rasgos precolombinos y continuar con nuestras reflexiones sobre la producción libre del TCDH.

El contexto antropológico pesa mucho sobre la producción libre de los escultores de Chapala, la oposición entre lo estético y lo antropológico evidencia un conjunto de actitudes sociales que no permiten que estos objetos escapen al fantasma arqueológico, de la representación de la antigüedad, de la reliquia que contiene un pasado y un futuro inciertos, siempre atravesados por los cuestionamientos sobre su originalidad y procedencia. Consideramos que son piezas que no logran una distancia suficiente para poder tener un sello propio, aún no se distinguen por sí mismas.

La producción libre, como todo acto de producción cultural implica una pretensión de legitimidad cultural. Sin alcanzar su grado de autonomía será difícil que logre un reconocimiento y pueda funcionar como un mercado específico. Según Pierre Bourdieu el proceso de salir del anonimato se logra controlando la dialéctica de la distinción, que no debe ser confundida con su búsqueda, a cualquier precio, de un tipo de rareza y de valores irreductibles. Posiblemente los creadores de Chapala no se han planteado la posibilidad de sacudir y dejar un poco de lado la ortodoxia que hasta la fecha ha definido el “ejercicio legítimo” de la producción cerámica con citación prehispánica en el occidente de México.

Dicho de otro modo, mientras el campo esté en mejores condiciones de funcionar como el lugar de una competencia por la legitimidad cultural, la producción puede y debe orientarse, en mayor medida, hacia la búsqueda de las distinciones culturalmente pertinentes en un estado dado de un campo determinado. Los ceramistas del TCDH que miran y transforman los temas, las técnicas o los estilos que están dotados de valor en la economía propia del campo, aún no son capaces de conferir a su producción un valor autónomo (una existencia) propiamente cultural. No han logrado una marca de distinción (una especialidad, una manera, un estilo) para que el campo les reconozca como

culturalmente pertinentes y por lo tanto susceptibles de ser percibidos y reconocidos como tales en función de las taxonomías culturales disponibles en su ámbito.⁶⁰

En diversas ocasiones se ha planteado que el transfondo cultural no es esencial para una experiencia estética y que el buen arte, la obra que habla de la maestría de su autor, aquella que no requiere de explicaciones, es universalmente reconocible. Esta argumentación sigue en la mesa de discusión. Lo cierto es que lo que es suficientemente bueno para los círculos del poder, lo es para el resto del mundo. También se dice que la capacidad de los objetos de trascender al tiempo y al espacio los situará entre las obras de arte con reconocimiento universal. Consideramos que la producción libre del TCDH por lo pronto es un desafío para los sistemas de dominación de Occidente, a los que las tradiciones vivientes, con o sin inspiración arqueológica o etnográfica, puras o impuras, someten constantemente a cuestionamientos sobre sus criterios, valores, avalúos, acciones y políticas de clasificación y exhibición.

A diferencia de lo que Occidente ha etiquetado violentamente como arte “primitivo”,^x que hoy en día se entiende como un arte vivo y de manufactura actual, el arte precolombino se cerró con la destrucción de la religión y la vida prehispánica. La producción libre sólo está “inspirada” o “influenciada” por la estética de la producción antigua, es decir, por el arte de la C-ACOM que contiene fragmentos del universo mesoamericano junto con el conocimiento parcial de sus materiales y el dominio de las técnicas para transformarlos.

El origen, evolución, tendencias, movimientos, conceptos y teorías en torno al gusto por lo que Occidente ha denominado “lo primitivo” ha sido estudiado ampliamente por Ernst Gombrich. En su trabajo de más de cuatro décadas este investigador hace una revisión de las preferencias por “lo primitivo” y las ilustra con episodios de la historia del gusto y el estilo en el arte Occidental, desde

⁶⁰ Cfr., Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Argentina, Editorial Siglo XXI, 2010, pp. 93 y 94.

Platón hasta el siglo XX. Concluye que la preferencia por lo primitivo es una cuestión del gusto y no de interés intelectual (aunque en ciertas épocas ambos han coincidido), y como tal no se sujeta a parámetros estáticos.⁶¹

Puede que sea ahora el momento más oportuno para que alguien que experimentó personalmente este cambio de la marea del gusto haga una crónica del origen y vicisitudes de la preferencia por lo primitivo, una preferencia que, hasta cierto punto, yo mismo compartí. Si me piden que defina mejor lo que entiendo por <<lo primitivo>>, tendré que remitir al lector a las páginas de este libro, que demostrarán que esta expresión estuvo asociada en otras épocas a las antiguas vasijas griegas, la pintura del Quattrocento y el arte tribal.⁶²

Con todo esto queremos dejar en claro que la idea de lo primitivo, en cualquier de sus facetas, no aplica (ni califica) en el caso de la C-ACOM, tampoco a sus respectivas reproducciones ni a la obra libre de los ceramistas del TCDH. Una breve revisión del concepto se muestra en la siguiente tabla con la que ilustramos la amplia y variada gama de “lo primitivo y su valor en el arte”.⁶³

Lo primitivo y su valor en el arte ⁶⁴	
Contexto	Acontecimientos y conceptos
Concepción aristotélica de la evolución / desarrollo orgánico	En el contexto del desarrollo del arte el término <<primitivo>> se aplicará a la primera fase del proceso, por lo cual no significa tanto no corrompido como no desarrollado. De ahí que lo primitivo pueda equipararse a la juventud o a la primavera, mientras que la última fase nos parece otoñal o decadente.
Los críticos giregos de la escultura	Lo importante es el progreso en la representación de la figura humana. Los cambios desde los rígidos torsos arcaicos del siglo VI a.C. hasta el naturalismo de Lisipo en el siglo IV a.C.
Marco Tulio Cicerón (106-43 a.C.)	El hecho de que los coleccionistas romanos disfrutasen realmente del remoto encanto del arte arcaico lo ponen de manifiesto las copias y adaptaciones de estos motivos que han llegado hasta nosotros, que confirman lo que Cicerón apunta: que cuando la gama de la técnica va en una dirección, el movimiento del gusto puede tender al lado contrario.

⁶¹ Gombrich, E.H., La preferencia por lo primitivo. *Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, Londres, Phaidon Press Limited, 2003, pp. 299-300.

⁶² *Ibidem*, p. 9.

⁶³ Gombrich, E.H., El primitivismo y lo primitivo. Lo primitivo y su valor en el arte, Cuatro charlas radiofónicas (1979), en: *Gombrich Esencial*, Londres, Phaidon Press Limited, 1997, p. 294.

⁶⁴ *Ibidem*, información de la tabla tomada del capítulo VI, pp. 295-330.

Siglo XV Pintura italiana	Se llega a la curiosa paradoja de que la palabra <<primitivo>>, o, en todo caso, <i>les primitifs</i> , llegó a aplicarse como elogio, no a los comienzos de la pintura italiana, sino a artistas como Fra Angélico, Francesco Francia o Perugino. Se percibió que estos maestros habían avanzado lo suficiente en destreza como para representar figuras plausibles, pero no habían sido maleados todavía por el virtuosismo de oropel.
Paris, taller de Jacques-Louis David (1797)	La palabra <<primitivo>> fue acuñada como término laudatorio en el mundo del arte. Se entiende como grandeza y simplicidad.
Finales del siglo XVIII	La palabra <<primitivo>> se pone de moda en el mundo del arte en contraposición por los que esaban obsesionados por los peligros de la corrupción del arte. El <<buen salvaje>> era noble porque no había sido maleado por los lujos de la Europa civilizada.
Inglaterra Gran Exposición en el Crystal Palace (1851)	Organizada con el expreso propósito de contemplar el estado de las artes y oficios en todo el mundo. “Era perfectamente natural que nos sobresaltásemos al descubrir que en cuanto a consistencia de diseño (...) aquellos a quienes habíamos tendido a considerar casi salvajes eran infinitamente superiores a nosotros.” Escribió el arquitecto Matthew Digby Wyatt, uno de los organizadores.
Teorías de la evolución Mediados del siglo XIX	Las teorías de Charles Darwin y Herbert Spencer dan la justificación para aplicar el término <<primitivo>> a todas las variedades de estilos complejos desarrolladas por culturas no occidentales.
Europa Finales del siglo XIX	La tradición de la estampa japonesa provoca el llamado “furor por el arte japonés” se convirtió en un puente sobre el cual los artistas y los amantes del arte pudieron pasar con menor esfuerzo hacia una valoración de estilos más extraños. Se da el descubrimiento del arte infantil.
Paul Gaugin (1895)	El pintor dijo “la civilización es una enfermedad y la barbarie un rejuvenecimiento”. El ejemplo de Gaugin dio la señal para tratar la forma y rostros humanos con tanta libertad como cualquier otra parte de la naturaleza, y súbitamente, los nuevos valores del arte tribal quedaron al descubierto para los artistas.
Antes de la Primera Guerra Mundial (1907)	Pablo Picasso comenzó a esculpir toscas imágenes a imitación de los ídolos primitivos y emprendió un viaje de exploración por los remotos territorios del arte tribal.
(1912 – 1914)	Jacob Epstein realiza obra escultórica que que guarda semejanza muy acusada con las convenciones de la escultura africana.
Arthur O. Lovejoy y Georges Boas (1935)	En su libro <i>Primitivism and Related Ideas in Antiquity</i> , los autores distinguen lo que llaman <<primitivismo duro>> de <<primitivismo blando>>.
Henry Moore (1941)	“El término de arte primitivo se usa generalmente para abarcar los productos de una gran variedad de razas y períodos de la historia (...) En su sentido más amplio, parece abarcar a la mayoría de las culturas que están fuera de Europa y las grandes civilizaciones orientales.

Paul Klee Primera mitad del siglo XX	“Si se me pidiera que nombrase a un artista que ejemplifique en su obra el equilibrio correcto entre regresión y control, la dosis exacta de lo primitivo manejado con maestría sería Paul Klee. Estudiando su obra y la de sus iguales en el empleo de modos primitivos, se llega a una conclusión que es sólo una aparente paradoja: cuanto más corteje el artista occidental lo primitivo, más diferente debe ser su arte del de sus modelos admirados”. E.H. Gombrich. ^{xi}
Arte en el siglo XX	Lo característico de muchos movimientos del último siglo es la búsqueda casi frenética de estados de éxtasis de inspiración mediante el contacto con “lo primitivo”.

Tabla V.2 Revisión cronológica de lo primitivo y su valor en el arte.

El estilo, o mejor dicho, todos los estilos de la cerámica de las Antiguas Culturas del Occidente de México son en realidad una acotación a esta tesis,⁶⁵ sin embargo, siendo la reproductibilidad de la C-ACOM nuestro tema de investigación, en el séptimo capítulo hacemos una aproximación a los estilos de mayor consumo, que por una lógica de mercado, son los más reproducidos.⁶⁶ Como lo afirma Winckelmann: “La imitación del contorno de los antiguos, nunca ha sido rechazada, ni tan siquiera por aquéllos que a este respecto no han sido los más afortunados, pero sobre la imitación de la noble sencillez y de la callada grandeza están divididos los votos.”⁶⁷

En la obra libre algunos rasgos formales como las proporciones, ojos rasgados, pintura facial y corporal, peinados, indumentaria, accesorios, formas corporales (caderas anchas, muslos grandes), posiciones y actitudes, colores, bruñidos, decoraciones, entre otros, son retomados de los “estilos” anteriores para lograr nuevos objetos estéticos.

Ambas líneas, las reproducciones arqueológicas y la producción libre, conforman una importante operación viva dentro de la tradición cerámica del occidente de México. Se trata de una

⁶⁵ Una vez más referimos la tesis doctoral de Verónica Hernández Díaz, *Entre la vida y la muerte. Estudio estilístico del arte de la cultura de tumbas de tiro*. En este trabajo la investigadora hace un completo análisis y estudio de conjunto de las expresiones estilísticas que más destacan (escultura y vasijas de barro, arquitectura subterránea y de superficie) que permite una mirada integral y novedosa al arte de esta cultura. Su tratamiento al tema es desde la historia del arte, por ello en su trabajo reconoce la relevancia del fenómeno artístico para comprender la complejidad de estas sociedades que habitaron la región occidente de México.

⁶⁶ La producción libre del TCDH se ha inclinado hacia las representaciones antropomorfas.

⁶⁷ Winckelmann, Johann J., *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, España, Fondo de Cultura Económica, Introducción y notas de Salvador Mas, 2007, p. 163.

práctica contemporánea que ha logrado hacer esta clara distinción y es capaz de separar su producción. Si bien la elaboración de reproducciones conforma una estructura fantasmal, al sentirse estos ceramistas descendientes de un linaje artesanal ancestral, con la producción libre también se presenta otro tipo de fantasmagoría, la del “estilo de vida del artista” como resultado de un proceso poscolonial heredado de la civilización europea.

Surge aquí un segundo imago, el del ceramista que en la evolución de su práctica crea imágenes, con lo cual se coloca en una posición distinta, la del “artista”, aplicándose la norma anti universalista, la del artista sobre el artesano, frente a sus compañeros que son exclusivamente reproductores o alfareros.⁶⁸ Una clara división del trabajo se impone entre los ceramistas que cumplen con procesos de “igualación” o de “imitación” con respecto a los que generan nuevos objetos.⁶⁹ Ya no son copistas, ahora buscan una autonomía y reclaman su propio concepto de autenticidad:

“Con tan sólo ver fotografías en revistas o tarjetas postales nosotros nos inspiramos y podemos crear nuevas esculturas en barro.”

“Tenemos la suficiente experiencia y dominamos nuestras herramientas y materiales y conocemos ya nuestro oficio muy bien como para hacer bien lo que está en nuestra imaginación, sacamos la forma de la nada.”

“Luego hay unas cosas que ni se entiende lo que son, como tomadas de pelo que cuestan bien caras, lo que nosotros hacemos les gusta a los extranjeros y lo compran bien.”

“No sólo copiamos, también somos artistas, lo heredamos de nuestros antepasados.”

“Así queremos hacer nuestras propias ideas con el barro, es como poder decir lo que tenemos muy adentro de nuestros corazones.”⁷⁰

A partir de este discurso, abrimos un paréntesis y por un momento nos permitimos clasificar de un lado los objetos cerámicos arqueológicos procedentes de las ACOM, así como sus respectivas

⁶⁸ Entendidos como hacedores únicamente de recipientes.

⁶⁹ En el caso del TCDH esta división del trabajo entre “artistas” y “reproductores” se presenta de forma natural y es directamente proporcional a las habilidades personales para modelar.

⁷⁰ Entrevistas con los ceramistas del TCDH, realizadas por MOMG en septiembre de 2010, Jalisco.

copias, dentro del mundo del coleccionismo de antigüedades⁷¹ y, por otro lado, vislumbramos las obras libres al interior del mundo del arte, dentro de la necesidad de los ceramistas de un reconocimiento de estas últimas como objetos artísticos.

Con los ceramistas del TCDH se hace presente el fantasma del “artista” como figura de la civilización occidental. Conforman su atuendo con las prendas de la originalidad, la autoría, la firma, el reconocimiento, la unicidad, la autonomía, el prestigio, la autoridad que le infiere una supuesta genética ancestral, heredada de “los abuelos”. Simultáneamente se dibuja un espectro que su no presencia “en carne y hueso” exige que se tome en consideración su tiempo y su historia, la singularidad de su temporalidad o de su historicidad,⁷² se trata del síntoma del espectro del artista de tiempos de antes de la Conquista. Posiblemente el trabajo libre de los ceramistas del TCDH sea en sí mismo una conjura positiva, en el que la actividad propia de “crear” es el medio de convocar a los espíritus como espectros para reclamar y no para reprimir, para reclamar una mejor posición dentro del mundo.

El espectro, como su nombre lo indica, es la *frecuencia* de cierta visibilidad. Pero la visibilidad de lo invisible. Y la visibilidad, por esencia, no se ve, por eso permanece *epekeina tes ousias*, más allá del fenómeno o del ente. El espectro también es, entre otras cosas, aquello que uno imagina, aquello que uno cree ver y que proyecta: en una pantalla imaginaria, allí donde no hay nada que ver. Ni si quiera la pantalla, a veces; y una pantalla siempre tiene, en el fondo, en el fondo que ella es, una estructura de aparición desapareciente... porque el espectro es acontecimiento, nos ve durante una visita. Nos hace visitas. Visita tras visita...⁷³

En este imago hay una constante referencia al valor de “lo nuevo y la creación” de lo “antes no visto”, (a pesar de las similitudes entre los resultados finales de ambas líneas de producción). Esta producción, ¿de qué está “libre”?, posiblemente sólo de ser llamada “copia fiel”.

Carlos Marx argumenta que los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen por su propio movimiento, ni en las condiciones elegidas por ellos solos, sino en las condiciones que

⁷¹ Cfr., González Mello, Renato, “Estilos, Historias, Comunidades”, en *El Anahuacalli de Diego*, México, Banco de México y Ediciones Chapa, 2008, pp. 75 – 76.

⁷² Cfr., Derrida, Jacques, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva Internacional*, Trad. José Miguel Alarcón y Cristina Perreti, Madrid, Edit. Trotta, 1995, p. 118.

⁷³ *Ibidem*, p. 117.

encuentran, aquellas que se les dan y se les transmiten. La tradición de todas las generaciones muertas es una carga muy profunda en el cerebro de los vivos, es decir, “pesa como un fantasma”, uno de esos seres espectrales que producen pesadillas. Esta figura, la de los artistas-ceramistas, recurre a la herencia de “los espíritus del pasado”, tomándola prestada, como una reencarnación. Se trata de una reviviscencia regeneradora del tiempo, del espíritu creador y de las habilidades del artista de antaño que se han heredado. Dentro de toda esta fenomenología del espíritu, estos hombres, estos ceramistas-artistas no re-conocen el carácter social de su trabajo. En este punto nos enfrentamos al reto de ubicar al ceramista dentro de esta segunda línea de producción. ¿Estamos frente a un creador, o frente a un imitador? ¿Es artista o copista? A pesar de la carga fantasmal, ahora partimos del hecho de que los ceramistas del TCDH producen “nuevos objetos” y dentro de este proceso les consideraremos como autores de ellos.

Bolívar Echeverría, en su introducción al ensayo de *El autor como productor*, señala que Walter Benjamin mide la “calidad” de la producción artística de acuerdo a un criterio muy especial, el de la capacidad que muestra una obra de arte para dar cuenta de los problemas técnicos que la historia de su oficio, como un proceso conectado íntimamente con el devenir del conjunto de la sociedad, le plantea en general, y particularmente en el caso de una tecnología y una sociedad modernas, enfrentadas a la inminencia de un cambio radical.⁷⁴

Si bien hemos afirmado que estos ceramistas-artistas no re-conocen el carácter social de su trabajo, simultáneamente debemos admitir que no queda clara la relación contemporánea entre tendencia y calidad que encierra su trabajo libre al no estar ni aislado ni fuera de las relaciones sociales. Sabemos que este trabajo de “autoría” contiene una dosis de solidaridad con algunos de los ceramistas

⁷⁴ Cfr., Benjamin, Walter, *El autor como productor*. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría, México, Editorial Itaca, 2004, p 12.

de la región de Chapala que buscan una tendencia política e ideológica en su obra.⁷⁵ Una tendencia revolucionaria que se revela ante todo lo que han oprimido y opacado las culturas de Occidente. Su trabajo, visto como una “logocracia”, daría como resultados el sano entendimiento común de la importancia y riqueza de la cerámica de esta región occidental de México, de tal manera que hace evidente que el esplendor de su pasado derrama, en cada alfarero, las habilidades que han llevado a perpetuar una larga tradición cerámica de calidad.

De esta manera el trabajo libre de cada escultor ceramista, el trabajo de autor, no estaría solamente abasteciendo el aparato de producción sin transformarlo. No estaríamos frente al caso de rutineros⁷⁶ ya que con las nuevas versiones libres los ceramistas del TCDH estarían apuntando hacia la transformación de una realidad. La exhibición y venta de sus piezas (que tienen un carácter de creación) no pretenden ser ante todo vivencias individuales, sino que se dirigen más bien hacia la utilización (remodelación) de determinados institutos e instituciones.⁷⁷

La transformación de esta realidad en estos momentos posiblemente podría contemplarse como una utopía, pues son muchos los talleres en todo el territorio nacional que manufacturan cualquier cantidad de “baratijas” en cerámica, incluidas en estas las pseudo-reproducciones.⁷⁸ Los ceramistas del TCDH han manifestado su preocupación por la baja calidad que se tiene en otros talleres de la región, sobre todo cuando éstos hacen algún tipo de alusión a la estética de las Culturas de Occidente del México Antiguo. Sus comentarios en este sentido son:

⁷⁵ Esta tendencia tiene como sustento el reconocimiento y promoción de la región, en contrapartida a la “competencia” que enfrentan con respecto, por ejemplo, al sureste mexicano. Se alcanza a vislumbrar en diversas actividades tales como la participación conjunta y organizada en los eventos convocados por Chapalarte; en los intercambios de ideas, inquietudes y bibliografía (fotocopias) que se hacen de taller a taller; y en la impartición de cursos a niños y adolescentes; como ellos mismos dicen “las puertas del taller están abiertas para todo aquel que quiera aprender a hacer las cosas bien”. Entrevistas con los ceramistas del TCDH, realizadas por MOMG en septiembre de 2010, Jalisco.

⁷⁶ Walter Benjamin define al “rutinero” como el hombre que renuncia básicamente a introducir en el aparato de producción innovaciones dirigidas a volverlo ajeno a la clase dominante y favorable al socialismo.

⁷⁷ Los ceramistas se preguntan si su obra libre se podría vender en las tiendas de museos.

⁷⁸ Para el caso que nos ocupa, sobra y basta con ver la mezcla de productos que se presenta en prácticamente el 99% de las tiendas de la zona comercial de Tlaquepaque (Jalisco), en los puntos de venta de la zona arqueológica de Teotihuacán, o en Can Cun, ver capítulo III.

“Los arqueólogos les deberían de enseñar a todos como nos han enseñado a nosotros.”

“La ley debería de ser más dura.”

“Deberían de castigar a los que hacen porquerías con nuestro pasado.”

“Hemos visto muchas cosas mal hechas en las tiendas de los museos.”⁷⁹

Esta es una manifestación de solidaridad con el gremio de artesanos reproductores, con la cual ahora sienten una identificación a partir de una valoración de su trabajo como autores.⁸⁰ En palabras de Benjamin: el carácter de modelo de la producción es determinante; es capaz de guiar a otros productores hacia la producción y de poner a su disposición un aparato mejorado.⁸¹

Tomando como referencia la teoría marxista podemos decir que el fetichismo del comercio de estos objetos y la obsesión por un reconocimiento como obras de arte exhibidas en galerías, han hecho que esta mercancía dialogue con otras, entablado así una relación fantasmagórica de la relación social entre los hombres. En el momento que la pieza entra a escena como mercancía, se convierte en cosa suprasensible, quedando en suspenso el instante de su transformación, el origen de su carácter místico. Todo este proceso lleva a sus productores humanos al plano fantasmal desplegando los momentos de la enajenación. Ya no se ven, no observan en su trabajo, el tiempo invertido con dedicación y pasión, la especialización, experiencia y conocimientos se vuelven invisibles.⁸² Así nuestro ceramista creador es un fantasma.

En el sistema económico actual, la industria cultural, que en gran medida debe su expansión a los medios mecánicos de reproducción, se ha encargado de hacer accesible las obras de arte a mayores sectores de la población, lo cual desvanece la noción del “original auténtico”. Mientras el arte era caro

⁷⁹ Entrevistas con los ceramistas del TCDH, realizadas por MOMG en septiembre de 2010, Jalisco.

⁸⁰ Ver el caso de la cerámica de Mata Ortiz en el sexto capítulo.

⁸¹ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 49.

⁸² Jacques Derrida, *Op. cit.*, pp. 180 – 186.

se mantuvo dentro de ciertos límites en la burguesía, eso se ha terminado.⁸³ Ahora no sólo los ricos tienen a su alcance la posibilidad de coleccionar arte prehispánico.

Su cercanía absoluta, no medida ya más por el dinero, a aquellos que están expuestos a su acción, lleva a término la alienación y asimila a ambos bajo el signo de una triunfal reificación. En la industria cultural desaparece tanto la crítica como el respeto: a la crítica le sucede el juicio pericial mecánico, y al respeto, el culto efímero de la celebridad. No hay nada caro para los consumidores. Y sin embargo, estos intuyen a la vez que cuanto menos cuesta una cosa, menos les es regalado. La doble desconfianza hacia la cultura tradicional como ideológica se mezcla con la desconfianza hacia la cultura industrializada como fraude.⁸⁴

El planteamiento dialéctico entre reproducciones y obras libres no escapa a las determinaciones de la industria cultural.⁸⁵ En este sistema el cliente mismo contribuye a su vez a promover el carácter publicitario de la cultura. Tanto técnica como económicamente, la publicidad y la industria cultural se funden la una en la otra. Es bien conocido que dentro de la historia de la arqueología mesoamericana, el arte de las ACOM es el que más se ha coleccionado, falsificado y reproducido. Tanto en la publicidad como en la industria cultural la misma cosa aparece en innumerables lugares, y la repetición mecánica del mismo producto cultural es ya la repetición del mismo motivo propagandístico.⁸⁶

Finalmente la industria cultural es una de las caras del sistema-mundo dentro del cual los intentos por sustraerse no logran su objetivo, ya que todo lo que aparece está marcado con un sello que demuestra ser, a primera vista, aprobado y reconocido. La cuestión del estilo cerámico de las ACOM, tanto en su imitación fiel como en su nueva interpretación y en función de una estructura fantasmal, es un esfuerzo por alcanzar una identidad.

⁸³ *Cfr.*, Horkheimer Max y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, 5ª edición, Madrid, Editorial Trotta, 2003, (Colección Estructuras y Procesos. Serie Filosofía, p. 205.

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ No somos ignorantes del sistema que el cine, la radio, la televisión, y los medios impresos y electrónicos constituyen y de sus implicaciones. Para estas reflexiones tomamos de la teoría de la industria cultural sólo algunos conceptos básicos. Sigue pendiente el estudio de las reproducciones de arte desde la perspectiva de los círculos de la manipulación, los monopolios, los filtros de la industria cultural y su fusión con la publicidad, las traducciones estereotipadas, las falsas identidades universales, entre otros enfoques.

⁸⁶ Dentro del proyecto del pabellón de México para la feria mundial del 2010 en China, la “mascota emblemática” de este espacio fue la pieza cerámica arqueológica conocida como “perro con máscara”, procedente de Colima y actualmente exhibido en el MNA.

El concepto de estilo auténtico o estilo del pasado se revela en la industria cultural como equivalente estético del dominio. La idea del estilo como coherencia puramente estética es una fantasía retrospectiva de los románticos. El estilo expresa las formas dominantes de la universalidad, es una promesa de la obra de arte de fundar la verdad a través de la inserción de la imagen en las formas socialmente transmitidas y es tan necesaria como hipócrita: “La industria cultural absolutiza la imitación.”⁸⁷

El TCDH se encuentra inscrito en un circuito global del cual no puede escapar. Desde su propio conocimiento los ceramistas hacen una clasificación de sí mismos o separación crítica de su producción. Esta separación no es absoluta, existe una zona intermedia de discrepancia dentro de la cual las tensiones son a su vez una producción cultural. Los “ceramistas-reproductores-artistas” de este taller se ubican en un espacio que oscila entre la autonomía y la fantasmagoría.

Tanto los imaginarios de estos trabajadores como su desempeño en el taller, traducidos a piezas cerámicas, son por un lado una especie de reactivación del mundo precolombino que se da como respuesta a las cosas saqueadas por la guerra colonial y, por el otro, una fetichización del proceso europeo, que nunca deja de ser una visión colonialista. Al realizar obra libre, dentro de un espacio autónomo, se presenta una práctica contemporánea que solamente ha logrado una separación entre el tipo de producción con respecto a las réplicas, lo cual no es suficiente para pertenecer a la genealogía del modernismo.

Con esta actividad los ceramistas pretenden alcanzar una autonomía que reclama su propio concepto de autenticidad pero que a su vez se encuentra atrapada dentro de diversas tradiciones: una tradición secreta al interior de la genealogía formal de la familia y la tradición cerámica ininterrumpida del occidente de México. Las prácticas de la creación de imágenes y nuevos objetos estéticos por parte

⁸⁷ *Cfr.*, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Op. cit.*, pp. 173-174.

de los ceramistas del TCDH no escapan a las redes de la industria cultural y a la fantasmagoría de la civilización de Occidente.

Los ceramistas del TCDH que se entusiasman por crear obra libre, con esfuerzo tratan de ir actualizando los diseños con inspiración del arte prehispánico, lo hacen como parte de una táctica social (tanto individual como grupal, ya que aquellos que no elaboran producción libre, si promueven y alientan a sus compañeros) que manifiesta un elemento vivo de sus aspiraciones, el cual no coincide con una trayectoria educativa, profesional o docente, sino con una estructura fantasmal que aspira a la “continuidad ininterrumpida” del mundo mesoamericano.

No hay duda que los objetos son portadores de significaciones sociales ajustadas a las variaciones económicas, portadores de una jerarquía cultural y social –y esto en el menor de sus detalles: forma, materia, color, duración, lugar que ocupan en el espacio, etc. –, en suma, que constituyen un código. Pero, precisamente por eso, hay motivos para pensar que los individuos y los grupos, lejos de seguir sin rodeos las imposiciones de dicho código, hacen del repertorio distintivo e imperativo de los objetos el mismo uso que de cualquier código moral o institucional, es decir que los emplean a su manera: juegan con él, hacen trampas con él y le hablan en su dialecto de clase.⁸⁸

No podemos escapar a la pregunta del ¿cómo poder marcar los límites entre la copia y la creación? Los ceramistas del TCDH forman parte de la historia del grupo social al que pertenecen. Realizan una actividad histórica, deambulando siempre entre los extremos: pasado – presente; copia – creación; limitación – libertad; anonimato – reconocimiento; grupo – autoría, entre otros. En este mundo que está cada vez más conectado, aunque no unificado, para Clifford el particularismo local no ofrece escape, las historias etnográficas modernas están condenadas a oscilar entre dos metanarrativas: una de homogeneización y otra de surgimiento; una de pérdida, otra de invención.⁸⁹

No es propósito de esta investigación entrar en cuestiones psicológicas, sin embargo parece adecuado recordar esta tendencia freudiana de la “compulsión a repetir” y su justificación. Si el deseo o pulsión iterativo es una especie de defensa contra la ansiedad que provoca un futuro incierto, y puede

⁸⁸ Baudrillard, Jean, *Economía política del signo*, México, Siglo XXI Editores, S.A. de C.V., primera edición en español, 1974, 15ª reimpresión, 2009, pp. 13 y 14.

⁸⁹ James Clifford, *Op. cit.*, p. 32.

justificarse como el resurgir de un pensamiento mítico (legítimo, en la medida en que ofrezca la necesaria esperanza de lo perenne), muy distinto es encerrarse en el pasado, recuperar modos y modas de épocas muy lejanas y claramente superadas. La reiteración puede justificar algunos *tics* iterativos (muy queridos por la música rock o por la de Philip Glass) o, también, los gestos estereotipados de determinado teatro experimental, un retorno al pasado sólo puede desembocar en estilos obsoletos, que quizá puedan resultar agradables y aceptables en el caso de los *revivals* nostálgicos en el ámbito de la moda y del vestir, pero que no pueden considerarse válidos en el caso de las artes “mayores” y, en general, de los planteamientos de vida.

Existe, sin embargo, incluso con demasiada frecuencia, un tipo opuesto de insensatez estética, debido precisamente al perdurar de una expresividad tradicional que, justamente por estar vinculada al gusto y sentido común tradicionales, ha de considerarse como erróneo y contraproducente. Y me refiero a muchas formas de arte iconográficamente tradicional o, incluso, académico (por ejemplo, los llamados pintores *citacionistas* y *anacronistas* y, en general, todos aquellos que, no sólo en el campo figurativo, sino en el poético y musical, recurren a módulos lingüísticos pasados y superados), que, aunque obviamente, reciben fácil acogida por parte del sentido común más generalizado, están en conflicto directo con las corrientes más activas del pensamiento contemporáneo.⁹⁰

En la imposición epistemológica de Occidente tradicionalmente la cerámica mesoamericana (y de otras regiones) no se ha considerado como una de las “artes mayores”, confirmamos una vez más que en esta investigación, tanto la C-ACOM como las manifestaciones libres en cuestión, son consideradas objetos artísticos, susceptibles de estudios formales. Podemos decir que nos encontramos frente a un regionalismo actual en el cual no hay remanentes adulterados que solamente se limiten a reiterar motivos decorativos. No se trata puramente de un folclore modernizado y mercantilizado. Con el influjo de las culturas del pasado, la obra libre de los trabajadores del TCDH es un valioso ejemplo de la producción cerámica de México en el primer cuarto del siglo XXI. De antemano sabemos que tanto el tema de las reproducciones como el de la obra libre causa escozor a aquellos que están en contra de la replicación estilística.

⁹⁰ Cfr., Gillo Dorfles, *Falsificaciones y fetiches, La adulteración en el arte y la sociedad*, Trad. Javier Eraso Ceballos, Ediciones sequitur, Madrid, 2010, pp. 21 y 22.

En el siguiente capítulo trataremos de sustentar que la citación de esta producción libre no ha llegado al agotamiento de las formas de la C-ACOM y, que los ceramistas contemporáneos, con su producción libre defienden y expresan sus formas de pensar dejando a un lado el concepto de “estilo obsoleto”. Para George Kubler los deseos humanos en cualquier instante oscilan entre la réplica y la invención, entre el deseo de volver al patrón conocido y el de escapar de él a través de una nueva variación. Generalmente ha prevalecido el deseo de repetir el pasado sobre los impulsos de alejarse de él. Ningún acto es completamente nuevo y ninguno puede cumplirse completamente sin variación. En todo acto están inextricablemente unidos la fidelidad al modelo y el apartarse de él, en proporciones que aseguran la repetición reconocible junto con pequeñas variaciones que permiten las condiciones y el momento. Claro está, cuando la variación del modelo excede la proporción de la copia fiel, entonces estamos ante una invención. Probablemente la cantidad absoluta de réplicas en el universo supera al de variaciones, ya que si fuera al revés, el universo sería más cambiante de lo que es.⁹¹

Son posiblemente los conceptos del párrafo anterior los que mejor describen las diferencias y conjunciones entre los sentimientos y pensamientos de los ceramistas autores y aquellos reproductores. Sin embargo la totalidad del universo de las copias y las variaciones no es responsabilidad exclusiva de los creadores de objetos, el público observador, consumidor exigente, también interviene en estos procesos.

La existencia de grandes cantidades de copias testifica la existencia de una gran público que puede desear o condenar el cambio. Cuando se desea un cambio, el público mismo requiere solamente mejoras o extensiones del producto actual. La demanda pública reconoce solamente lo que existe, a diferencia de los inventores y artistas cuyas mentes giran alrededor de futuras posibilidades, cuyas

⁹¹ Kubler, George, *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*, Madrid, Nueva edición ampliada, Edit. Nerea, 1988, p. 134.

especulaciones y combinaciones obedecen a una norma de orden totalmente diferente, descrito por Kubler como la progresión de experimentos que componen una sucesión formal.⁹²

Este autor tiene claro que la separación entre los consumidores y los inventores (diseñadores, científicos, artistas, artesanos) es válida solamente para cierto tipo de sociedades, que muchos de los objetos son hechos en círculos familiares y que la genealogía de éstos, estudiando la secuencia de las formas, nos llevaría a la génesis de la sociedad humana. Consideramos que el caso de la producción libre del TCDH, por escasa y nueva que sea, rebasa el ámbito de lo familiar, desde el momento que se encuentra en los circuitos comerciales museísticos y turísticos. Su incidencia actual en el mundo del arte es prácticamente nula, sin embargo, esta producción puede ser el inicio de una sucesión formal, el tiempo lo dirá.

⁹² *Ibidem*, p. 147.

CITAS COMPLEMENTARIAS

ⁱ (<<Al hojear esas revistas lujosas como son la *Maison Francaise, Mobilier et Décoration*, etc., se observa la alternación de una parte sublime de las casas sin igual, viejas moradas del siglo dieciocho, villas milagrosamente arregladas, jardines italianos calentados con infrarrojos y poblados de estatuillas etruscas, en pocas palabras el mundo de lo único, que nos obliga a la contemplación sin esperanza (siquiera sociológicamente razonable). Allí están los modelos aristocráticos que subtienden, con su valor absoluto, a la otra parte: la de la decoración de interiores modernos. Los objetos y los muebles aquí propuestos, aún cuando posean un elevado “rango”, tienen no obstante una incidencia sociológica, ya no son creaciones de ensueño, sin carácter comercial, sino que son, en sentido propio, modelos. Ya no nos encontramos en el reino del arte puro, sino en un dominio que (virtualmente, por lo menos) interesa a toda la sociedad.>>) Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, 12ª edición en español, Siglo XXI Editores, 1992, p. 18.

ⁱⁱ La Neocueva, reconstrucción científica de la cueva de Altamira inaugurada en 2001 con el fin de poder mostrar las pinturas paleolíticas sin que se afecten las originales de hace 15.000 años; la réplica de las pinturas de Lascaux, a 500 metros del lugar para que todos puedan verlas (se echa un vistazo por la mirilla a la gruta auténtica y después se visita la reproducción); y la tumba de Pakal en el Museo de Sitio de Palenque, elaborada en plexiglas, son tres ejemplos con los que es posible que incluso el recuerdo mismo de los espacios originales se difumine en el espíritu de las generaciones futuras, pero no existe ya desde ahora diferencia alguna, el desdoblamiento basta para reducirlos al ámbito de lo artificial. Cfr., Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, editorial Kairós, novena edición, 2008, pp. 24-27.

ⁱⁱⁱ Una línea de investigación para estos temas ha sido el psicoanálisis. Ellen Handler intenta mostrar que, simbólicamente, la elección de las antiguas culturas egipcia, griega y romana de Freud constituyó, para él, una herencia conflictiva en la que los sentimientos acerca de su origen judaico estaban profundamente implicados. En un segundo momento, trata de demostrar que la antigüedad, como la representada por este grupo de objetos, sigue contando como un legado importante, que es un tema poco explorado en el psicoanálisis contemporáneo y que también debería ser tema de estudio para otros profesionales de la salud mental. Considera que las preferencias por lo antiguo tienen su origen en la infancia, y están relacionadas con la proximidad a los objetos, a las imágenes y a los sueños. También participan la comprensión y conciencia de un entendimiento intuitivo del pasado, así como las características de los mitos; hechos enigmáticos, misteriosos, fantasiosos y aún no explicados. Los principios de las creencias personales en contra posición a las ajenas también tienen un papel significativo. Cfr., Handler Spitz, Ellen, *Psychoanalysis and the legacies of antiquity*, En: *Sigmund Freud and Art. His Personal Collection of Antiquities*, London, Thames and Hudson Ltd., 1989, pp. 153-171.

^{iv} (<<El importante papel que desempeñó el Occidente de México (es decir, el área ocupada por los actuales estados de Jalisco, Colima, Nayarit, Sinaloa, Michoacán y Guanajuato) en el desarrollo social y económico de la antigua Mesoamérica es cada vez más evidente. Sin embargo, a decir de los estudiosos, las contribuciones de las culturas prehispánicas que habitaron esta región no han recibido toda la atención que merecen. De igual forma se abordaron varios problemas que son propios de la arqueología de la región, entre los que sobresalen el que tiene que ver con la falta de atención mostrada por la mayoría de las instancias oficiales en los ámbitos nacional e internacional acerca de esta vasta región, al igual que el problema del constante saqueo y destrucción del patrimonio arqueológico que sufre el occidente mexicano.>>) Williams, Eduardo, Phil C. Weigand, Lorenza López Mestas y David C. Grove, editores, *El antiguo occidente de México. Nuevas perspectivas sobre el pasado prehispánico*, México, El Colegio de Michoacán, 2003, pp.9 y 10.

^v (<<Pero en fechas recientes el saqueo de sitios arqueológicos dentro del occidente ha alcanzado un nuevo nivel de organización; ahora el despojo sistemático de sitios funerarios con frecuencia es promovido por grupos armados o “mafias” (incluso relacionadas con el narcotráfico) que son más difíciles de controlar que los vándalos de antaño...Estos procesos están obviamente relacionados con el incesante flujo de antigüedades del occidente hacia los centros urbanos de México y de muchos otros países. Nunca antes se había contado con tantos objetos del occidente en el mercado; para comprobarlo basta visitar sitios en Internet como E-Bay.>>) Eduardo, Williams, Phil C. Weigand, Lorenza López Mestas y David C. Grove, *Op. Cit.*, p. 16.

^{vi} Algunos de los ceramistas del TCDH no están interesados en realizar obra propia. Cuando en las entrevistas tratamos de profundizar en este tema, la respuesta fue simplemente que no hay interés. Sin tener los argumentos necesarios, de manera personal concluimos que pueden ser dos las razones principales: no cuentan con los elementos para emprender

tal actividad, o no están de acuerdo en que algunos de sus compañeros “alteren” las formas del pasado. (<<La leyenda de la Edad de Oro es muy antigua. No conocemos con exactitud la razón de tipo sociológico en que se apoya la veneración por el pasado; es posible que tenga sus raíces en la solidaridad familiar y tribal o en el afán de las clases privilegiadas de basar sus prerrogativas en la herencia. Como quiera que sea, la convicción de que lo mejor tiene que ser también lo más antiguo es tan fuerte aún hoy, que muchos historiadores del arte y arqueólogos no temen falsear la historia con tal de mostrar que el estilo artístico que a ellos personalmente les resulta más sugestivo es también el más antiguo.>>) Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, Colección Universitaria de Bolsillo, Tres tomos, 13ª edición, 1976, tomo I, p. 1.

vii (<<Este enfoque trataría el arte como una categoría definida y redefinida en contextos históricos y relaciones de poder específicos. Vista desde este ángulo y leída más o menos a contrapelo, la exhibición del MOMA documenta un momento taxonómico: el estatus de objetos no occidentales y de arte “elevado” se redefinen de una manera importante, pero no hay nada permanente o trascendente sobre las categorías en juego. La apreciación e interpretación de objetos tribales tiene lugar dentro de un moderno “sistema de objetos”, que confiere valor a ciertas cosas y lo quita a otras (Baudrillard 1968). El primitivismo modernista, con sus reclamos de simpatías humanistas más profundas y un sentido estético más amplio, está mano a mano con un mercado de arte tribal desarrollado y con definiciones de autenticidad artística y cultural que ahora están ampliamente cuestionadas.

Desde 1900 los objetos no occidentales se han clasificado generalmente ya sea como arte primitivo o como especímenes etnográficos. Antes de la revolución modernista asociada con Picasso y del surgimiento simultáneo de la antropología cultural asociada con Boas y Malinowski, estos objetos se ordenaban en forma diferente: como antigüedades, curiosidades exóticas, orientalia, remanentes del hombre primitivo, etcétera. Con el surgimiento del modernismo del siglo XX y de la antropología, figuras que antes se llamaban “fetiches” (para tomar sólo una clase de objeto) devienen obras ya sea de “escultura” o de “cultura material”. La distinción entre lo estético y lo antropológico pronto se reforzó institucionalmente. En las galerías de arte se exhibieron objetos no occidentales por sus cualidades formales y estéticas; en los museos etnográficos se representaban en un contexto “cultural”.>>) Clifford, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa editorial, 1995, p. 238.

viii (<<Elizabeth Williams (1985) ha seguido la pista de un capítulo revelador en la cambiante historia de estas discriminaciones. En el París del siglo XIX era difícil concebir los artefactos precolombinos como plenamente “bellos”. Una estética prevalentemente naturalista veía el *ars americana* como algo grotesco y tosco. En el mejor de los casos, la obra precolombina podía asimilarse a la categoría de antigüedad y apreciarse a través del filtro del medievalismo de Viollet-le-Duc.>>) James Clifford, *Op. cit.*, p. 269.

ix Es interesante observar que en la página electrónica de Jorge Marín aparece:

AVISO IMPORTANTE SOBRE FALSIFICACIONES.

NO SE ARRIESGUE VENDER O COMPRAR ARTICULOS FALSIFICADOS ESTÁ PENADO CONFORME A LA LEY FEDERAL DEL DERECHO DE AUTOR EN SUS ARTÍCULOS 231 y 232.

Si usted va adquirir o le han ofrecido alguna pieza escultórica o fotográfica de Jorge Marín recuerde:

Cada pieza lleva un número de serie. Sólo galerías reconocidas venden obra de Jorge Marín. Cada pieza va acompañada de un certificado de autenticidad. Si usted tiene duda de la procedencia de la obra que le ofrecen contáctenos y con gusto corroboraremos la autenticidad de la obra. No arriesgue su capital comprando falsificaciones. Recuerde que si compra piezas falsas usted incurre en un delito.

Cfr: http://www.jorgemarin.com.mx/bg/avisoimportante_sobre_falsificaciones.html.

x Una de las referencias sobre el concepto “primitivo” que aparece como una constante en la historia del arte es la relacionada con la falta de habilidades manuales. (<<Así pues la distinción que Schlegel hace entre el aficionado al arte, que puede declarar libremente sus preferencias, y el artista que tiene que aprender su oficio de un maestro es muy significativa. Porque, al fin y al cabo, Schlegel tenía razón. Tenía razón al menos mientras la imitación de la naturaleza se considerara una habilidad necesaria. Ni que decir tiene que, para la sociedad del siglo XVIII, un pintor era una persona capaz de representar una figura humana, una mano, un pie, con precisión infalible; y si era incapaz de hacer esto se le consideraba un chapucero ridículo. En otras palabras, éste es el momento de recordar que la palabra <<primitivo>> siempre se refiere a una habilidad.>>) Cfr., Gombrich, E.H., *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, Londres, Phaidon Press Limited, 2003, p. 113.

^{xi} Gombrich responde a la pregunta ¿qué entiende por <<primitivo>>? de la siguiente manera:
(<<Incluyo cualquier clase de arte que se ha llamado primitivo en alguna época, en particular cuando el término se ha utilizado como un elogio. Al fin y al cabo, lo que aquí me interesa es ese elogio que supone la presencia de un valor en lo primitivo. Recuerden que el primer grupo de monumentos escogidos para este elogio en particular a finales del siglo XVIII fueron los vasos griegos, presumiblemente obras que ahora llamaríamos arcaicas más que primitivas. En el siglo XIX, <<los primitivos>> se convirtió en el término genérico para designar a las antiguas escuelas italiana y holandesa; pintores como Fran Angélico o Jan van Eyck, cuyo arte ciertamente no nos parece primitivo. Pero si consultan el *Shorter Oxford English Dictionary*, revisado en 1947, leerán todavía que <<un pintor primitivo es un pintor del período anterior al Renacimiento, o un pintor moderno que imita el estilo de aquéllos.>>) Gombrich, E.H., El primitivismo y lo primitivo. Lo primitivo y su valor en el arte, Cuatro charlas radiofónicas (1979), en: *Gombrich Esencial*, Londres, Phaidon Press Limited, 1997, p. 321.



CAPÍTULO VI

Análisis de la obra libre

El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque.

Wladystaw Tatarkiewicz¹

VI.1 Análisis de la producción libre

Antes de aproximarnos a la producción libre del TCDH consideramos pertinente retomar algunos conceptos para enriquecer los cuatro criterios básicos por los que tradicionalmente se guía la historia del arte: autoría, geografía, temporalidad y materialidad.

Para hablar de los ceramistas contemporáneos es indispensable hacer una serie de referencias con respecto a los ceramistas prehispánicos que habitaron la región occidente de México. En la vasta producción mesoamericana en contados casos se puede hablar de “obra de autor” y el mejor ejemplo son los vasos mayas pintados.¹ Las recientes investigaciones han confirmado la “firma” de autoría en estos objetos:

Al menos tres de los vasos del Cacique Gordo llevan la firma de un pintor llamado Tub'al Ajaw o 'Señor de Tub'al', lugar ubicado en algún sitio entre Tikal y Naranjo. Tub'al Ajaw y otros artistas anónimos representaron a su señor en diversos vasos con escenas de danza, acompañadas por autosacrificio y disfraces fantásticos.²

¹ Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos - Alianza Editorial, Colección Metrópolis, 6ª edición, 1997, 4ª. Reimpresión, 2008. Así para este autor la definición de una obra de arte no es muy diferente: “Una obra de arte es la reproducción de cosas, la construcción de formas, o la expresión de un tipo de experiencias que deleiten, emocionen o produzcan un choque”, p. 67.

² Velásquez García, Erik, *Los señores de la entidad política de 'Ik'*, México, Estudios de cultura maya, Vol. 34, 2009.

El arte era en lo general un arte colectivo o un arte colectivo mágico-religioso. Las tareas que tenían encomendadas el arquitecto, el escultor o el pintor, eran la construcción de pirámides, templos u otros edificios destinados al culto, la decoración de estas construcciones con pinturas o relieves, la ejecución de estatuas de dioses, de piedras de sacrificios, de sahumerios, de máscaras para el culto de los dioses y los muertos, y de otros objetos necesarios para los ritos, esto es, la creación de obras de arte destinadas a la comunidad.³ No nos es conocido ningún nombre de artista del antiguo occidente mexicano; no tenemos siquiera una alusión a algún creador que se distinguiera particularmente o a alguna obra que, como el Zeus de Olimpia, hubiese gozado de una estimación extraordinaria. Posiblemente el artista era un encargado de la comunidad y como “personalidad” carecía de importancia.

La influencia de la historia del arte occidental europeo ha querido ver “la mano del artista” en el arte que “descalifica” o clasifica como “primitivo”, busca la firma para asignar autorías y realizaciones individuales. Para algunos investigadores la producción artesanal especializada es uno de los marcadores de la sociedad compleja en el mundo antiguo. Dentro de la investigación arqueológica es un campo importante por tres razones: es fácilmente identificable, utiliza herramientas y genera materiales de desecho que son diagnósticos de actividades de manufactura.⁴ Kenneth G- Hirth hace una distinción entre la producción para uso (doméstico) y la producción para intercambio, separadas por la escala de producción.

La producción especializada o comercial ocurre cuando los individuos producen bienes artesanales destinados a la venta o intercambio fuera del contexto donde son producidos (*i.e.*, el conjunto doméstico). Esto automáticamente sugiere una producción a una escala mayor que requiere que los arqueólogos hagan dos cosas. Primera, necesitan estimar la cantidad de bienes producidos y el periodo en el cual se manufacturaron. Segunda: deben comparar la producción con el consumo normal o periódico del conjunto doméstico.⁵

³ Westheim, Paul, *El Arte Antiguo de México*, 2ª. Edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, p. 47.

⁴ *Cfr.*, Hirth G., Kenneth, Introducción. La naturaleza e importancia de la producción artesanal, en: *Producción artesanal y especializada en Mesoamérica, Áreas de actividad y procesos productivos*, México, INAH-UNAM, IIA, editores Linda R. Manzanilla y Kenneth G. Hirth, 2011, p. 13.

⁵ *Ibidem*, p. 15.

En el caso de la C-ACOM los arqueólogos se inclinan por la producción de los miembros de la comunidad en talleres colectivos y no ha sido posible rastrear una producción personal. “Casi nada se sabe acerca de los usos de las piezas en el ámbito de los vivos, de los talleres en que eran producidas, del periodo intermedio entre su producción y colocación en las tumbas, de cómo llegaban a sus “usuarios” y su distribución en comunidades vecinas o incluso lejanas.”⁶ Sin embargo se sabe que su producción fue masiva.⁷

Los ceramistas prehispánicos eran miembros de grupos de especialización o posiblemente personas con una tradición familiar y ciertas habilidades a quienes se les asignaba una dosis de responsabilidad en la creación de objetos que hoy llamamos obras de arte y no eran libres para crear formas individuales. Estos ceramistas reproducen el conjunto de formas que constituyen el acervo de su cultura, puesto que éstas, unidas a su significado, tienen su validez de acción solamente si son reiteradas de idéntica manera cada vez, en cada nuevo objeto. Ello no significa que no puedan distinguirse obras mejores y peores, mayor o menor dominio de la técnica de realización, incluso algún detalle de innovación que proceda del mayor talento de un determinado artista, pero el hecho no constituye una fuente de estilo, en todo caso se trata de una modulación que hará el valor estético de la obra. De ninguna manera podemos adscribir los estilo de la C-ACOM a la formulación individual. En opinión de Beatriz de la Fuente, poseedora de un ojo conocedor y verdaderamente experto, algunos rasgos de las figuras de humanos dejan ver la mano del artista o del taller que las creó.⁸ Dentro de las características que Kenneth Hirth considera como descriptivas de la producción artesanal mesoamericana nos dice: “los artesanos mesoamericanos eran increíblemente hábiles”, y eso sin duda se refleja en la C-ACOM.⁹

⁶ Hernández Díaz, Verónica, *Entre la Vida y la Muerte. Estudio Estilístico del Arte de la Cultura de Tumbas de Tiro*, Tesis doctoral en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, septiembre de 2011, p. 55.

⁷ *Ibidem*, p. 52.

⁸ *Ibidem*, p. 515.

⁹ *Op. cit.*, Kenneth Hirth G., p. 16.

Con respecto al tema de la autoría en la producción libre de la primera década del siglo XXI, sucede lo contrario. Los ceramistas del TCDH se encuentran en una búsqueda permanente para lograr, a partir de la cerámica arqueológica de la región, tanto un estilo individual o de artista (delimitando un conjunto coherente de rasgos “propios” utilizados en sus representaciones), como una marca o sello de la casa.

La historia de las formas no permanece quieta jamás. Hay épocas de redoblado afán y épocas en que la actividad de la fantasía es lenta; pero, aun entonces, un ornamento que se está repitiendo sin cesar va cambiando paulatinamente su fisonomía. Ninguna cosa conserva su eficacia. Lo que hoy aparece con vida ya no la tendrá del todo mañana. Este proceso no se explica sólo negativamente con la teoría de la pérdida de sugestión, y, en consecuencia, la necesidad forzosa de acrecentar la sugestión, sino también positivamente, puesto que toda forma sigue trabajando fecundadora y todo efecto provoca uno nuevo. Esto se ve de un modo palpable en la historia de la decoración y de la arquitectura. Pero en la historia del arte representativo es también mucho más importante el efecto de obra a obra, como factor de estilo, que lo procedente de la observación directa del natural o de la naturaleza.¹⁰

Como se puede leer a lo largo de esta tesis, las delimitaciones y definiciones de conceptos tales como verdadero (auténtico, original) y falso (no verdadero, no original), son relativas y obedecen a fenómenos sociales incluyentes o marginales, según el contexto en el que se ubican. Los constantes ajustes, cambios, renovaciones y adaptaciones de las clasificaciones son parte del ámbito de la construcción del conocimiento, en unas disciplinas de forma más lenta y en otras, como el estudio de la historia del arte, posiblemente con una movilidad mayor. Los criterios y calificativos de artes menores, artes decorativas, artes industriales, artesanía, artesano, arte, bellas artes, autor, artista, entre otros, no escapan a esta dinámica.¹¹ En el siguiente cuadro presentamos una síntesis, en orden cronológico, que nos ayuda por un lado a comprender que las transformaciones son paulatinas, no se dan con un cambio de un siglo a otro, que tienen connotaciones específicas según las geografías y las sociedades. Se trata de conceptos abiertos que han estado sujetos a intereses, valores y condiciones que han cambiado los aspectos de la creación artística con el paso del tiempo entre los que está muy presente la cerámica.

¹⁰ Wölfflin, Heinrich, *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*, 5ª Edición, Madrid, Edit. Austral, Trad. José Moreno Villa, 2011, p. 423.

¹¹ Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, España, Paidós Estética, No. 36, 2004.

Contexto	Conceptos
Grecia y Roma	No hay distinción entre arte y artesanía. Carecían de una palabra para lo que nosotros denominamos arte bello. <i>Technè/ars</i> abarcaba cosas tan diversas como la alfarería , carpintería, navegación, fabricación de zapatos, medicina, pintura, escultura, hípica y poesía, estrategia militar; y no se referían a una clase de objetos, sino a la capacidad o destreza humanas para hacerlos o ejecutarlos. El artesano/artista tenía que combinar una capacidad intelectual para captar principios con un entendimiento práctico, cierta destreza y gracia. Hay una ausencia del moderno hincapié en la imaginación, la originalidad y la autonomía. Los contextos eran funcionales, no había un verdadero mercado del arte y tampoco había coleccionistas. No consideraban esa especie de contemplativo desapego que nosotros llamamos <<estético>>. ¹²
El mundo antiguo	La única clasificación general de las artes que se parece a las ideas modernas es la división tardo-helenística y romana entre artes liberales y artes vulgares (o serviles). Las artes vulgares son las que se hacían intervenir el trabajo físico y/o el pago, mientras que las artes libres eran las intelectuales, apropiadas para personas de alcurnia y cultivadas. ¹³
Periodo Helenístico 323 a.C. – 31 a.C.	Los romanos prominentes, después del saqueo de estatuas y vasijas de oro de Grecia, comenzaron a coleccionar y a encargar copias de las obras griegas. Algunos historiadores afirman que este coleccionismo y el mercado de arte y antigüedades que acarrió, así como la práctica romana de copiar la obra de conocidos artesanos/artistas griegos, implica su disfrute actual como obras de arte, pues en su momento tenían que ver más con el enriquecimiento. ¹⁴
Periodo medieval	No se distinguía como nosotros entre artes y <<meras artesanías>>, ni entre artesanos y artistas. Muchas artes que el mundo moderno ha relegado a condición de artesanías y oficios eran admiradas como la pintura y la escultura, por ejemplo los bordados. A la cerámica , metal forjado, arquitectura, pintura, se les asignaba un lugar digno dentro del esquema de la creación y del sistema del conocimiento. El término <<artista>> solía quedar reservado a quienes estudiaban artes liberales, mientras que una persona dedicada a la ejecución de alguna de las muchas artes mecánicas era con frecuencia denominada <i>artifex</i> . El artífice medieval asumía los encargos no como individuo, sino como miembro de un taller donde se resolvían los distintos aspectos del trabajo. Si hay obra de firma, por ejemplo en el trabajo de ebanistas y vitralistas, probablemente la firma tenía que ver con la maestría en el oficio y no con la innovación, creatividad y originalidad. La mayor parte de los análisis de la belleza se referían a la de Dios y la naturaleza, no a los productos o interpretaciones de los humanos. ¹⁵
El Renacimiento	Se carece de un verdadero equivalente a nuestras <<bellas artes>>. Se da el inicio de una larga y gradual transición desde el antiguo sistema del arte/artesanía hacia nuestro moderno sistema de arte. Ninguno de los ricos mecenas florentinos o venecianos veían gran diferencia entre la obra de los mejores ceramistas y decoradores y la de pintores y escultores. No hubo un concepto regulativo del <<artista>> que separara pintores, escultores y arquitectos con respecto a vitralistas, ceramistas y bordadoras. El término usado por Vasari y otros seguía siendo artífice. Ninguna de las principales lenguas europeas de la época establecía una distinción conceptual sistemática entre <<artista>> y <<artesano>>. El surgimiento del género de la <<biografía del artista>>, el desarrollo del autorretrato y el ascenso del <<artista cortesano>> dan inicio al cambio de condición de los artesanos/artistas.

¹² Larry Shiner, *Op. cit.*, pp. 46-56.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 57-66.

	Algunos carecían de un taller permanente y a menudo aceptaban encargos en los que participaban otros artistas o aceptaban completar una escultura a medio terminar (Miguel Ángel) y no pensaban que estos encargos fueran ofensa a su <<individualidad creativa>>. ¹⁶
Siglo XV	La aceleración del conocimiento de la perspectiva y el modelado, junto con el resurgimiento de los modelos antiguos, llevó a la convicción de que la pintura y la escultura no sólo requerían del aprendizaje sino además de ciertos conocimientos de geometría, anatomía y mitología antigua. Alberti y Leonardo proyectaban una imagen del artista como <<artesano científico>>. ¹⁷
Siglo XVI	El sentido <<científico>> de la <<invención>> se vio enriquecido por cualidades asociadas con la idea del poeta, como la <<imaginación>>, la <<inspiración>> y el <<talento natural>>, inseparables de la destreza y de la imitación de la naturaleza con un propósito determinado. Los ricos y poderosos coleccionaban toda clase de cosas y a menudo mezclaban objetos que nosotros llamaríamos arte junto con extravagancias tecnológicas o curiosidades de historia natural. El hábito de coleccionar estaba guiado por impulsos piosos, por el prestigio y el exhibicionismo, así como por el placer ante las cualidades puramente pictóricas. A finales del siglo se había conformado un pequeño cuerpo de <i>connoisseurs</i> . ¹⁸
Siglo XVII	La condición de las artes y de los artesanos/artistas sigue siendo objeto de debate en este siglo. No hay una categoría para las bellas artes. Se inicia la fundación de las academias, como alternativa económica y política a los gremios, son un paso más en la liberación del arte con respecto a las artesanías y plataforma para elevar las condiciones de vida. El cada vez más relevante estatus de los artesanos/artistas, así como el papel cada vez más importante jugado por la pintura, la poesía y la música en el marco de las monarquías absolutistas, hace que este siglo sea un periodo fundamental para la transición hacia el moderno sistema del arte. Se da el surgimiento de los públicos y lugar a las opiniones individuales, así toma importancia el papel del gusto. Poesía, pintura y música forman una pequeña élite, ya fuera para instrucción, prestigio, acompañamiento, decoración o diversión; y se comenzaba a apreciar la pintura y la escultura <<por ellas mismas>>. ¹⁹
Siglo XVIII	Hay una repentina proliferación de academias con sus protectores, libertadas con respecto a las restricciones gremiales y la celebración de exposiciones periódicas. La expansión del mercado del arte condujo a una mayor especialización. Las especialidades de ceramistas , textiles, forjadores, orfebres, vidrieros, ebanistas, lauderos, ahora consideradas de menor rango, se separaron debido a los cambios en los gustos domésticos. Se comercializa la pintura y en los catálogos aparecen los nombres de los artistas. En Inglaterra parece la primera ley de derechos de autor. La antigua idea de artesano/artista queda definitivamente separada y abandonada, época en la que la imaginación, inspiración, genio, gracia y libertad quedaron reservadas al artista creador mientras que se dejaba a los artesanos la destreza, reglas, imitación, rutina, dependencia, servicio, el trabajo y la utilidad de las obras. Aparecen los supuestos modernos sobre la creatividad y la independencia. ²⁰
Segunda mitad del siglo XVIII	En la nueva idea de obra de arte como creación autosuficiente, la unidad es completamente interna, y la obra forma <<un pequeño mundo en sí mismo>>. Se funden las nociones de <<obra maestra>> (originariamente pieza por medio de la cual un artesano/artista demostraba a la cofradía o gremio al que pertenecía que ya era un maestro) y la idea de obra de arte como creación. Así la obra maestra queda vinculada a la obra como creación

¹⁶ *Ibidem*, pp. 67-94

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 95-148.

²⁰ *Ibidem*, pp. 149-186.

	para señalar la presencia de una obra excepcional. Así se inicia el pensamiento del relato de una serie de hazañas protagonizadas por artistas-genios y sus <<obras maestras>>. ²¹
Siglo XIX	A medida que la Revolución Industrial empujaba a los pintores, músicos y escritores a verse igualados al rango de trabajadores asalariados o de animadores a sueldo, la figura ideal del artista fue cobrando paulatinamente una intensa aura de espiritualidad. La imagen exaltada del artista se eleva a nuevas alturas y no se separa del genio de la imaginación creativa, manteniéndose la mayoría de los prejuicios de género del siglo XVIII, las mujeres podrían tener talentos, pero no genio. A medida que el ideal del artista alcanzó nuevas cotas de altura a lo largo del siglo XIX y las habilidades de los hombres de oficios se convirtieron paulatinamente en algo superfluo, la brecha entre la imagen y el estatus del artista y la del artesano se ensanchó más que nunca. ²²
Segunda mitad del siglo XIX	Hay una saturación de artistas; el mercado crece y se diversifica. La clase media tiene capacidad para adquirir litografías, y reproducciones de cuadros y estatuas. Surgen las figuras del bohemio y el dandy. Los oficios son entendidos siempre como un trabajo subordinado. La red de editores, impresores, comerciantes y <i>connoisseurs</i> pueden sostener al pequeño mundo de arte culto refinadísimo de la burguesía materialista. El estatus del artesano u hombres de oficio se degradó tanto que muchos se vieron obligados a renunciar a sus negocios independientes. Desaparecen cientos de pequeños talleres. En talleres más grandes ahora el maestro alfarero era un empleado, y el incremento en el nivel de la fuerza de trabajo permitió una mayor división del trabajo, puesto que los propietarios mercantes empezaron a controlar la organización de la producción y la formación de los trabajadores. Muchos artesanos quedaron reducidos a operarios renunciando a la tradición familiar. La demanda de trabajadores con habilidades, capaces de entender los diseños y de trasladarlos a procesos mecánicos, produjo la educación artística para los trabajadores, y así un nuevo de artesano. Aparecen los museos de <<artes aplicadas>>. ²³
Siglo XX	A mediados de los años cincuenta en las artes visuales aparecen nuevos medios como la cerámica , el tejido, la fotografía y el cine, que la mayoría de los individuos había aprendido previamente en escuelas comerciales o como aprendices. El proceso más generalizado de asimilación de estos nuevos géneros y de las nuevas artes a las instituciones de las bellas artes se desarrollaba ahora en un ambiente expansivo y optimista. Hay una expansión sin precedentes de galerías, museos, sinfonías, compañías de danza y teatro, festivales artísticos, revistas literarias, premios y consejos de arte locales y estatales. Europeos y norteamericanos empezaron a coleccionar artefactos y a grabar música y las danzas de las sociedades a pequeña escala como si fuera arte. Hay una subyacente polaridad entre arte y oficios que continúa distorsionando la producción y la recepción de las artes, complicada ahora con los procesos de asimilación y resistencia. En este nivel consideramos que se encuentra el inicio de la producción de la obra libre del TCDH . ²⁴
Siglo XXI	El sueño de reunificar las bellas artes y la artesanía se ha complicado aún más con la llegada de la revolución digital. El asunto no está superado. ²⁵

Tabla VI.1 Síntesis de evolución de conceptos en torno a la creación artística. Información tomada del texto de Larry Shiner *La invención del arte, Una historia cultural*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, pp. 271-290.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, pp. 291-362.

²⁵ *Ibidem*, p. 409.

Para Shiner la grandeza de Miguel Ángel y Shakespeare no estuvo en separar el arte de la artesanía sino en su capacidad para crear piezas incomparables manteniendo unidas la imaginación y la técnica, la forma y la función, la libertad y la utilidad.²⁶ Como observamos en la tabla anterior las distinciones entre artesanía y arte no son válidas en el mundo actual, tampoco cualquiera acto de violencia social y epistémica que repliegue a la cerámica y a sus productores a un mundo considerado ajeno o menor, en cualquier sentido, al arte.

En este trabajo abordamos el análisis de la producción libre del TCDH como un fenómeno artístico y en caso de que se haga totalmente necesario recurrir a definiciones, entonces tomamos las palabras de Wladyslaw Tatarkiewicz.²⁷ En éstas la obra libre, trabajo consciente que no deja los resultados al azar, encuentra lugar al ser una reproducción de cosas, en la que se construyen formas, y es la expresión de un tipo específico de experiencias que sin duda brindan deleite, emocionan y también quizás en algunos momentos producen un choque. La obra libre, como se describe en el siguiente apartado, tiene cualidades significativas que expresan los pensamientos, creencias, inquietudes, anhelos y conocimientos de sus creadores, tanto en lo individual como en lo grupal. Para esta autor las definiciones de arte a lo largo de la historia acaban por no hacer justicia a todo el campo que generalmente se denomina arte.²⁸

Llama la atención que dentro de la abundante variedad de estilos y temas que ofrece la C-ACOM²⁹ y aún dentro de la selección de aquellos modelos más reproducidos, los ceramistas contemporáneos en su producción libre se han inclinado solamente por figuras antropomorfas y prácticamente a partir de una región. Ante esta selección el gusto personal, expresado por ellos mismos, es su respuesta y aparentemente no tienen mayor explicación, dentro de todo “las chinescas” son sus favoritas. Debido a la forma alargada del tronco en sus representaciones humanas, los autores de la

²⁶ *Ibidem*, p. 94.

²⁷ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Op. cit.*, pp. 65 y 67.

²⁸ *Ibidem*, p. 61.

²⁹ La Dra. Verónica Hernández Díaz plantea una clasificación en 18 estilos.

obra libre les llaman “las chinescas flacas” y entre las razones que no logramos descifrar con respecto a sus predilecciones pueden encontrarse otras. No entramos al campo de la psicología, sin embargo en las entrevistas algunos de ellos se expresaron negativamente de las populares piezas de cerámica que se venden por millares en Jalisco, aquellas baratijas que representan “al mexicano, como un mariachi gordo”. Tienen claro que eso es algo que ellos no van a hacer: “Maestra, esos gordos bigotones y gordas fodongas son de dar pena”.³⁰



Figura VI.1 Imágenes de objetos en bronce y barro producidos en Jalisco que representan “al mexicano, como un mariachi gordo”.

Criterio geográfico: El arte precolombino encuentra sus expresiones en un amplio territorio del continente Americano. Hablar de un estilo para el arte prehispánico continental no es operante. La amplitud del área geográfica en la que encontramos manifestaciones de este periodo histórico hace que la ubicación se diluya como criterio. Mucho se ha escrito sobre la influencia geográfica y del medio ambiente sobre la C-ACOM. Siendo un área extensa, los cambios de topografía, hidrografía, clima, flora y fauna, dieron como resultado diferencias culturales muy marcadas.³¹

³⁰ Entrevistas con los ceramistas del TCDH, realizadas por MOMG en septiembre de 2010, Jalisco.

³¹ El término <<Mesoamérica>> fue inventado Paul Kirchhoff para designar el territorio del Continente Americano comprendido entre los paralelos 17 y 22, aproximadamente, es decir, entre la ciudad arqueológica de Copán, en Honduras, y la de La Quemada, en el norte de México. Cfr., Guerreiro F., Raúl, Época Prehispánica, en: *Historia General del Arte Mexicano*, Editorial Hermes, Tomo I, México, 1968, p. 21.

En el lado contrario de la balanza, en el discurso de los ceramistas del TCDH que elaboran obra propia, la delimitación geográfica es fundamental y se relaciona directamente con sus lugares de nacimiento y residencia, y con su árbol genealógico. Estos ceramistas no sólo hacen una clara diferencia espacial con respecto al resto de las culturas prehispánicas, sino en relación con otros ceramistas contemporáneos del occidente de México, e incluso del mismo estado de Jalisco definiéndose como ceramistas de la zona lacustre de Chapala. En los términos de Wölfflin, estaríamos hablando de una especie de “nacionalismo” que se presenta como una fantasía en escala regional. Nos encontramos frente a una contradicción ya que los aspectos geográficos en realidad no determinan la producción libre, pues de ser el caso, la fuerte influencia de la cerámica procedente de Nayarit no tendría justificación. Así en la selección del estilo sigue pesando más el gusto personal.

Criterio temporal: Tomar como referencia para la producción libre las cronologías mesoamericanas tradicionales para el Antiguo Occidente de México (períodos formativo, clásico y posclásico), nos llevaría a rangos tan amplios que abarcan desde 300 a.C. hasta 1500 d.C. En esta escala la problemática del saqueo y las falsificaciones también se hace presente en el momento que, en muchos de los casos, no contamos con información confiable sobre la procedencia espacio-temporal de los objetos cerámicos. Por otro lado, para los ceramistas contemporáneos la temporalidad se define por el corte de la conquista, antes y después de la llegada de los españoles, es decir: “lo prehispánico y lo de después.”

Bajo estos criterios (artista-geografía-temporalidad) podemos concluir que la producción libre está determinada por el gusto del artista, en la cual la geografía y la temporalidad no son relevantes. Es importante comentar un cuarto criterio: la técnica.³² En este ámbito la preocupación de los trabajadores y dueños de los medios de producción en realidad hasta la fecha no ocupa su mente, basta con recordar

³² Consideramos que la técnica y los materiales son parte del análisis formal, por ello se describen en el siguiente apartado.

las formas de dar acabados y pátinas sobre sus piezas cerámicas para dar cuenta de esta indiferencia.³³ Por experiencia propia sabemos que los proyectos de investigación para el rescate de técnicas tradicionales requieren de grandes esfuerzos. Cuando coordinamos los trabajos con el Grupo Alfar del maestro Gordon Ross, con el taller de los Hermanos Hernández Cano de Zinapécuaro, la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y el INAH, nos percatamos de la cantidad de recursos humanos, técnicos, económicos y de tiempo que ello implica, además de las voluntades personales para llevar a buen término los proyectos.

En ciertas áreas del mundo artístico existen citas oficiales (por ejemplo, en algunos aspectos de la música). En otras, las citas están a menudo implícitas (en pintura y escultura) o no existen en absoluto. Según Wölfflin, la evolución y la transformación del arte solamente se han presentado en determinadas épocas y lugares en la historia de la humanidad. Este desarrollo puede ser motivado por causas internas o externas que van más allá del campo de la historia del arte descriptiva. Pero es muy posible que con el progreso de la electrónica, las citas sean técnicamente más fáciles de realizar en muchos terrenos del arte.³⁴ En este momento para nosotros es relevante definir si los sistemas de citas usados por los ceramistas del TCDH en su producción libre, que tan bien funcionan en el mundo académico, pueden transferirse al mundo del barro, en especial a las piezas conocidas como vasijas – escultura.

VI.2 Análisis formal de la obra libre

La crítica prejuiciosa, posiblemente en tono negativo, que se podría hacer de inicio a la producción libre del TCDH es la falta de originalidad. Hemos señalado que los significados de este concepto han cambiado a través del tiempo y sus interpretaciones y valoración dependen de cada contexto social. En

³³ En el TCDH no se hace investigación para recuperar técnicas tradicionales prehispánicas.

³⁴ *Cfr.*, Frey, Bruno, *La economía del arte*, Barcelona, la “Caixa”, Serie Estudios, Colección Estudios Económicos, Núm. 18, 2000, p. 208.

la Grecia antigua no valoraban la originalidad en el arte, sino sólo la perfección integral: una vez obtenido esto, había que repetirlo sin ningún tipo de cambios o desviaciones. La originalidad no fue el objetivo de los artistas griegos, durante esta época imperó el tradicionalismo y toda innovación se consideraba un atentado.³⁵ De aquí hacemos un salto y nos trasladamos al polo opuesto, a la separación de la figura artesano/artista y a la degradación paulatina, pero progresiva, que en el siglo XVIII sufre el en lo general el artesanado (ver tabla VI.1). Una de las formas de resistencia se da en la lucha por la conservación de la figura artesano-copista que se creía actuaba mecánicamente, usando la imaginación únicamente para combinar, para una imitación rutinaria de modelos del pasado, separada de la libertad y sin ninguna posibilidad de reconocimiento.

En el sigloXVIII se debatía sobre dos tipos de imitación muy diferentes: la imitación de la naturaleza y la imitación de los grandes antecesores. El primer tipo de imitación siempre dejaba lugar para la innovación, pero el seguimiento de la obra de grandes maestros del pasado comenzó a ser objeto de condena abierta.³⁶

Nosotros hacemos a un lado esta condena, y afirmamos que la obra libre de los artistas del TCDH se encuentra en lo que podemos definir como una etapa de gestación, se trata del inicio de un impulso artístico. Las piezas que presentamos en este capítulo son los primeros productos de este trabajo creativo. Los ceramistas se han formado en los talleres de sus familiares y sobre la práctica, su caso no se ubica dentro de aquellos que han tenido la oportunidad de una educación formal en instituciones especializadas en arte.ⁱⁱ La vocación les ha llevado a ampliar sus horizontes en una dinámica autodidacta, por medio de la lectura de libros, catálogos y revistas, visitas a museos y zonas arqueológicas, asistencia a conferencias, así como la observación de otros objetos artísticos a través de publicaciones profusamente ilustradas.

El punto de inicio de nuestro análisis se encuentra en la idea de “originalidad”, esta vez no con referencia a un contexto arqueológico, sino en el ámbito de lo formal. ¿Es original la producción libre

³⁵ Cfr., Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Alianza Editorial, Colección Metrópolis, 7ª edición, 2008, p. 123.

³⁶ Larry Shiner, *Op. cit.*, p. 165.

del TCDH? ¿La producción libre tiene un estilo propio? Un “sí” o un “no” sería una respuesta simple y parcialmente verdadera, ya que es un hecho que esta producción se hace por primera vez en el TCDH y en ese sentido, en un primer momento sí se puede considerar original.ⁱⁱⁱ

En la literatura encontramos diversidad de textos sobre el estilo e inclusive la evolución del concepto a través de siglos. Si partimos del precepto que nos dice que los elementos constantes en términos formales son la base de la definición estilística, es precisamente esa perdurabilidad y repetición de los rasgos, lo que en este momento de la investigación nos interesa analizar. Pero esta definición no es suficiente, por ello nos apoyamos en un par de descripciones más que resultan complementarias entre sí y que consideramos pertinentes para el caso de la obra libre.

La primera nos dice que el estilo es un principio organizativo que permite relacionar las partes con el todo y las distintas obras entre sí, siempre teniendo en cuenta que cuando hablamos de estilo, si bien el elemento primero es formal, el aspecto significativo y expresivo es fundamental y solamente podemos hablar de estilo en este sentido más abarcativo. Reconocer un estilo en una forma estética contribuye a valorarla e insertarla en el ámbito de la historia del arte. E incluso, a menudo el valor de un objeto depende de que se haya reconocido y asignado una identidad estilística, aún cuando a veces se fuerce la verdadera naturaleza del objeto buscando un “estilo individual” en tradiciones en las cuales la copia más que la originalidad es el principio rector.³⁷

La segunda definición la tomamos del Glosario de Arqueología del sistema único de registro vigente en la Dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas del INAH. En esta entidad se entiende y aplica el término estilo no como mera convención de una “forma” determinada sino como totalidad de atributos que dan idea de una distribución temporal y espacial y que es referida a rasgos formales y cualitativos, peculiaridades de la expresión de un grupo o de una cultura. Estilo en su sentido más amplio es un sistema sintomático de formas, motivos, relaciones de formas, cualidades

³⁷ *Cfr.*, Estela Ocampo, *Op. cit.*, pp. 117 y 118.

y expresiones significativas. Reconocer y asignar un estilo a una pieza implica establecer una correlación entre forma-función y atributos. Las cualidades detalladas en las que se observa el acabado de superficie o decoración, técnicas de manufactura, materia prima, etcétera, son parte de la descripción estilística en este glosario.

A partir de los documentos y manuales generados por el INAH relativos al significado de ciertas tipologías, especialmente en los apartados que se refieren a la temporalidad histórica prehispánica, hemos conformado en orden alfabético un glosario ilustrado (apéndice 4). El propósito ha sido aplicar, de la mejor manera posible, los términos técnicos de uso más frecuente en las descripciones de la C-ACOM y en el análisis formal de la producción libre. También incluimos algunos términos que no hemos aplicado en la tesis, pero que nos ayudan a diferenciar conceptos. Con estas herramientas (definiciones de estilo y glosario de términos) analizamos la producción libre a partir del siguiente esquema en el que ordenamos los elementos a considerar:

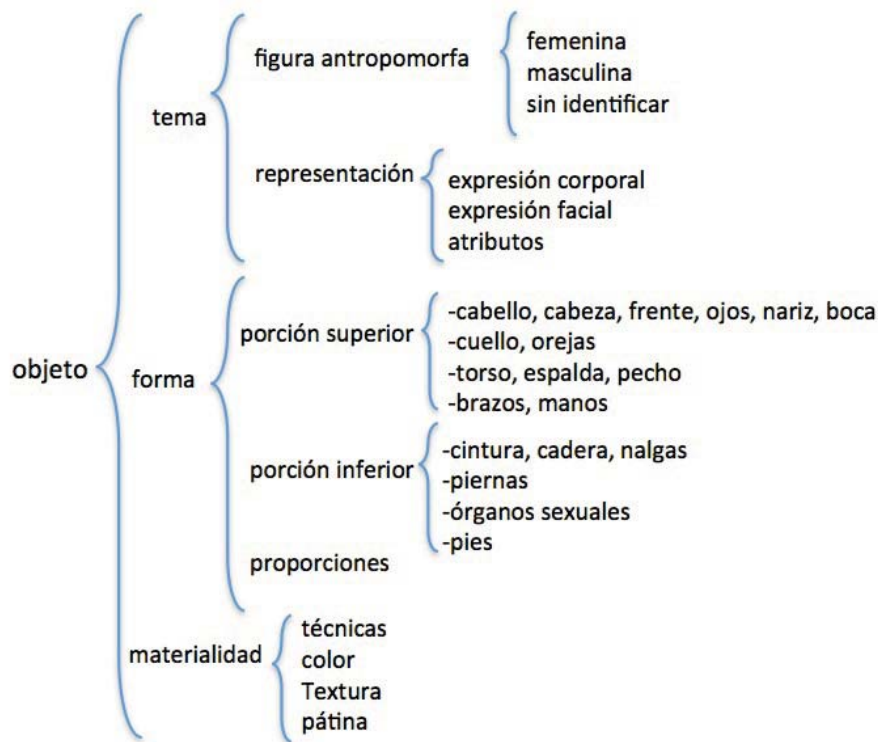





Diagrama VI.1 Dimensiones del análisis formal de la producción libre.

Descripción ³⁸	Imágenes de la producción libre del TCDH
<p>1.Figura sedente de ojo rayado</p> <p>40 x 14 cm</p>	
<p>2. Mujer de bolitas 1</p> <p>40 x 15.5 cm</p>	
<p>3. Mujer de bolitas 2</p> <p>39.5 x 15 cm</p>	

³⁸ Se trata de catorce ejemplos de los modelos de línea de producción de obra libre 2010 - 2013 (como se puede observar en la tabla VI.2 los cuatro últimos están en proceso de elaboración). No es posible presentar todas las piezas en virtud de que algunas ya se habían vendido antes del inicio de esta investigación, sin embargo los artistas comentan que eran similares a las de esta tabla. Las medidas corresponden a la altura por el ancho.

4. Figura con
estrellas

41 x 12.5 cm



5. Figura con ave

38.5 x 16.5 cm



6. Figura con plato

32.5 x 13.5 cm



7. Figura de greclas

36 x 11 cm



8. Figura sedente
cara cruzada

31.5 x 9.5cm



9. Figura con tambor, 14 x 6 cm



10. Molendera, 14.5 x 7 cm



11. Figura sedente con brazos cruzados, 53 x 22 cm



12. Figura sedente con manos tomadas, 51 x 24 cm



13. Mujer con vasija y niño, 34 x 86 cm; y 14. Figura con caracol, 33 x 85 cm.



Tabla VI.2 Producción libre del TCDH. Esculturas de Darío Torres Herrera de la 1 a la 10; de la 11 a la 14 se trata de las esculturas de María Guadalupe Torres Herrera en proceso.

Temas: como se observa en la tabla VI.2 el tema de toda la producción libre son las figuras antropomorfas (hombres, mujeres y algunas a las que no es posible asignar género).

Representación: Se trata de figuras de cuerpo completo. Todos los personajes de una u otra manera están en una postura sedente. Solamente en las esculturas 13 y 14 vemos modelado de ropa, una especie de falda corta. En el resto no hay modelado de “ropajes” aparentemente se encuentran desnudos, sin embargo la pintura corporal hace las veces de indumentaria. Las expresiones corporales y faciales muestran individuos de edad media, no hay ancianos o niños, o signos de enfermedades. La expresión facial de todas las figuras es similar, podemos decir que casi neutra al no expresar dramáticamente ninguna emoción o gesto.

No encontramos atributos que les puedan asociar a deidades, solamente detectamos en cinco casos elementos que manipulan o sostienen: ave, tambor, mano de metate, vasija, niño y caracol que nos refieren a alguna actividad. Este trabajo tampoco incluye representaciones simbólicas o fantásticas.

Forma (porción superior): Todas presentan deformación craneana. La representación de cabello aparece solamente en las figuras 4 y 6, está dada por el color negro en la cabeza e incisión (o texturizado) en estas áreas. En la cabeza las otras doce figuras, la idea de “cabello” no es evidente, más bien vemos una especie de gorro sencillo liso, de color más oscuro que el rostro, que corre de la nuca hasta la frente sin cubrir las orejas. Las caras de las figuras 1, 2, 3 y 6 tienen una forma de triángulo invertido, el resto son semi circulares. Vemos pintura facial en todos los rostros, excepto en la no. 6, marcado especialmente en el contorno de los ojos. Se modelaron las narices rectas y las bocas semiabiertas pequeñas. En todas las de Darío Torres observamos discretas narigueras, no así en las de María Guadalupe Torres. Los ojos están marcados por pequeñas incisiones horizontales y en algunos casos ligeramente modelados por lo que, a primera vista, dan la idea de que se encuentran cerrados. En la obra de Darío las orejas son sumamente pequeñas, casi imperceptibles. El cuello en la figura 1 es corto a comparación de las demás en las que se tuvo especial cuidado por marcarlo y decorarlo.

Las figuras 2, 3 y 13 son las únicas que tienen sobre el pecho los senos marcados por modelado (no se trata de aplicaciones). El tronco (frente y espalda) es recto, casi rectangular desde los hombros hasta la cintura baja, sólo la figura 8 tiene una ligera inclinación hacia el frente. En todos los casos los brazos son tubulares delgados y largos, prácticamente con el mismo diámetro desde la altura del hombro hasta las muñecas; se prolongan tanto como la necesidad de una posición determinada, de tal forma que pierden proporción con respecto al cuerpo humano en las figuras 1, 2, 3, 6, 11 y 12.

En las figuras 1, 2, 3 y 12 las manos se fusionan con las extremidades superiores y en el resto apenas están señaladas con algunas incisiones que denotan los dedos de las manos; en la figura 4 se marcan además con un color rojo. Con decoración polícroma se insinúa la presencia de collares, brazaletes y pectorales en los modelos 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9 y 10. En todas las figuras la presencia de pintura corporal en el tronco es lo que les da el toque de individualidad. También brazos y piernas presentan decoración corporal.

Forma (porción inferior): Cintura marcada, así como caderas y glúteos protuberantes no son representados en estas figuras. En ninguna se señala el ombligo. Los muslos de las primeras cuatro figuras son prominentes, mientras que en el resto se aprecian un tanto tubulares y delgados. Las figuras de la 4 a la 9 se encuentran sentadas con una pierna flexionada. Las cinco últimas están sentadas en ambas. La molendera está en posición semejante a la conocida como flor de loto con el metate entre las piernas. En las rodillas de las figuras 6, 11 y 12 se apoyan los codos, lo cual permite que el antebrazo tome una posición especial. Destaca la forma de las piernas o “media pierna” en la cuarta figura, pues tal parece que en los muslos se han sintetizado las extremidades inferiores completas.

En ninguna de las figuras se señalan órganos sexuales, ni masculinos como tampoco femeninos, por lo cual a excepción de las figuras femeninas 2, 3 y 13, es difícil determinar con certeza el género representado. En todas los pies apenas son perceptibles y no se marcan los dedos.

Proporciones: Es en el manejo de las proporciones en donde encontramos la constante estilística más relevante. Por un lado nos referimos a las proporciones con respecto al cuerpo humano adulto, así como al tratamiento de las extremidades superiores e inferiores, y finalmente a la cabeza. El largo del torso en posición casi vertical determina la volumetría general de las figuras. Los brazos tubulares y delgados permiten prolongar o acortar su tamaño y con ello expresar actividades y posiciones; destaca el largo brazo derecho de la figura 6, que da la vuelta a la pierna del mismo lado para apoyar el plato sobre el muslo izquierdo.

Con respecto a las piernas se da un especial énfasis al tratamiento de los muslos que tienen un importante volumen y llegan a mimetizarse con pantorrillas, tobillos y pies. Si estiráramos las piernas flexionadas de algunas de las figuras, podríamos observar que éstas son largas en relación al tronco. La longitud de las extremidades superiores e inferiores está determinada por la posición y las actividades representadas. Las dimensiones, entre 86 y 6 cm de altura entran en los rangos de las medidas de sus referentes originales.

La cabeza no es “redonda”, o mejor dicho su volumen aplanado, representando deformación craneal tubular erecta, juega un papel importante en la proporción general de las figuras. En la obra de Darío vistas de frente o de espaldas, sobrepasan el ancho de los hombros y en algunos casos también el pecho o las caderas. Pero en la observación de perfil es tan delgada como las secciones más delgadas del tronco. Esto no sucede en las esculturas de María Guadalupe, en las que las caderas son más anchas que las dimensiones de oreja a oreja.

En manejo de las dimensiones y las proporciones es tan significativo que ya en esta etapa inicial de la producción de la obra libre podemos ver las diferencias entre dos autores y así la mano individual. Por otro lado también podemos hablar de subgrupos. El primero conformado por las figuras mayores de 30 cm 1, 2 y 3 que se caracteriza por el volumen en los muslos; el segundo de las mismas dimensiones

con un tratamiento diferente en las extremidades inferiores; un tercer grupo el de las esculturas mayores a 70 cm; y las de formato menor a 15 cm representando claramente alguna actividad.

Materialidad (técnicas y materiales): En el TCDH no se realiza investigación que pueda llevar a la identificación precisa de la composición de barros, engobes o pigmentos, así como a la aplicación puntual de técnicas, por ello para toda la producción, copias fieles u obra libre, prácticamente se usan los mismos materiales y técnicas. Sin embargo el punto de partida marca una diferencia significativa, en la obra libre no se usan moldes, todo es modelado.

Todas las figuras de la obra libre³⁹ se modelan con una combinación de tres tipos de barro: negro, blanco y rojo. Se compran en Tonalá en costales de 40 kilogramos, y cada costal tiene un precio de veintidós pesos; cada pieza de las menores a 70 cm lleva entre un kilo y kilo y medio. Las pequeñas son sólidas y las grandes huecas y mixtas, todas con muy poco trabajo de pastillaje. Los costales ya traen el barro en polvo, por lo que no hay que tritararlo o molerlo.

El primer secreto de estos ceramistas está en la combinación de los tres barros, pues por un lado no siempre tienen la misma calidad y por el otro la cantidad de agua varía según la época del año. El barro negro es la liga, el blanco es menos compacto que el primero y un tanto “bofo”, y el rojo es el que da el color. Los tres se ciernen de una a dos veces, según vengán las impurezas en los costales. La pasta final depende de la experiencia, no hay fórmulas de combinaciones exactas.

Los tres barros se mezclan e hidratan (tienen plomo y no son los que usan los alfareros que hacen loza para preparar, almacenar o ingerir alimentos), y se amasan en un molino o “revolvedora” durante 20 minutos. Si se requiere una consistencia más fina y suave, se somete a una segunda amasada. En este momento la calidad del barro con el que se modela tiene que garantizar la fuerza, la

³⁹ La descripción de las técnicas y los materiales está basada en las tres visitas realizadas al taller, y en las entrevistas con el Sr. Javier Degollado y el maestro Darío Torres en marzo de 2013.

estabilidad y la textura. Se deja reposar por 3 días al interior del taller, si hace mucho calor se cubre con franelas húmedas o dentro de bolsas de plástico.

Primero se modela el tronco, después las extremidades y al último la cabeza, las partes se unen manteniendo la figura recostada, cuando se para todo debe permanecer en su lugar, y en esta posición se hace el alisado, con un cuchillo y muy poca agua. Se hacen perforaciones e incisiones (con agujas de tejer y herramientas punzo cortantes), y el pastillaje. Las piezas se dejan en posición vertical reposando y secándose, dependiendo del tamaño y del clima, de 4 a 10 días. Antes de la cocción se ponen al sol entre una y dos horas. Después se lijan las imperfecciones.

No hay decoración pre-cocción y no se aplican engobes. Antes se usaban hornos de leña, pero ahora en el taller cuentan con hornos de ladrillo de gas. La cocción se hace en una atmósfera oxidante de 3 a 4 horas a 750-900 °C y se deja enfriar el horno de 8 a 12 horas. La pintura se aplica con pinceles y brochas finas y es básicamente con colores minerales: negro, ocre, amarillo y naranja, y la combinación de éstos, tampoco hay fórmulas para el control de tonos. Con esta paleta se tratan de imitar colores y tonalidades de la cerámica arqueológica. Primero se aplica un color general o base, y después se pintan los detalles. Estos colores una vez que secan son muy resistentes. Se pulen con lijas finas o con paños de telas finas; o se bruñen con piedras, las que mejor funcionan son las de pirita.

Al final se aplican lacas y barnices, y los procesos de patinado que ya hemos explicado en el tercer capítulo: tierras, manchas, humos, hollín y otros efectos especiales. Resulta interesante observar que en esta producción también se busca dar un efecto de antigüedad por medio de la aplicación de “pátinas artificiales”. La cita del pasado sigue muy presente y es parte del fantasma que persigue esta producción. Es como si el hecho de que las piezas lucieran como “nuevas” les restara credibilidad.

La marca del taller o la firma del autor se imprime en el barro fresco, antes del secado. Al principio este proceso no se hacía. Así los tiempos de producción de la obra libre no sólo dependen de

las habilidades y experiencia de los artistas, sino de la calidad de la materia prima y del clima, factores que salen de las manos de los escultores. Al analizar con detalle estas características formales de la producción libre podemos observar que éstas definitivamente fueron inspiradas en la C-ACOM, sin embargo claramente en un solo estilo y en particular en algunos modelos arqueológicos, los cuales los autores contemporáneos sólo conocen por fotografías. En la tabla VI.3 presentamos las principales referencias prehispánicas que han motivado la obra libre.

Modelos arqueológicos de referencia (Culturas de Occidente, tradición Tumbas de Tiro)		
Modelos	Descripción	Observaciones
	<p>Esculturas femenina y masculina, Museo Regional de Nayarit (MRN), Preclásico 1200 a.C a 200 d.C., 40 cm de altura.⁴⁰</p>	<p>En sus formas y concepto general la producción libre del TCDH está inspirada en estos modelos: principalmente en posición, formato y proporciones del tronco y los brazos.</p> <p>Las piernas de las figuras 1, 2 y 3 se copian de estos modelos. Estas figuras dan la pauta de la representación del cuerpo humano. La forma de la cabeza también toma este referente, aunque no los detalles.</p>
	<p>Figuras femeninas huecas:</p> <p>a. Colección Proctor Stafford, estilo Lagunillas, 61 cm de altura.⁴¹</p> <p>b. MRN, estilo chinesco, 26.5 cm de altura.⁴²</p>	<p>La deformación del cráneo y los rasgos faciales, así como la pintura corporal, pequeñas narigueras y orejeras están tomadas de las figuras del estilo Lagunillas, Nayarit, conocido también como estilo chinesco. Recordemos que los artistas contemporáneos llaman a sus figuras “chinescas flacas”.</p>

⁴⁰ Información y fotografías tomadas de: Catálogo: *Cuerpo y cosmos, arte escultórico del México precolombino*, Barcelona, catálogo de exposición Forum, 2004, p.142. Los expertos opinan que ambas piezas son de manufactura reciente, por lo que en este contexto se consideran objetos falsos al pretender presentarse como de época prehispánica.

⁴¹ Información y fotografía tomadas de: *Sculpture of Ancient West Mexico. Nayarit. Jalisco. Colima. A Catalogue of the Proctor Stafford Collection at the Los Angeles County Museum of Art, USA*, Los Angeles County Museum of Art, 1989, cat. 1.

⁴² Información y fotografía tomadas de: *Desde la Oscuridad. Arte Prehispánico de Nayarit*, México, Nacional Financiera, 1992, p. 168.

 <p>a</p> <p>b</p> <p>c</p> <p>d</p>	<p>Figuras huecas:</p> <p>a. Museo Regional de Guadalajara, estilo Lagunillas, 25.6 cm de altura.⁴³</p> <p>b.MRN, tipo Ixtlán, 18.5 cm de altura.⁴⁴</p> <p>c. Museo Metropolitano de Nueva York, Nayarit.</p> <p>Procedencia: Kurt Stavenhagen 1958.⁴⁵</p> <p>d. Colección privada. Cacique sentado con caracol y tocado, estilo Comala.⁴⁶</p>	<p>Las posturas y las extremidades, tanto en sus formas como en proporciones toman como referente la cerámica prehispánica de Nayarit.</p> <p>Las manos y los pies solamente se insinúan y en ocasiones los dedos se representan por medio de incisiones.</p> <p>En el caso de la figura 14 de la obra libre, la autora se inspiró en la pieza conocida como Cacique sentado con caracol y tocado, específicamente en lo que se refiere al caracol y a la forma en que el personaje lo sujeta. Sin embargo en la versión libre los rasgos faciales siguen perteneciendo al estilo Lagunillas.</p>
	<p>Hombre sentado, estilo chino, Nayarit.</p> <p>Colección Museo Amparo, Puebla.⁴⁷</p>	<p>Para la decoración corporal de la figura libre no. 4, el autor se inspiró en el tono del engobe y en la pintura facial del hombre sentado estilo chino perteneciente a las colecciones del Museo Amparo de Puebla y que representa una flor, o posiblemente la impresión de una mano abierta.</p>

⁴³ *Ibidem*, pp. 62 y 63.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 152 y 153.

⁴⁵ <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/50005548?rpp=20&pg=1&ft=nayarit&pos=11>, consultado 30 de marzo de 2013.

⁴⁶ Imagen tomada de: *El Antiguo Occidente de México. Arte y Arqueología de un Pasado Conocido*, México y The Art Institute of Chicago, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Tequila Sauza, S.A. de C.V., 2ª. Edición en Español, 2000, no. de catálogo 36, p. 197.

⁴⁷ *Cfr.*, catálogo de la exposición *Art Treasures of Ancient Mexico, Journey to the land of the gods*, que se presentó del 3 de marzo al 30 de junio del 2002 en el Museo de Arte de Ámsterdam, no. de catálogo 77, p. 151. Fotografía de detalle tomada en las bodegas del Museo Amparo en diciembre de 2012.



 <p>a</p> <p>b</p>	<p>a. Figura masculina sentada con pintura facial policroma, estilo Lagunillas “C”, Nayarit. Colección privada.⁴⁸</p> <p>b. Mujer hincada, estilo chinesco, Nayarit. Colección Museo Amparo, Puebla⁴⁹</p>	<p>La pintura facial en torno a los ojos de las figuras 2, 3, 4, 5 y 6 se basa en la decoración de los rostros de algunas de las esculturas procedentes de Nayarit. Este tipo de decoración se ha descrito también como antifaz, entendido como pieza que cubre los ojos.</p>
	<p>Figura sólida que representa a una mujer moliendo en su metate, estilo chinesco, 9.7 cm de altura. Museo Regional de Nayarit.⁵⁰</p>	<p>El tamaño y la actividad se tomaron como referencia para la figura no. 10 de la obra libre. El autor realizó su propia versión dando un giro a la posición, alargando el tronco y en pequeños detalles como el metate y el tocado.</p>

Tabla VI.3 Ejemplos de modelos arqueológicos de referencia para las citas y evocaciones en la producción libre del TCDH.

La materialidad y las técnicas son dos características que también definen la producción libre. Al parecer los ceramistas ya se han trazado ciertos propósitos: no usar moldes, por lo tanto que no exista más de un objeto de cada creación, y la innovación en los diseños policromos. Bajo estos parámetros seguirán el camino de su obra propia.

Con respecto al color, en el catálogo de las maneras en las que construimos mundos, Nelson Goodman⁵¹ nos habla de los cambios que son reconfiguraciones o deformaciones, que según el punto

⁴⁸ Imagen tomada de: *El Antiguo Occidente de México. Arte y Arqueología de un Pasado Conocido*, Op. cit., no. de catálogo 208, p. 30.

⁴⁹ Cfr., catálogo de la exposición *Art Treasures of Ancient Mexico, Journey to the land of the gods*, Op. cit., no. de catálogo 75, p. 149.

⁵⁰ Imagen tomada de: *Desde la Oscuridad. Arte Prehispánico de Nayarit*, México, Nacional Financiera, 1992, p. 100.

de vista que se adopte, se pueden observar como procesos de corrección o procesos de distorsión. Los rotundos cambios realizados por los ceramistas en el color de ciertas piezas se pueden considerar como alteraciones de factores que constituyen una variación, desde nuestro punto de vista, se trata de una variante distorsionada, pero no de un estilo. Por esta razón, los ejemplos de las tres piezas que aparecen en la siguiente figura no se incluyen en la tabla VI.2 y no forman parte de lo que consideramos el catálogo de la obra libre del TCDH.⁵²



Figura VI.2 Variaciones en el color de algunas copias elaboradas en el TCDH.

La diversidad de las culturas locales en la región occidente del territorio mesoamericano, que ha quedado registrada en las piezas cerámicas, se confirma en la variedad estilística de éstas. Como podemos observar en la tabla VI.2 es de llamar la atención que las representaciones antropomorfas de la producción libre del TCDH, que pudieron haber tomado como referente cualquiera de los estilos de Jalisco o varias de las tradiciones cerámicas de la C-ACOM anclan sus citas prácticamente a un solo estilo, el de Lagunillas, y a una región, Nayarit.

⁵¹ Goodman, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, La balsa de la Medusa, no. 30, 1990, capítulo 3.

⁵² Como hemos señalado, el tema por excelencia de esta producción es la figura humana, los escultores ceramistas del TCDH, hasta la publicación de este documento, no han elaborado producción libre con otra temática. En entrevista telefónica realizada el 15 de mayo del 2013, Darío Torres nos comentó “otros compañeros ya se están animando a hacer sus propios modelos”.

La producción libre del TCDH se encuentra en su etapa naciente y por las características descritas se considera un fenómeno *remake*. Hablar de la consolidación de un estilo nuevo, y asignarle un nombre, en esta etapa inicial no tendría sentido, de hecho los ceramistas a favor de la “obra propia” y la familia Degollado intuyen que aún no es tiempo para el reconocimiento de este trabajo:

“Nos gustaría que cuando la gente vea nuestras piezas nuevas les gusten y hemos pensado que se puede llamar cerámica Neo Chapala, o cerámica tradicional moderna de Jalisco”.⁵³

Con las analogías de los antecedentes de los modelos que han inspirado la producción libre hemos complementado el análisis estilístico. La detección de ciertas formas en los referentes originales, que se replican o citan en las “obras libres” sólo nos llevaría, posiblemente, a establecer una diferencia entre “lo nuevo o la creación propia”. Por otro lado consideramos que la localización de los antecedentes formales no basta para determinar por completo un orden discursivo, tenemos que trabajar en las formas subordinadas dentro del mismo discurso.

Como hemos planteado y aplicado desde el inicio de la tesis, las palabras copia, réplica y reproducción han sido usadas como sinónimos, ya que marcar diferencias entre las tres palabras no es de utilidad para los fines de esta investigación. Sin embargo, en el análisis de la producción propia, se hace necesario reflexionar sobre otras categorías y a partir de éstas analizar las razones por las cuales en esta etapa de gestación la hemos ubicado como un *remake* de la historia del arte.

En la siguiente tabla presentamos cuatro categorías del arte. Este conjunto de conceptos encuadran las referencias a partir de las cuales podemos continuar la discusión sobre la producción libre. Unas con otras se acercan, pero las sutiles diferencias son importantes.

⁵³ Entrevistas con los ceramistas del TCDH, realizadas por MOMG en septiembre de 2010, Jalisco.

Categoría	Definición	Comentarios
Pastiche	Es el resultado de la incorporación y la mezcla de varios referentes (preexistentes) para lograr una nueva categoría.	Con frecuencia se usa como calificativo peyorativo señalando la falta de imaginación o creatividad. Se considera una forma híbrida del arte. La producción libre del TCDH no mezcla estilos.
<i>Remake</i> (rehacer)	Implica una anacronía en la medida que en nuestra conciencia queda clara la existencia de otras versiones anteriores, que inclusive pueden ser de un pasado próximo.	No es necesaria una cadena consecutiva de replicaciones. En la actualidad, la producción libre del TCDH reconoce la anacronía en relación a la época prehispánica y tienen conciencia de las versiones anteriores, tanto arqueológicas como de falsificaciones y copias del pasado.
<i>Revival</i> (renacimiento)	Es el resultado de la observación directa de un objeto original y constituye una referencia consciente y deliberada del pasado.	Se entiende en términos generales como el resurgir de una cultura del pasado. En arquitectura se utilizan elementos de estilos antiguos, manejándolos con gran libertad y adaptándolos a programas y necesidades de la vida moderna. La producción libre del TCDH aún no alcanza estos niveles de adaptación.
<i>Survival</i> (supervivencia)	Es el resultado de una cadena de replicaciones de una forma con o sin conocimiento de la fuente original.	Para que una expresión se considere como una supervivencia, es necesario que la cadena de replicaciones no tenga interrupciones. Los ceramistas del TCDH encuentran sus antecedentes en la generación de sus abuelos, no hay evidencias de una genealogía ancestral de artistas del barro.

Tabla VI.4 Categorías de análisis para la producción libre.

La producción libre del TCDH no toma como motivos rasgos de todos los estilos (o de varios) de la C-ACOM. Se ancla en modalidades específicas de una región de las que hay ejemplos, tanto en museos y colecciones privadas, como en publicaciones. Por ello se considera un *remake* y no un *pastiche*. Un *remake* del estilo Lagunillas.

George Kubler reconoce lo difícil que es hacer una distinción cuando pretendemos hablar de objetos originales. Usa una metáfora biológica diciéndonos que un objeto original difiere de un objeto

ordinario tanto como difieren el portador individual de un gen mutante del “ejemplo tipo” de tal especie. Como sabemos el gen mutante puede ser infinitesimalmente pequeño, pero las diferencias de comportamiento que puede producir pueden ser verdaderamente grandes.

Este autor nos dice que la idea del objeto primario u original requiere un ajuste fundamental en nuestras ideas sobre la unidad e integridad de la obra de arte. La fracción mutante produce consecuencias sobre la progenie de la cosa. Completamente diferente es, empero, el campo de acción que asume para todo el objeto. Estas diferencias son del mismo orden entre un acto de procreación y un acto de índole moral. Una posibilidad de cambio aparece con el portador primario del mutante, mientras que un objeto generalmente bello o desagradable solamente pide su repetición ritual o que se le evite.

Nuestro interés se centra, pues, sobre porciones mínimas de cosas más que sobre el mosaico completo de rasgos que constituyen cualquier objeto. El efecto de la fracción mutante, o rasgo primario, es dinámico, al provocar cambio, mientras que el del objeto completo es simplemente ejemplar, excitando sentimiento de aprobación o rechazo más que un estudio activo de nuevas posibilidades.”⁵⁴

Esta cita de Kubler pone en tensión todo lo descrito sobre la producción libre del TCDH. Por un lado hemos ubicado las piezas en una producción *remake*, dados “el mosaico completo de sus rasgos”, materialidad, proporciones y su apariencia general, sin embargo, si nos vamos a “las porciones mínimas” tenemos pocos elementos para analizar el valor de las líneas y los trazos, de la pintura corporal y facial, como parte integral del trabajo de los ceramistas escultores, del pasado y del presente.

Las manchas y marcas lineales son importantes tanto por su relación con lo estético como por su significación. En lo formal han sido de vital importancia para la conformación epistemológica y taxonómica de los estilos en el arte mesoamericano, pero poco sabemos sobre su permanencia como signos. Lo que es un hecho es que no están ahí por una cuestión de azar. Por un lado seguramente son la forma de dejar huellas de edad, cicatrización o vestimenta y parafernalia corporal. Pero un su

⁵⁴ George Kubler, *Op. cit.*, p. 99.

carácter simbólico, aún falta mucho por estudiar para clarificar y saber si, en esta multiplicidad de símbolos y particularidades se encuentran las claves de linajes, estadios de vida, estatuas de antepasados reales, o la representación de personajes míticos y legendarios.

No sabemos si más adelante la producción libre del TCDH se libraré por completo del estigma occidental de la inautenticidad y de su origen impuro; tampoco podemos predecir si es el inicio de lo que en el futuro se podrá considerar como una cadena de replicaciones de una forma en la que ella misma sea la fuente original; o si ésta dejará de existir porque los grupos sociales (productores y consumidores, coleccionistas y críticos) no se apropien de ella, pasando a formar parte: o de la lista de discriminaciones conformada por las valoraciones en las que no encontrará un espacio ni para el sentido ni para la apropiación; o de las genealogías de objetos que quedaron truncadas.

¿No deberíamos, tal vez, abandonar esta loca proliferación de mundos y retornar a la cordura?

¿No deberíamos dejar de hablar de versiones correctas, como si cada una fuera o tuviese su propio mundo, y no sería mejor, acaso, reconocerlas a todas como versiones distintas de un mismo mundo neutral que las subyace a todas?⁵⁵

En contrapartida a la copia arqueológica (que busca la mayor fidelidad con respecto al original y ser reconocida como tal), el pastiche es el resultado de la incorporación y la mezcla de varios referentes (preexistentes) para lograr una nueva categoría. El hacedor de pastiches toma prestados motivos de varias fuentes y luego los monta como una mezclanza en una nueva pieza, que, aunque es generalmente imitativa, no copia exactamente ninguna obra conocida. Cuando el hombre trata de introducir en el mundo social de los objetos un pastiche como algo que no es, entonces, al igual que las reproducciones, el pastiche se convierte en una falsificación. El descubrimiento o “des encubrimiento” de los objetos pastiche generalmente es dilucidado por los historiadores del arte y estetas, expertos en el reconocimiento de formas, escuelas y tradiciones artísticas.

⁵⁵ Nelson Goodman, conclusión a su texto, *Maneras de hacer mundos*.

Durante el 2012 en el Museo Nacional de Arte (MUNAL) se presentaron una serie de exposiciones dentro del proyecto *Diálogos Contemporáneos 100:30*. El artista plástico mexicano Demián Flores (Juchitán, Oaxaca, 1971)^{iv} participó con 10 esculturas en cerámica, en todas usa como base modelos la iconografía de la C-ACOM:

Ejemplos de las esculturas de Demián Flores			
Esculturas			
Nombre⁵⁶	<i>Árbol de la vida</i>	<i>Santa sangre</i>	<i>Xólotl</i>
Modelo de referencia de la C-ACOM	Figura de guerrero estilo Comala.	Figura sedente estilo Lagunillas.	Perro cebado de Colima, estilo Comala.

Tabla VI.5 Ejemplos de las esculturas en cerámica de Demián Flores, MUNAL, 2012.

La cédula introductoria de sala explica que el artista en estas esculturas retoma la convivencia de signos contrapuestos y la ruptura de convenciones plásticas encontrando su propio lenguaje visual para expresar conceptos sobre identidad, memoria y territorio. De las figurillas de tipo prehispánico nacen o se adosan un sinnúmero de elementos, pretendiendo sumar nuevos significados.

Por un lado consideramos que la idea de adosar o superponer elementos de formato menor a uno que funciona como base, no es algo novedoso en esta propuesta. Una vasija con forma de perro que se encuentra en el Museo Universitario de Arqueología de Manzanillo, da cuenta de ello.

⁵⁶ Los nombres de las esculturas se tomaron de las cédulas en la sala de exposiciones del MUNAL.



Figura VI.3 Dos perritos sobre una olla que reposa sobre un perro.⁵⁷

Este artista reta al observador desmembrando figuras y formas del imaginario colectivo internacional rearmándolas, a manera de lo que podemos llamar un “collage pastiche”. Crea híbridos entre el pasado y el presente, lo urbano y lo real, la industria y la artesanía, lo hegemónico y lo marginal. No estamos seguros de que se logre el objetivo del diálogo propuesto por el museo: “Acentuar el punto central de su diálogo con las obras de nuestro acervo: el concepto de artificio, lo artificial, la superposición y la combinación de soluciones plásticas para representar la identidad mexicana, multifacética y polisémica del presente”, o si se trata de una incapacidad para realmente modelar el presente.

La aproximación al presente mediante el lenguaje artístico del simulacro, o del *pastiche* estereoscópico del pasado, confiere a la realidad actual y a la apertura del presente histórico la distancia y el hechizo de un espejo reluciente. Pero esta nueva hipnótica moda estética nace como síntoma sofisticado de la liquidación de la historicidad, la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo: no podemos decir que produzca una extraña ocultación del presente debido a su propio poder formal, sino únicamente para demostrar, a través de sus contradicciones internas, la totalidad de una situación en la que somos cada vez menos capaces de modelar representaciones de nuestra propia existencia presente.⁵⁸

Consideramos que en el TCDH no se elaboran piezas que correspondan a la clasificación de pastiche ya que no se trata de la combinación fragmentaria de diversas obras auténticas, o al menos consideradas como originales arqueológicos. Tampoco forman una nueva o engañosa composición. Sin

⁵⁷ Información y fotografía tomadas de: *El esplendor del barro, ayer y hoy*, Arqueología Mexicana, edición especial, no. 17, septiembre de 2004, p. 32

⁵⁸ Keler L. Nancy y Karen O. Bruhns, *Faking Ancient Mesoamerica*, USA, Walnut Creek, California, Left Coast Press, 2010, p. 52.

embargo, como lo hemos propuesto, el trabajo libre que realizan algunos de escultores ceramistas puede ser analizado bajo la categoría de *remake*.

Si bien el concepto *remake* ha sido aplicado tradicionalmente a los mundos cinematográfico y literario, ello no impide una adopción para el caso que nos ocupa. Desde la perspectiva posmoderna este término implica una anacronía en la medida que en nuestra conciencia queda clara la existencia de otras versiones anteriores, que inclusive pueden ser de un pasado próximo. Nos permite entrar a una intertextualidad que constituye los rasgos deliberados y programados para lograr un efecto estético en el que opera una nueva connotación de “antigüedad” y de profundidad pseudohistórica en la cual la historia de los estilos estéticos se sitúa en el lugar que corresponde a la historia “real”.⁵⁹

Desde una primera aproximación, todo un sistema de signos estéticos se encarga de provocar en los espectadores del trabajo libre de estos ceramistas, una distancia temporal entre esta imagen “oficialmente contemporánea” y el “estilo arqueológico correspondiente”. Como dice Jameson, se programa en el espectador un modo de recepción nostálgico.⁶⁰ Los logros de los antiguos ceramistas de la región del occidente de México alcanzaron un alto nivel técnico y estético, su cerámica ha motivado tanto la imitación, como la imaginación y la creatividad. Esta dinámica, como en los casos de Moore y Rivera, indudablemente llevó al surgimiento de nuevas manifestaciones artísticas, que a partir de una estética del pasado, ha servido desde hace más de un siglo a formar parte de los cánones del arte universal.

Las diferencias entre un trabajo *pastiche*, *revival* o *survival* y un trabajo *remake*, nos lleva a un análisis complementario, ahora desde la Teoría de la Acción. Si partimos del principio de que los productores culturales tienen en común un sistema de referencias y referentes comunes, el campo que

⁵⁹ Cfr., Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, España, Paidós, Colección Paidós Studio, no. 83, 1991, p. 50.

⁶⁰ *Ibidem*.

Foucault llama *épistèmè*, y que Bourdieu trata como un campo relativamente autónomo y dotado de una historia propia, juega un papel fundamental.

Los ceramistas que realizan producción “libre” tienen en su mente una serie de productos históricos que han sido ejecutados con antelación, históricamente por otros actores. Es obvio que su trabajo no parte de un punto “cero”. Como todos, son también herederos de conocimientos acumulados, tanto de sus padres y abuelos, como de otros ceramistas, escultores y creadores de todas las épocas pretéritas. Por otra parte están inscritos en una clasificación estilística (la de la C-ACOM) que viene del trabajo de generaciones de académicos, de escuelas arqueológicas y antropológicas que han señalado los límites y las regularidades específicas para esta cerámica con respecto al resto de Mesoamérica.

El propósito del análisis de las obras culturales consiste en la correspondencia entre dos estructuras homólogas, la estructura de las obras (es decir de los géneros, pero también de las formas, de los estilos, y de los temas, etc.) y la estructura del campo literario (o artístico, científico, jurídico, etc.), campo de fuerzas que indisolublemente es un campo de luchas. El motor del cambio de las obras culturales, lengua, arte, literatura, ciencia, etc., reside en las luchas cuyas sedes son los campos de producción correspondientes: estas luchas que pretenden conservar o transformar la relación de fuerzas instituida en el campo de producción tienen evidentemente el efecto de conservar o de transformar la estructura del campo de las formas que son instrumentos y envites de estas luchas.⁶¹

En este campo de batalla, cada reproductor–creador elabora sus propios proyectos cerámicos en función de su *épistèmè*, y de su percepción y valoración de las posibilidades disponibles en su *habitus*, todo en función de su propensión de captar o rechazar unas u otras. En este mismo campo de batalla los reproductores-clásicos⁶² en contraposición a los reproductores–creadores, también toman posición. Los primeros rechazan las versiones libres, podemos decir que son absolutamente *antiremake*, y así lo expresan abiertamente:

“No me gusta cambiarlas, lo antiguo es lo bueno.”

⁶¹ Bourdieu, Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, España, Editorial Anagrama, Colección Argumentos no. 193, cuarta edición, 2007, p. 63.

⁶² Como se puede observar, el desarrollo de la tesis nos ha llevado a emplear otras expresiones. Es la primera vez que se usan los conceptos reproductor – creador, y reproductor – clásico. Se deben entender exactamente igual que el par de términos que se emplean en el resto del trabajo, es decir el reproductor que hace versiones libres y el reproductor que hace copias fieles.

“No es lo mismo, pues se necesita ser muy bueno en eso del modelado.”

“Lo que se hace después nunca ha sido tan bello.”

“Nunca vamos a lograr la belleza que ellos ya alcanzaron.”⁶³

El patrimonio arqueológico tiene un sinfín de miradas al igual que abundancia de usos sociales que se contraponen: anticuarios, coleccionistas, arqueólogos, historiadores, legisladores, políticos, campesinos, turistas, diseñadores, saqueadores, falsificadores, aduaneros, museógrafos, restauradores, curadores, reproductores, artistas plásticos, creadores, antropólogos, etcétera, actúan en terrenos de lucha que nunca son completamente independientes de factores externos.

La tensión entre las posiciones, que es constitutiva de la estructura del campo, es asimismo lo que determina su cambio, a través de las luchas a propósito de unos envites a su vez creados por las luchas; pero, por grande que sea la autonomía del campo, el resultado de estas luchas nunca es completamente independiente de los factores externos. Así, las relaciones de fuerza entre los “conservadores” y los “innovadores”, (o los “modernos”) dependen muy estrechamente del estado de las luchas externas y de los refuerzos que unos u otros puedan encontrar en el exterior –por ejemplo para los heréticos, en la emergencia de clientelas nuevas, cuya aparición con frecuencia está relacionada con cambios en el sistema escolar–. Así por ejemplo el éxito de la revolución impresionista indudablemente no habría sido posible sin la aparición de un público de jóvenes artistas (los pintores en ciernes) y de jóvenes escritores que estuvo determinada por una “superproducción” de diplomados producto de las transformaciones concomitantes del sistema escolar.⁶⁴

El trabajo libre de los ceramistas nos invita a considerar las maneras filosóficas, estéticas y antropológicas en las que los préstamos culturales pueden ser cruciales para los esfuerzos creativos de artistas e investigadores y público en general; a entender cómo nuestra imaginación sigue siendo modificada consciente o inconscientemente por una cultura prehispánica compartida, pasada y presente.

La acción de las obras (versiones libres), ejercida por mediación de los autores (ceramistas–creadores), cuyas pulsiones estéticas están bajo los límites del techo de la posición que ocupan en la estructura del cosmos de la producción artística–cerámica de la región del occidente de México en las

⁶³ Entrevistas con los ceramistas del TCDH, realizadas por MOMG en septiembre de 2010, Jalisco.

⁶⁴ Pierre Bourdieu, *Op. cit.*, p. 65.

primeras dos décadas del siglo XXI, está produciendo una visión realista, sometida a reglas determinadas, a reglas más humanas. Diría Bourdieu “Una visión realista que no cree en las milagrosas virtudes del genio creador ni en la pasión pura por la forma pura”.⁶⁵

En el trabajo del reproductor–clásico, ni se cuestiona ni se reclama una autoría. Se da por hecho que el “autor” pertenece a una genealogía ya oficializada por la arqueología, y que cuenta con una ilusión biográfica no cuestionable. En el caso del ceramista–creador la constancia nominal es necesaria. El nombre propio sobre la pieza, versión libre, será parte testimonial de una historia de vida, de la noción de trayectoria como serie de las posiciones ocupadas por un mismo agente.

Pierre Bourdieu continúa siendo un gran apoyo para concluir las reflexiones analíticas sobre el trabajo libre. Tomando como referencia su texto *Los tres estados del capital cultural*, logramos poner en blanco y negro el estatus del capital cultural de los alfareros del TCDH, tanto de reproductores como de creadores.

1.- Estado incorporado. ¿Los ceramistas han incorporado a sus cuerpos un trabajo social acumulado que proviene de sus padres y abuelos? o ¿en el cuerpo de los ceramistas se ha incorporado el acumulado de un trabajo social? Ambas opciones son posibles e incluso complementarias. Estos escultores han dedicado su tiempo, lo han invertido asistiendo a museos, bibliotecas, cursos de capacitación, asesorías con arqueólogos y visitas a otros talleres artesanales. También, de forma casi imperceptible, los productores han sido depósito de la experiencia y los conocimientos de generaciones enteras en un tiempo socializado.

A través del tiempo y el espacio la creatividad del hombre se ha expresado bajo la forma de arte. Asimismo, esta creatividad se ha mostrado como una continuidad de temas y estilos, rara vez interrumpida. De esta forma cada obra de arte conlleva siempre los conceptos estéticos de sus antecesoras, creando así una cadena de expresiones artísticas.⁶⁶

⁶⁵ *Ibidem*, p. 73.

⁶⁶ Noelle, Louise, *Arquitectura Prehispánica en Sevilla: El Pabellón de México para la Exposición Iberoamericana de 1929*, en: *1492-1992 V Centenario, Arte e Historia*, México, UNAM, IIE, 1993, p. 95.

Su capacitación ha sido de manera social en los talleres familiares, han absorbido el oficio y sus secretos desde niños. En realidad no saben cómo aprendieron, su aprendizaje está encubierto por el cotidiano familiar. El espacio dónde crecieron era una mezcla de “casa-taller”. Se encuentran en este estado incorporado, ligado a su cuerpo. Si bien no se puede ver, sí se percibe por medio del prestigio que han ganado frente a otros talleres que hacen piezas sin ningún tipo de calidad o cualidades comparables con su producción. Su cuerpo es como una estructura acumulada que para Marx serían las habilidades productivas. Con este capital incorporado cuentan con un capital simbólico que es desconocido y reconocido a la vez.

2.- Estado objetivado. Se define a partir de su relación con el capital cultural incorporado. Se trata de los apoyos materiales que son apropiados por los agentes quienes obtienen beneficios ganados precisamente por el dominio de este capital objetivado. Aparentemente no persiguen un fin económico, pues aparecen como bienes de prestigio. Los libros sobre arqueología de las Culturas de Occidente, revistas especializadas, fotografías de tumbas de tiro, otras reproducciones, piezas cerámicas falsas y originales arqueológicos, catálogos y muestrarios de colores, engobes y pátinas, etcétera, forman el capital cultural objetivado de los ceramistas, y a diferencia del estado incorporado, éste es transmisible en su materialidad.

3.- Estado institucionalizado. El portador de un determinado título le hace ser sujeto de cambio en el mercado de trabajo. Le confiere un valor convencional constante y jurídicamente garantizado desde el punto de vista de la cultura, en una estructura de equivalencias. Los trabajadores del TCHD no poseen ningún título, en promedio su escolaridad alcanza el nivel medio superior. Sin embargo, y con toda proporción guardada, otro tipo de documentos pueden equipararse con los títulos. Nos referimos a las autorizaciones otorgadas por el INAH para reproducir algunos modelos. Estos permisos llevan, de manera implícita, un visto bueno sobre la calidad de su trabajo. Con estos papeles el trabajo de los

reproductores adquiere otro estatus, pues al ser usados como instrumentos de venta y protección contra el riesgo de una detención en aduanas, incrementan sus precios.⁶⁷

Existe otro ámbito del que es necesario apartar la obra libre, se trata de los “falsos de autor”. Este concepto tiene su origen en la larga tradición de la fetichización de los grandes “autores” de cierta historia del arte, de aquella que se ha escrito de nombre en nombre, la de las firmas. Falso de autor: “se trata de obras, en su mayor parte óleos sobre tela, que reproducen en idéntico tamaño y técnica cuadros canónicos del arte occidental. Las copias están avaladas por un certificado de falsedad que indica que se trata de una “verdadera obra de arte falsa”.⁶⁸ Las obras libres no se pueden considerar falsos de autor. Primero porque no se trata de reproducir ni los tamaños, ni las técnicas ni los motivos de forma idéntica. En segundo lugar no están escapando a ninguna producción que tenga como antecedente la falsificación ilegal, y finalmente porque no pretenden apropiarse de las imágenes de sus antecesoras.

La obra libre del TCDH busca una autonomía, reclama el derecho de autoría y abre camino hacia un reconocimiento al margen del mundo de las copias arqueológicas. Esperemos que este trabajo *remake* tenga un futuro, pues por el momento (junio del 2013) esta producción se encuentra en suspenso, quedando atrapada entre cuestiones presupuestales y un tiempo social con ritmos en los que la producción, el consumo y la promoción, fluctúan lentamente.

La obra libre bien pudo haber formado parte de la exposición *Copiar Crear, de Turner a Picasso: 300 obras inspiradas por los maestros del Louvre*, que se presentó del 26 de abril al 26 de julio de 1993 en el museo del Louvre. Veinte años antes se había presentado *Copias, Réplicas, Pastiches* en el mismo museo. La exposición de los años noventa tuvo entre sus propósitos abrir la perspectiva sobre el trabajo de los artistas y el valor de las “copias de artistas” que se encuentran en los

⁶⁷ Cfr., Bourdieu, Pierre, *Los tres estados del capital cultural*, 1979, versión en línea, consultado 10 de diciembre, 2010. <http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>

⁶⁸ Baldasarre, María Isabel, Falsos de autor: entre el fetichismo y el mercado de las “grandes obras de arte”, en: *Apropiarse del arte. Impulsos y pasiones*, México, UNAM, IIE, XXXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, 2012, p. 17.

museos más importantes de Francia. El punto común fue que de una u otra manera, estos creadores han copiado a los artistas del pasado; también se incluyó una revisión cronológica de las diversas interpretaciones de estas colecciones.



Figura VI.4 a) *Venus reclinada* (1918) de Henri Matisse, inspirada en la escultura de mármol *Afrodita inclinada* de las colecciones del departamento de Antigüedades griegas, etruscas y romanas; b) *Lotar III* (1965) de Alberto Giacometti, inspirado en *El escriba de Sakkara*, Egipto 2629-2350 a.C., ambas del museo de Louvre. Catálogo *Copier Créer, De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, números 321 y 329 respectivamente.

En esta muestra el término copiar se refiere a obras de diversa naturaleza, abordadas distintos enfoques, sin importar si los resultados entre éstas se pueden parecer. En la puesta en escena y catálogo se confirmó que copia es inseparable de la noción de aprendizaje, así que vista desde una perspectiva académica, el artista, en un primera etapa, tiene ciertas restricciones, y en un segundo nivel, se impone así mismo. En el guión se manejaron tres momentos: “copiar antes de crear”, “copiar para comprender”, y “copiar es ya, crear”, por tanto, la copia es parte de la creación.⁶⁹

⁶⁹ Copier Créer, De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre, Francia, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, 1993, p. 28.

Es deseable que los creadores de la obra libre logren una independencia creativa como en la comunidad de más de 300 artistas de Mata Ortiz, Chihuahua. En este caso la voluntad explícita de revitalizar una tradición mesoamericana, discontinuada por siglos, ha creado en los últimos 35 años una nueva y original tradición, que en sus inicios tuvo la inspiración y liderazgo de Juan Quezada Celado.⁷⁰



Figura VI.5 Juan Quezada Celado.⁷¹

A diferencia del caso de la familia michoacana Hernández Cano, en la producción artística de Mata Ortiz no se tiene prejuicios sobre recetas secretas y en este lugar del norte de México si se tiene una consciencia de trascendencia. Quezada abrió el camino para varias familias que a la fecha suman centenares. En Chihuahua no hay miedos ya que se tiene la convicción de la fortaleza que da el trabajo innovador, la exploración de diversos bancos de arcilla, la experimentación de nuevas técnicas, sustancias y tintes, y la aplicación de atrevidos acabados. Los artistas saben que hay trabajo y mercado para todos dada la libertad de una creación ilimitada de formatos, diseños, líneas, figuras, colores, efectos, calados, bruñidos, texturizados; y sobre todo en la audacia para mostrar, sin reservas, un trabajo que se está construyendo día a día.

⁷⁰ Cfr., Cerámica de Mata Ortiz, en: *Artes de México*, México, Revista libro no. 45, 2ª edición, septiembre de 1999.

⁷¹ <http://www.ah-chihuahua.com/?p=1345/mestrojuanquezada>, consulta 6 de abril de 2013.



Figura VI.6 Muestrario de cerámica elaborada por diversos artistas en Mata Ortiz, Chihuahua.⁷²

⁷² Imágenes tomadas de: <http://www.mexicodesconocido.com.mx/14-destinos-para-comprar-artesania-fina-ceramica-paquime-mata-ortiz-chihuahua.html>, consulta 6 de abril de 2013.

Si bien en la obra libre del TCDH encontramos citas con respecto a un sub estilo regional, sin duda también está inscrita en un estilo con carácter nacional que reconocemos dados los condicionamientos que se nos impusieron en la formación del imaginario colectivo artístico de lo mexicano. Nuestro modo de ver esta producción aparece así dentro de los parámetros de lo que consideramos como propio.

Así como toda historia de la visión (de la representación) conduce más allá del arte puro y simple, es lógico que tales diferencias nacionales de la <<retina>> sean también algo más que un simple sistema del gusto; contienen y condicionan, condicionadas a su vez, los fundamentos de todo el mundo de las imágenes de un pueblo. Es por esto por lo que la teoría de las formas de visión no sólo pretende ser un factor concomitante de las disciplinas históricas, del que en rigor se puede prescindir, sino que les es tan necesaria como la visión misma.⁷³

En los planos material y estilístico, la obra libre de los artistas-escultores-ceramistas del TCDH propone una renovación regional a partir de una dinámica basada en el manejo de las proporciones del cuerpo humano. Presenta como resultado el inicio de una nueva imaginería (por lo pronto llamada por sus creadores como de las “chinescas flacas”) que ya contiene una unidad estilística. Sigue vinculada con la cerámica arqueológica citando las esculturas antropomorfas del estilo Lagunillas, en su representación de seres humanos vivos y especialmente en lo que se refiere a las cabezas, rasgos faciales y accesorios tales como las orejeras y narigueras; sus variantes se detectan en las formas y posiciones de las extremidades y el tronco.

Así la obra libre forma uno de los más recientes eslabones de una tradición cerámica en el occidente de México. Como un acto de manifestación contra la enorme producción de “pseudo artesanía” que entre otros temas presenta una deteriorada imagen del mexicano, aporta una opción de salida en el laberinto de la manufactura y consumo de estas denigrantes expresiones.

⁷³ Heinrich Wölfflin, *Op. cit.*, p. 432.

Los ejemplos de las obras de Darío y María Guadalupe Torres Herrera contienen las posibilidades ópticas de sus creadores, son los <<estratos ópticos>>,⁷⁴ como los llamaría Heinrich Wölfflin, en los que no hay acotaciones que obedezcan a una fidelidad arqueológica y que en su independencia presentan algo concluso en sí mismo.

Esta producción si bien evoca una época y una región, es, en su presente, el resultado de un trabajo que tuvo como antecedente la labor reproductora que se ha transformado en su propia legitimidad en una creación digna de observar y seguir en el tiempo, ya sea en su evolución o en su muerte. La última será el anonimato, el abandono, el descuido o la destrucción por parte de sus mismos creadores, de los coleccionistas o del propio mercado. Nuestra apuesta se deposita en un pensamiento positivo, en el que no se claudicará en el largo camino. En un polo opuesto a la decadencia, deseamos ver, como en el caso de Mata Ortiz, un desarrollo regional prominente. La obra libre del TCDH cuenta con todo para continuar incluyendo su pasado e incursionar en la vida de novedosas y propositivas formas y técnicas escultóricas cerámicas, sin temores y en una sinergia grupal.

⁷⁴ *Ibidem.*, p. 33.

CITAS COMPLEMENTARIAS

ⁱ Según David Stuart, el jeroglífico *ts'ib*, aparece en textos sobre cerámica como posible alusión a la decoración pintada sobre piezas de cerámica, pero también aparece en otro importante contexto. En algunas vasijas pintadas, *u ts'ib* aparece como elemento inicial en textos de longitud variable. La estructura no cambia nunca: *u ts'ib*, "la pintura de...", seguido de glifos que expresan un nombre personal. Pare al autor este sencillo patrón sólo puede interpretarse como la firma de un artista. Ello ha permitido identificar ejemplos de estas posibles "firmas" y el nombre de algunos de los artesanos más célebres de la civilización maya del período Clásico.

En el caso de una vasija posiblemente procedente del área del Naranjo, Guatemala, vemos una estructura sencilla de dos partes en una cadena larga de glifos: *u ts'ib* "la pintura de..." seguido de una larga frase nominal que incluye información sobre los ancestros inmediatos del sujeto. El artista *its'at* como se llama en este caso, era hijo del Gobernante del Naranjo. La firma que aparece en esta vasija hace pensar en las fuentes documentales posteriores, provenientes del México central, tales como la Relación de Texcoco y el Códice Florentino, que mencionan a nobles y a sus frecuentes funciones de estudiosos-pintores. La evidencia mítica e iconográfica revelan el papel del artista como una ocupación común también entre los miembros de la realeza maya. La firma del príncipe de Naranjo resulta la confirmación de fuentes antiguas. En la mayoría de las tradiciones de la antigüedad, la identidad del artista se hallaba del todo subordinada a la importancia mayor de la pieza misma. (<<Soy de la opinión de que esto ciertamente es cierto en la mayoría de las tradiciones artísticas mesoamericanas. Los artistas aztecas, hasta donde conocemos su actitud filosófica y estatus social (León-Portilla 1959:258-271), no marcaron sus esculturas y pinturas con nada que pudiera interpretarse como firma personal. La ausencia de nombres de artistas en estas piezas no se debe a la carencia de un sistema "verdadero" de escritura azteca, aún cuando esto sea valiéndose de un sistema un tanto simple, si se piensa en las complejidades del sistema de escritura jeroglífica maya. Debemos suponer, por lo tanto, que el arte azteca nunca tuvo la intención de identificarse con los nombres de los artesanos individuales. Los temas sagrados no debían verse disminuidos por declaraciones personales de los artistas que los realizaban. Esto hace de la presencia de firmas en el arte maya algo aún más extraordinario. La escultura y pintura mayas tempranas carecen de nombres de artistas; las firmas son características apenas de algunos ejemplos del período Clásico tardío.>>) Cfr., Stuart, David, Los jeroglíficos de las vasijas mayas, en: *The maya vase book*, pp. 149-160.

www.mesoweb.com/es/articulos/Stuart/jeroglificos.pdf , consultado el 14 de abril del 2013.

ⁱⁱ En el siglo XX los defensores de lo que se ha llamado <<el movimiento de los oficios como arte>> pretendían dejar atrás la barrera entre las bellas artes y la artesanía. La asimilación de los medios técnicos en las bellas artes empezó a finales de los años cincuenta del siglo XX y se dio desde dos flancos: el de los artistas que empezaron a apropiarse de los materiales identificados con los oficios; y el de los artesanos que empezaron a apropiarse a su vez de los estilos y los propósitos no funcionales de las bellas artes. Cfr., Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, España, Paidós Estética, No. 36, 2004, p. 371.

ⁱⁱⁱ (<<Se pueden, pues, distinguir dos categorías de formulaciones: aquellas valorizadas y relativamente poco numerosas que aparecen por primera vez, que no tienen antecedentes semejantes a ellas, que van eventualmente a servir de modelos a las otras, y que en esa medida merecen pasar por creaciones; y aquellas triviales, cotidianas, masivas, que no son responsables de ellas mismas y que derivan, a veces para repetirlo textualmente, de lo que ha sido ya dicho. A cada uno de estos dos grupos, da la historia de las ideas un estatuto, y no los somete al mismo análisis: al describir el primero, cuenta la historia de las invenciones, de los cambios, de las metamorfosis, muestra cómo la verdad se ha desprendido del error, cómo la conciencia se ha despertado de sus sueños sucesivos, cómo, una tras otra, unas formas nuevas se han alzado para depararnos el paisaje que es ahora el nuestro. Al historiador corresponde descubrir a partir de estos puntos aislados, de esas rupturas sucesivas, la línea continua de una evolución. El otro grupo, por el contrario, manifiesta la historia como inercia y pesantez, como lenta acumulación del pasado y sedimentación silenciosa de las cosas dichas.>>) Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, Trad. Aurelio Garzón del Camino, 2ª. Edición, México, Siglo XXI, 22ª. Reimpresión, 2007, pp. 184 y 185.

^{iv} En la página electrónica del MUNAL se presenta este trabajo con el siguiente texto: (<<La segunda propuesta dentro de Diálogos Contemporáneos 100:30 se presenta con la intervención del artista mexicano Demián Flores: *De/construcción de una nación*. La pieza tiene el propósito de dialogar con la obra expuesta en las salas dedicadas a pintura del siglo XIX. La instalación del maestro Flores consta de un video proyectado sobre la escultura en yeso Cristóbal Colón de Manuel Vilar y diez esculturas “neoprehispánicas” que conviven con las pinturas de Félix Parra, José María Jara, José María Obregón, Leandro Izaguirre y Rodrigo Gutiérrez, piezas que narran diversos episodios de la historia precolombina y de la llegada de los españoles a América desde una plástica fuertemente idealizada. Con su obra, Demián Flores aborda la deconstrucción de la iconografía e imaginario precolombino en dichas pinturas, y su posterior apropiación y transformación, acorde con los cánones de belleza o composición de la pintura académica decimonónica. Las esculturas de Flores, un creador un tanto iconoclasta, reta con estas esculturas la percepción iconográfica del observador, desmembrando figuras y formas del imaginario colectivo y rearmándolas bajo otra sintaxis, es decir deconstruyéndolas para después reorganizarlas en nuevas configuraciones.>>) <http://www.munal.com.mx/Dialogos.pdf>



CAPÍTULO VII

“Con-sumo” respecto a las reproducciones

Más allá todavía, esto puede llevarnos a considerar el consumo no por aquello por lo que se hace pasar: una gratificación individual generalizada, sino como un destino social que afecta a ciertos grupos o a ciertas clases en mayor medida que a otros, o por oposición a otros.

Jean Baudrillard¹

VII.1 Conceptos de consumo

En los capítulos anteriores hemos abordado nuestro tema de investigación, primero a partir de su diferencia con respecto al saqueo y a las falsificaciones. En un tercer momento analizamos las reproducciones desde varios enfoques, ubicándolas dentro el sistema de los objetos y poniendo especial énfasis en nuestro caso de estudio, describiendo la producción del TCDH. Toca ahora el turno a una visión desde la perspectiva del consumo. Nuestra reflexión parte del principio que afirma que si bien todos somos iguales ante los objetos en cuanto a su valor de uso, no lo somos en cuanto a los signos y las diferencias que representan, los cuales están profundamente jerarquizados.

Entendemos por consumo un modo activo por medio del cual el sujeto se relaciona con los objetos, con la comunidad y con el mundo. Es un modo de actividad sistemática y de respuesta global en el cual se funda todo nuestro sistema cultural. Abordamos así el tema del consumo como parte del control y la manipulación social desde la teoría socio-antropológica y no desde un enfoque económico.

¹ Baudrillard, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI editores, S.A. de C.V., primera edición en español 1974, 15ª reimpresión, 2009, p. 4.

En la sociedad de consumo los objetos cerámicos con una carga de antigüedad (OCCA's) participan como parte de un proceso de clasificación y de diferenciación, están inmersos en una dinámica constante de selección de signos que jerarquizan a los grupos sociales manteniendo su estructura de desigualdad y dominio. Esta conclusión se hace posible gracias a que nuestro autor de referencia, Jean Baudrillard, elabora su teoría encontrando un punto de partida en la crítica de la economía política marxista y por ello se hace necesario plantear las diferencias básicas entre los dos tipos de análisis:

Economía Política	Economía Política del Signo
Propone hacer el análisis de la forma/mercancía.	Propone hacer el análisis de la forma/signo.
Parte de la producción material.	Parte de la producción de signos.
Es bajo la apariencia de la utilidad (necesidades, valor de uso, etcétera), el establecimiento de un sistema lógico, coherente, de un cálculo de la productividad.	Es bajo la apariencia de la funcionalidad (finalidad homóloga de la utilidad), el establecimiento de cierto modo de significación, en el cual todos los signos circundantes funcionan como elementos simples de un cálculo lógico.
Es la lógica de la mercancía y el sistema de valor de cambio.	Es el marco del sistema del valor de cambio/signo.

Tabla VII.1 Análisis de la Economía Política del Signo.

Para Baudrillard todo sistema de intercambio es primero un sistema de signos y sobre él puede comprenderse la coherencia lógica de lo que es la sociedad de consumo y su funcionamiento.¹ De esta manera se torna imperativo el estudio de los signos que envuelven el fenómeno del consumo en su conjunto y el mundo de los objetos como representaciones particulares privilegiadas de ese sistema de representación general.

Es el valor signo el que permite más claramente comprender la estructura sistémica que tiene el consumo porque permite la integración dentro del ámbito de la cultura, permite tener presente un código de interacción y de jerarquización dentro de un sistema de comunicación. Código a partir del

cual el valor signo pasa a obtener un lugar hegemónico sobre todas las significaciones sociales.² Las prácticas de consumo no tienen sentido si se analizan como hechos individuales o separados unos de los otros, por ello trataremos de reflexionar sobre el consumo³ de los OCCA's de manera integral, tanto en los espacios privados como en los públicos.

El consumo de los OCCA's no responde solamente a la necesidad de unos pocos individuos por poseer objetos del glorioso pasado prehispánico o porque cumplen una buena función decorativa. La lógica de este tipo de consumo evidentemente no es un derivado de la realidad de las necesidades o de una funcionalidad o utilidad de estos objetos, sino, como veremos más adelante, de diversas aspiraciones simbólicas instituidas por el sistema de signos.

El consumo no se puede considerar como un simple deseo de poseer los objetos. Es una actividad sistemática de uso expresivo e identificativo de signos. Como una organización manipulada de la función significante transforma al objeto en un signo. Al consumir jugamos y manipulamos los signos, los acumulamos, cambiamos y distribuimos por medio de los objetos. En este uso objetos y signos acaban obteniendo todo el poder absorbiendo toda la fuerza de lo social. La lógica del consumo es una lógica de manipulación de signos y no puede ser reducida a la funcionalidad de los objetos. Consumir significa, sobre todo, intercambiar significados sociales y culturales y los bienes/signo que teóricamente son el medio de intercambio se acaban convirtiendo en el fin último de la interacción social.⁴

Tanto los ceramistas-reproductores del TCDH como los falsificadores de cerámica prehispánica, más que hacer "objetos de barro", lo que elaboran es una producción social de un material de diferencias, se ubican en la manufactura de códigos de significaciones y de valores de

² Cfr., Baudrillard, Jean, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, España, Siglo XXI de España Editores, S.A., 2009, p. XXXI.

³ Pierre Bourdieu analizando el sentido social del gusto, reconoce que la cantidad de sujetos atraídos exclusivamente por objetos históricos o folclóricos, cerámicas o mobiliario, decrece de modo regular y acentuado de las clases bajas a las clases medias y altas.

⁴ Jean Baudrillard, *Op. cit.*, p. XXI.

estatus, situando así sus productos en las prácticas de consumo. Para que estos objetos se vuelvan objetos de consumo es preciso que antes se vuelvan signos. Un objeto de consumo se puede definir como una herramienta, una mercancía, un símbolo o un signo. Cada una de estas categorías obedece a lógicas independientes, como se puede observar en la siguiente tabla:

Objeto de consumo	
Es una herramienta.	Lógica de utilidad. Lógica funcional del valor de uso.
Es una mercancía.	Lógica de mercado. Lógica económica del valor de cambio.
Es un símbolo.	Lógica del don. Lógica del cambio simbólico.
Es un signo.	Lógica del estatus. Lógica del valor signo. ⁵

Tabla VII.2 Categorías del objeto de consumo.

El consumo (físico o visual) es un fenómeno complejo, ya sea en el ámbito individual o en grupos. Atiende a factores culturales, sociales, psicológicos y emocionales. La siguiente cita, por ejemplo, nos ilustra sobre la cultura clasicista de la segunda mitad del siglo XVIII que influyó, entre otras cosas, en la conformación del pensamiento jesuita y su gusto por la arqueología, lo cual es un antecedente del coleccionismo de siglos posteriores:

No obstante, debemos aclarar que la preferencia del jesuita por las culturas precolombinas está muy relacionada con el interés que había en la Europa del siglo XVIII y del primer tercio del XIX por el arte clásico. En efecto, a raíz del descubrimiento y exploración de las ruinas de Herculano (1738), Pompeya (1748) y Paestum (1762), se inició un auténtico resurgimiento del estudio de las antigüedades grecorromanas y el consiguiente incremento del coleccionismo de piezas de cerámica, medallas, camafeos y esculturas, destinadas a enriquecer los gabinetes, “cámaras de maravillas”...⁶

En el consumo de los OCCA’s observamos un punto importante, los espacios comerciales “de adquisición”, lugares de una primera interacción de consumo entre el objeto y los sujetos. Las reproducciones son exhibidas generalmente en los escaparates de tiendas de museos y zonas arqueológicas, librerías y espacios o boutiques culturales. La obra libre desarrollada en el TCDH se

⁵ Sólo éste se define como objeto en la sociedad de consumo.

⁶ Flores Flores, Oscar, Antigüedades y monumentos nacionales, en: *El arte en tiempos de cambio 1810/1910/2010/*, Coordinadores Hugo Arciniega, Louise Noelle, Fausto Ramírez, México, UNAM, IIE, p. 69.

incorpora a espacios denominados “galerías de arte”, ubicadas principalmente en hoteles y centros comerciales. Por su lado las falsificaciones “no se exponen”, su exhibición es clandestina, se muestran de manera privada al querer pasar como un objeto mesoamericano original. En Méxicoⁱⁱ están sujetas tanto a las leyes escritas que sancionan el saqueo, comercio y traslado de bienes arqueológicos, como a las leyes “no escritas” y operadas por las mafias.

Podemos decir que bajo las reglas del arte de Pierre Bourdieu,⁷ las copias fieles y la producción libre se deben a dos lógicas económicas diferentes. Ambos campos son la sede de la coexistencia antagónica de dos modos que obedecen a lógicas inversas.

Lógica “anti-económica” (arte puro para Bourdieu)	Lógica “económica” (arte comercial para Bourdieu)
Producción libre TCDH	Reproducciones TCDH
Reconocimiento obligado del rechazo de los valores del desinterés del beneficio económico (a corto plazo).	Se abstienen de proclamar abiertamente sus fines interesados en el éxito a corto plazo.
Prevalece la producción y sus exigencias específicas como fruto de una historia autónoma.	Valora la función de los tirajes.
No reconoce más demanda que la que es capaz de producir ella misma, pero sólo a largo plazo.	Reconoce y se ajusta a la demanda preexistente dentro de las formas preestablecidas.
Está orientada hacia la acumulación de capital simbólico.	No reconoce como prioridad la acumulación del capital simbólico.
Es capaz de proporcionar, a largo plazo, beneficios económicos.	El éxito económico es inmediato y temporal.
Ciclo de producción largo.	Ciclo de producción corto.
Se basa en la aceptación del riesgo inherente a las inversiones culturales.	Conoce la demanda, se minimizan los riesgos.
Producción volcada por entero hacia el futuro.	Producción volcada en el presente.

Tabla VII.3 Lógicas económicas de producción y circulación según Pierre Bourdieu.

⁷ Cfr., Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, Colección Argumentos, 1995, pp. 214-217.

La tabla anterior nos proporciona un marco referencial de los modos de producción y circulación bajo el cual podemos continuar con el análisis del TCDH. Como podemos ver, en ninguno de los renglones se toma en consideración el tema de la antigüedad, pues en ambas lógicas, versiones libres y reproducciones, se trata de una economía contemporánea. Sin embargo, para el caso del comercio ilícito de patrimonio arqueológico, la diferencia en función de antigüedad, notoriedad, nivel de consagración y reconocimiento, salen por completo de este marco económico.

VII.2 Consumo de antigüedades y originales en contraposición al consumo de las falsificaciones

Dejemos de lado, por un momento, el concepto de OCCA's que hemos venido usando a lo largo de la tesis para pasar a reflexiones más puntuales sobre las diferencias en el consumo entre originales, reproducciones y falsificaciones. El consumo de objetos “originales únicos” y “antigüedades” tiene sus propios signos, empezando por su exhibición.

Para los anticuarios sería un desprestigio exhibir reproducciones en sus escaparates. En las lujosas casas de antigüedades se crean mundos de consumos que a su vez son mundos de creencia y esperanza sobre los productos que se ven como “bienes culturales”. Se conforma un ambiente de sobreabundancia propicio para la instalación de un pensamiento mágico, de tal suerte que el sentido del mito triunfa sobre lo racional, la creencia sobre el hecho, la ilusión sobre la verdad. Por ello los coleccionistas de “arte prehispánico original” insisten en comprar, a pesar de lo irracional que pueda ser la adquisición de una pieza. Aunque algunos coleccionistas son sabedores de que el verdadero valor de la pieza se ha perdido al ubicarse como producto del saqueo y del comercio, el mito de poseer un

original, un fragmento “real” del pasado en el presente es tan fuerte que vence todos los obstáculos. El consumidor hace la compra que ha seleccionado y catalogado previamente como una categoría total.⁸

El consumo está inmerso en un pensamiento mágico. Existe un tipo de mentalidad en la vida cotidiana que se rige por los espíritus primitivos y que se funda en la creencia en la omnipotencia de los signos. Así la opulencia no es más que la acumulación de signos de felicidad.⁹

Como comentamos anteriormente, en México la venta de estos objetos “originales prehispánicos” rara vez se manifiesta públicamente en escaparates de anticuarios. Gran parte de las operaciones se hacen de persona a persona, lo cual tampoco impide el triunfo del mito. Orgullosamente los coleccionistas comparten sus anécdotas: el regateo de un precio de la compra que inició en muchos miles de pesos y acabó en unos pocos cientos; la ya muy conocida historia del campesino que con las mismas manos y sudor de frente que trabaja su arado, al mover la tierra, sacó a la luz la pieza “arqueológica”, entre otras.

Sabemos que el “verdadero valor” de estos objetos se encuentra en sus contenidos históricos, estéticos, ideológicos y parámetros arqueológicos. Los valores monetarios que eventualmente les asignan los ambientes comerciales, que están sujetos a lo que los consumidores acepten pagar, no reemplazan la pérdida “irreversible” de información única, que en algún momento estuvo potencialmente contenida en sus contextos originales. Es así que la expresión “los objetos originales auténticos no tienen precio”¹⁰ toma sentido. La legislación mexicana define que los monumentos arqueológicos muebles o inmuebles son patrimonio de la nación inalienable, imprescriptible e inembargable, por ello en principio no son objeto del comercio o de otro tipo de afectaciones.

⁸ *Cfr.*, Jean Baudrillard, *Op. cit.*, p. 5.

⁹ *Ibidem*, p. 11.

¹⁰ En los contextos institucionales se tienen que hacer avalúos para los seguros y las penalizaciones legales. En ocasiones los ajustes a los montos están relacionados con los presupuestos.

Por más diferentes que se presenten las piezas a adquirir, comparadas con las expuestas en museos o publicadas en libros científicos, los consumidores siempre están convencidos de estar adquiriendo un original. En este caso los signos de bienestar, confort, sexo y felicidad son sustituidos por signos de patriotismo, sabiduría y prestigio, los cuales también rigen nuestro imaginario. En el imago de coleccionista estos signos de confort se ubican en la conservación de la historia, el encuentro con los orígenes, cerca del buen mexicano que argumenta y se justifica: está mejor aquí porque yo la cuidó y no le va a pasar nada, en el museo la van a guardar en la bodega, o se la van a robar, o el indito que me la trajo se la va a vender a un extranjero. Todos signos de confort en la limpia conciencia del buen ciudadano.

El hombre colecciona todo, cotidianamente: recuerdos, sentimientos, pensamientos, signos, personas, animales, plantas y a veces, objetos. Colecciona en su presente su pasado.ⁱⁱⁱ En lo más profundo del consumo de antigüedades y objetos originales se encuentra el coleccionista. Personaje que se ha definido, en el más general de sus perfiles, como aquel que tiene una afición enfermiza o compulsión obsesiva por poseer.

Nadie necesita de los objetos arqueológicos para subsistir. Desde este punto de vista el coleccionismo de estos es un despilfarro innecesario. Pero, por otro lado nos preguntamos ¿Es el coleccionismo una función social llevada al extremo en la cual lo “superfluo” precede a lo necesario? La respuesta es positiva, si bien no hay destrucción de los objetos¹¹ y en principio tampoco hay violencia física,¹² hay en el coleccionismo una fuerte afirmación simbólica, derroche y gasto de la inutilidad, una violencia simbólica. Hemos escuchado los casos de coleccionistas que se han quedado sin comer o sin atender su salud, puesto que han destinado sus recursos a la compra de una antigüedad.

¹¹ En lo general en estos eventos no hay destrucción física, pero no olvidemos los casos, por ejemplo, de destrucción “certificada” de estampillas postales, que han tenido como fin, la posesión de un objeto único, y con ello el incremento en su valor económico y por supuesto, simbólico.

¹² Aunque sí puede haberla entre los actores por choques de intereses.

Por otro lado otro tipo de violencia simbólica se presenta en las subastas públicas, son un acto que nos refiere al potlatch.

Es cierto que en una subasta, crisol donde los valores se intercambian y lugar privilegiado de la economía política del signo,¹³ el objeto no se destruye, es en la puja que un sujeto quiere destruir la imagen del otro, sin importar que esto signifique acabar con los propios recursos, pagando frente a la comunidad, precios fuera de toda proporción por un “inútil objeto arqueológico”, pero indudablemente ganando incalculable prestigio ante los testigos, otros coleccionistas, artistas, galeristas, medios de comunicación, museos y mafias. La destrucción ya sea física o simbólica, personal o colectiva, anónima o institucional,¹⁴ está condenada a ser una de las funciones preponderantes de la sociedad postindustrial.^{iv}

En lo que Baudrillard denomina la “dimensión de la salvación” se ubica el consumo de las antigüedades y más puntualmente de nuestros objetos cerámicos arqueológicos. Esta dimensión hace la gran diferencia del signo con respecto al consumo de las copias. El estatus que da el “nacimiento” de un objeto, como una gracia de predestinación, es fundamental en esta separación. La legitimidad hereditaria (ya sea de sangre o de cultura) está en el fondo del concepto mismo de estatus que orienta toda la dinámica de la movilidad social. En el fondo de todas las aspiraciones está el delirio de un estatus de nacimiento, de una condición social de gracia y de excelencia que ronda, por igual, alrededor objetos y humanos. En el mundo cosificado, enloquecido de fetiches, todos buscan una salvación a través de las obras a falta de una salvación a través de la gracia.¹⁵

Por nuestra parte no conocemos el caso de un coleccionista que pueda afirmar que posee una pieza original que data de la época prehispánica y que ha llegado a sus manos por herencia familiar en línea directa con una trayectoria continua de 500 años o más.^v Nadie confirma, y mucho menos

¹³ Baudrillard, Jean, *Economía Política del Signo*, España, Siglo XXI Editores, S.A. de C.V., 15a reimpresión, p. 121.

¹⁴ Cfr., Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, *Op. cit.*, p. 36.

¹⁵ *Ibidem*, p. 54.

comprueba de manera contundente,¹⁶ que un objeto arqueológico se encuentra en su hogar porque estuvo en casa de los abuelos, bisabuelos, tatarabuelos... la gracia proviene de algo mucho más grandioso que los héroes familiares, procede de la genealogía de una raza común, la de los antiguos pobladores del horizonte espacio – temporal llamado Mesoamérica.

Para el caso que nos ocupa existe un mundo paralelo y complementario al mundo del consumo mercantil. Se trata del “consumo intelectual”. En principio esta modalidad toma su forma más confiable en los museos. Estos espacios se han institucionalizado de tal manera, que tienen la virtud de anular el halo de desconfianza que cubre casas de antigüedades y operaciones personales. El valor confianza parte de “la historia de vida del objeto”. En las instituciones museísticas se da por hecho que las piezas arqueológicas que se exhiben, de no tener una cédula explicativa sobre su condición “no original”, todas son auténticas. Proceden de excavaciones o de museos muy viejos, han sido revisadas por expertos, se han estudiado y conservado por investigadores, y todo ello otorga un voto de confianza para su valor de signo. Pertenecen a la casta de “las colecciones de museos” y con ello se garantiza la universalidad de los objetos y su goce, el intercambio signo/cerámica penetra en nuestra mente. Este saber es el producto que consumimos y es posible en el interior del museo gracias a la transmutación “oficial” “del saber profano en saber sagrado”, es el inicio de lo que Marx denominó “saber burocrático”.¹⁷

Es evidente que en el caso de los OCCA´s un aspecto esencial que influye para su consumo es su “estatus en el tiempo”, dentro del cual entran ciclos de renovación, de desgaste y de moda. La biografía y longevidad de los objetos puede ser distinta, pero sobre todos los objetos se aplican dos variables para realizar el cálculo de su duración: su tasa de desgaste real (inscrita en su estructura

¹⁶ Algunos miembros de una rama de la familia que lleva el apellido Moctezuma han intentado comprobar la pertenencia del “Penacho de Moctezuma” argumentando una genealogía con el Tlatoani mexicana. La verdad es que las investigaciones, hasta este momento, no han podido comprobar que se trate de uno de los objetos entregados a Hernán Cortés como parte de los regalos que se hicieron en los primeros momentos del contacto con los españoles conquistadores.

¹⁷ Jean Baudrillard, *Economía Política del Signo*, Op. cit., p. 137.

técnica) y su tasa de desgaste material (el valor que adquieren como patrimonio, que puede jugar a la inversa, es decir: un antiguamiento acelerado debido a la moda).¹⁸ El valor que como patrimonio damos a los OCCA's, si bien por un lado es posible gracias al paso del tiempo, debemos reconocer que por el otro, este tiempo puede ser relativamente corto, comparado con los tiempos en los que hemos dividido la historia nacional, tan corto como de una generación a otra. Es de aquí que se desprende el prestigio que otorga el consumo de una pieza arqueológica. Para el mexicano es un signo de herencia ancestral, de un valor sin límites; tiene una gracia irreversible que, paradójicamente, simboliza la posibilidad de la permanencia fantasmal del imaginado maravilloso mundo mesoamericano. Quizá es por esta razón que existen las réplicas, pues a falta de una salvación a través de la gracia, las copias posibilitan la esperanza de salvación.

En los distintos puntos de venta se venden copias con grandes variantes en sus calidades. El estudio de los costos de producción, embalaje, transportación, promoción y asignación de precios de mayoreo y menudeo, queda al margen de esta investigación así como las cadenas de distribución. Cerramos este apartado señalando que estamos conscientes de la gran variedad que existe en materia de reproducciones, que va desde las más sencillas y económicas hasta aquellas que son el resultado de procesos de investigación en técnicas tradicionales cerámicas.



Figura VII.1 Comparación de calidades entre diferentes reproducciones (guerrero de Nayarit de baja calidad y plato trípode resultado de un proyecto de investigación).

¹⁸ *Ibidem*, p. 31.

VII.3 El coleccionismo arqueológico de Diego Rivera

La historiografía de los nacionalismos ha estado durante mucho tiempo dominada por el elitismo: el elitismo colonialista y el elitismo nacionalista burgués. Diego Rivera, al igual que muchos otros coleccionistas particulares, compartía el prejuicio de que la nación mexicana y el desarrollo de la conciencia por el pasado prehispánico eran tareas a imponer por parte de la élite. Esta especie de apostolado, que al tiempo ha sido visto como un logro de los gobiernos, fue apoyado y operado desde diversos ámbitos educativos, administrativos, policíacos, museísticos, artísticos y empresariales. Desde el exterior, el trabajo de los viajeros del siglo XIX puso su parte en el diseño y construcción del nacionalismo mexicano.^{vi} Una importante pauta para el coleccionismo de esculturas en cerámica de las ACOM la encontramos a finales de este siglo:

A partir de su texto y de las ilustraciones que presenta, se deduce que de la cerámica originaria de las tumbas de tiro, a Lumholtz sólo le interesaron las esculturas (incluyendo en este rubro las vasijas con cuerpos figurativos), no los recipientes. Dicha diferencia puede identificarse asimismo en la gran mayoría de los coleccionistas del arte de esta cultura que, desde entonces, han integrado sus acervos.¹⁹

Por otro lado y reforzando los esfuerzos en territorio nacional, la participación de México en los pabellones y exposiciones internacionales, desde el siglo XIX y hasta la fecha, en mayor o menor medida, siempre ha recurrido al arte prehispánico en sus montajes museográficos y arquitectónicos, así como en los objetos exhibidos y materiales promocionales. Un registro remoto de la presencia de referentes de la C-ACOM en estos espacios internacionales, se muestra en la siguiente reproducción fotográfica, perteneciente a la Fototeca de la Dirección General del Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores. En esta imagen señalamos la exhibición de fauna nacional sobre una vitrina, entre la que se encuentra un xoloescuintli, referente directo de los objetos cerámicos conocidos internacionalmente como “perritos de Colima”.

¹⁹ El arte del antiguo Occidente de México. Una visión historiográfica en los tiempos de cambio, en: *El arte en tiempos de cambio, 1810/1910/2010*, México, UNAM, IIE, 2012, p. 141.



Figura VII.2 Xoloescuintle en el pabellón de México en la exposición internacional del Centenario, Río de Janeiro 1922.

Las colecciones de arte mesoamericano, inspiradas o no por Diego Rivera, están motivadas por la idea de una “posesión-posición colonialista” y hoy en día conforman parte de los archivos muertos de la humanidad al estar plagadas de objetos descontextualizados. Su estudio se ha hecho a partir de la vida de los coleccionistas, con el apoyo que retroalimenta la información proveniente de otras colecciones que sí cuentan con información confiable y desde el análisis formal. Las cuestiones fundamentales que eventualmente se pudieron aportar en una procedencia controlada, se han perdido. Su descalificación como objetos para la investigación las ancla a su biografía y a la de sus poseedores.

Todas las colecciones encarnan jerarquías de valor, exclusiones, territorios regulados del sujeto. Pero la noción de recolección involucra la acumulación de posesiones. La idea de que la identidad es una especie de riqueza (de objetos, conocimiento, recuerdos, experiencia) seguramente no es universal. La acumulación individualista de los “grandes hombres” melanesios no es posesiva en el sentido de Macpherson, porque en Melanesia se acumula no para poseer objetos como bienes privados, sino para

regalarlos, redistribuirlos. En Occidente, sin embargo, la recolección ha sido desde hace mucho una estrategia para el despliegue de un sujeto, una cultura y una autenticidad posesivos.²⁰



Figura VII.3 Diego Rivera y sus colecciones.²¹

En realidad no se tiene información precisa y detallada sobre los mecanismos por medio de los cuales Rivera pudo juntar tantísimos millares de objetos.^{vii} Contamos solamente con las referencias de algunos episodios como sus recorridos y colectas con Miguel Covarrubias²² en zonas arqueológicas. Posiblemente esto se debe a que, si bien la normatividad con respecto al uso, manejo, protección y conservación de arte prehispánico en las primeras seis décadas del siglo XX no era clara, el coleccionismo y el saqueo eran vistos al margen de la legalidad.

²⁰ Cfr., Clifford, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa editorial, Barcelona, 1995, p. 260.

²¹ Diego Rivera con sus colecciones, 1957, tomado de: *Encuentros con Diego Rivera*, México, Editorial Siglo XXI, 2ª edición, 2003, p. 179. Chimenea diseñada por Diego Rivera, tomado de: *Museo Frida Kahlo*, México, UNAM, Comité Técnico del Fideicomiso Diego Rivera, 1955, p. 19. Estudio de Frida Kahlo, tomado de: *Museo Frida Kahlo*, México, Folleto elaborado por el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968, p. 17.

²² Cfr., Braun, Bárbara, Diego Rivera's Collection: Pre-Columbian Art as a Political and Artistic Legacy en: *Collecting the Pre-Columbian Past*, A Symposium at Dumbarton Oaks, 6th and 7th October, Washinton, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990, p. 253.

En realidad entre el consumo de los ceramistas reproductores y el de los coleccionistas, no hay mucha diferencia, ambos comparten la fantasmagoría del pasado ya descrita en los capítulos anteriores. A decir de Juan Rafael Coronel Rivera, dentro de su mística, Diego Rivera coleccionaba arte precolombino para estar en unión con la sapiencia que poseen estas obras por “contacto y contagio” y también las veía como el *mana* de la piedra que utiliza como amuleto el guerrero.²³

Por el lado pragmático, es una realidad que del estudio del arte mesoamericano, de lo que conoce en otras colecciones públicas y privadas, y de sus colecciones prehispánicas, Rivera toma gran parte de su repertorio iconográfico para dar forma y rostro a lo que por mucho tiempo se ha identificado como parte de lo “nacional mexicano”. Las cifras reportan que para los años 1940’s la colección del pintor estaba conformada por más de treinta mil objetos, de los cuales la mayoría eran de las ACOM. Cuando observamos estas colecciones, principalmente en los museos Anahuacalli y Dolores Olmedo, es inevitable comentar sobre la presencia de piezas falsas.

Posiblemente en algún momento este coleccionista-artista-arqueólogo sospechó que ciertas piezas no eran netamente prehispánicas y en su momento pensó que, al adquirirlas, contribuía a la conservación de una tradición cerámica con raíces prehispánicas en las que veía el deseo de mantener o renovar formas y técnicas tradicionales. Así, sin cuestionar mayormente su procedencia, las adquiría e incorporaba a sus colecciones, y seguramente también las admiraba y apreciaba como objetos de gran valor artístico. Existen los documentos que confirman que Rivera compraba por lotes y en ocasiones a distancia,²⁴ así posiblemente no se daba el tiempo para hacer un estudio más detenido de las piezas.

Dictaminar la autenticidad de las colecciones arqueológicas de Diego Rivera, además de que tomaría una enorme cantidad de recursos, posiblemente sería tarea difícil, tanto por la cantidad y variedad de objetos como por el halo de “originalidad” que el mismo pintor empezó a dibujar (sobre

²³ Cfr., Coronel Rivera, Juan Rafael, Diego Rivera. Idólatra, en: *Diego Rivera. Gráfico Hipergráfico*, México, Conaculta, INBA; Museo Nacional de Arte, guía general, 2007, p. 20.

²⁴ *Diego Rivera. Coleccionista*, México, CONACULTA, INBA, Banco de México, 2007, cartas 4, 5 y 6.

papel y socialmente) en torno de éstas. Por otro lado, es posible que esta tarea no sea del interés de las entidades encargadas de la custodia y gestión de los espacios que las resguardan.

Coleccionistas de México y el extranjero toman como referencia a Diego Rivera para explicarse, para justificarse.

The notable exception of the typical collector of the thirty or forty years ago was Diego Rivera, whose foresight and vision in collecting pre-Columbian art were shared by Stafford. Rivera's concentration in the West Mexican field enabled him to bring together the first group of Nayarit, Jalisco and Colima figures that could be formally considered a collection. Rivera's prestige as one of Mexico's foremost painters undoubtedly contributed to the recognition of West Mexican art at the art museum level.²⁵

Una de las justificaciones de los coleccionistas es la que se ampara bajo el discurso de la exhibición pública de los objetos que les pertenecen con fines nobles de educación, disfrute o difusión. Los coleccionistas tarde o temprano hacen públicos sus tesoros personales. Según Clifford el buen coleccionista (a diferencia del obsesivo y el miserable) tiene buen gusto y es reflexivo, acumula de una manera pedagógica y edificante. La colección misma en su estructura taxonómica y estética adquiere valor. Por el contrario la fijación privada en objetos singulares se marca negativamente como fetichismo. En las palabras de Susan Stewart, "El límite entre la colección y el fetichismo está mediado por la clasificación y la exhibición, en tensión con la acumulación y el secreto".²⁶

Los coleccionistas no cargan consigo todos sus "tesoros", los objetos coleccionados requieren de sus propios espacios. Estos espacios, de resguardo, atesoramiento, estudio o exposición, permanentes o temporales, son de diversa índole y demandan un análisis puntual.

²⁵ Kan, Michael, The Pre-Columbian Arte of West Mexico: Nayarit, Jalisco, Colima, en: *Sculpture of Ancient West Mexico. Nayarit. Jalisco. Colima. A Catalogue of the Proctor Stafford Collection at the Los Angeles County Museum of Art*, USA, Los Angeles County Museum of Art, 1989, p. 14. "La notable excepción del típico coleccionista de hace treinta o cuarenta años fue Diego Rivera, cuya previsión y visión en la recolección de arte precolombino eran compartidos por Stafford. La concentración de Rivera en el área del Occidente Mexicano le permitió reunir el primer grupo de figuras de Nayarit, Jalisco y Colima que podrían ser consideradas formalmente como una colección. El prestigio de Rivera como uno de los pintores más importantes de México, sin duda, contribuyó al reconocimiento del arte del Occidente de México a nivel del museo de arte."

²⁶ James Clifford, *Op. cit.*, p. 261.

Al exponer las colecciones privadas al público, ya sea en recintos permanentes, como es el caso del Museo Anahuacalli y del Museo de Tlatelolco, o en exhibiciones temporales como *Heritage of Power. Ancient Sculpture from West Mexico. The Andrall E. Pearson Family Collection* presentada en el Museo Metropolitano de Nueva York de octubre del 2004 a abril del 2005, lo que se muestra es el carácter fantasmagórico de los objetos como mercancías. Se liberan de su valor de uso y muestran también el carácter fantasmagórico de su “dueño”, del poderoso capitalista que ha sido capaz de reunirlos.

Pero antes de ser mostradas al público, las colecciones estuvieron en resguardo y almacenamiento en los espacios interiores, íntimos de los coleccionistas. Ahí lo importante era el carácter de la individualidad, como nos dice Walter Benjamin, el espacio privado que representa el universo en el que se conjuntan distancia y pasado.²⁷ El espacio interior es el hábitat del coleccionista, ahí se apropia de los objetos de una manera personal, les impone nuevos valores que no tienen nada que ver con su valor de uso o de cambio.

En los espacios privados de los coleccionistas de objetos arqueológicos mesoamericanos, el trabajo del detective está por desarrollarse. Conocer la procedencia de cada una de las piezas cerámicas implica un viaje al pasado, en que las huellas del morador sobre los objetos y en el espacio interior serían las primeras pistas para un punto de partida, en este caso, el *Ab intra* resulta imprescindible. Pero, en un viaje al futuro, una vez que el objeto como tal pasa a contener valores que nada tienen que ver con los valores de uso, ¿cuál sería la ruta para descifrar la conversión de lo concreto a lo abstracto?

Al convertir un objeto concreto y material en un valor abstracto y espiritualizado se establece la relación entre mercancía y fantasmagoría. Para Walter Benjamin este es el carácter por el cual la cultura se convierte en el medio de los *phantasma*. La cultura como medio y plataforma de transmisión

²⁷ Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, Akal, Edición de Rolf Tiedmann, Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, 2009, p. 43.

de valores, participa en la elaboración espiritualizada de la experiencia de la mercancía. Al involucrar el gusto, el diseño y los medios de difusión mediática en un proceso de transmisión de valores, se convierte en la plataforma que hace posible la espiritualización de la mercancía. Convierte los objetos en “valores” y “tesoros” culturales, y esto lo logra a partir de instituir ciertas modalidades de la experiencia estética: al convertir los objetos de arte en “tesoros”, pone al espectador en una posición empática y frágil con respecto de poder de sumisión de estos objetos. Por otro lado, transfiere en su recepción esa cualidad incuestionable del valor del objeto, reificándolo.²⁸

Coleccionistas y observadores son parte del espectáculo en el que las apariencias son el resultado de la reproducción técnica de la arqueología, de la ilusión que representa el concepto “Mesoamérica”. La exhibición de estas colecciones particulares, como acontecimiento social, contiene la potencialidad enajenante de la apariencia. La apariencia de antigüedad, de legalidad, de beneficencia.

VII.4 Consumo de reproducciones

En todos los medios, individuales o masivos, se incluye una filial artística que generalmente es representada por la reproducción de las obras de arte en todos sus géneros. El modo es lo de menos: cine, revistas, prensa, radiofonía, aeropuertos, centros comerciales, cartas de menú, televisión, telefonía móvil, multimedia, puestas en escena, ciber mundo, espectaculares de la calle, mobiliario urbano, autobuses, paredes, carteles, lencería, papel de baño, servilletas desechables, empaques, macetas, postes, sanitarios, restaurantes, taxis, metro, desfiles de moda, manifestaciones, carnavales y marchas, en todo, simplemente, en cualquier tiempo y espacio.

²⁸ Cfr., Espinosa Mijares, Óscar, Imágenes especulares de la modernidad: Benjamín y la fantasmagoría del siglo XIX, en: *fantasmagorías, mercancía, imagen, museo*, México, Universidad Iberoamericana, Colección Las lecturas de Sileno, 2009, p. 32.

Dentro de estos medios, formas y familias de objetos, destacan en el mundo de las artes plásticas lo que formalmente conocemos como series o múltiplos. La obra de arte no se encierra en su soledad donde fue confinada durante siglos, como objeto único y momento privilegiado. Los museos, como es bien sabido, eran además santuarios. Pero ahora, las masas han tomado el sitio del poseedor solitario o del aficionado ilustrado. Y no sólo la reproducción industrial hará las delicias de las masas. La obra de arte misma es a la vez única y colectiva: el Múltiplo.²⁹

Es en estos “múltiplos” que se ubican las reproducciones arqueológicas elaboradas en el TCDH. Los primeros consumidores de estas réplicas son los mismos ceramistas que las han elaborado. Ya sea porque se quedan con muestras de su propia producción o porque adquieren reproducciones elaboradas en otros talleres. Sus comentarios son:

“Comprar las copias evita que se las quieran robar, es lo mejor para tener en nuestras casas.”

“Las copias pueden llegar a ser tan buenas como los originales.”

“Yo siempre doy de regalos a mis amigos las reproducciones que hago.”

“Si hubiera más copias hubiera menos robos y tranzas.”³⁰

Si pensamos en el fantasma que envuelve el trabajo de los ceramistas del TCDH descrito anteriormente, es posible que sea este mismo fantasma que se hace presente en el autoconsumo de las reproducciones. Aquí nos topamos con una especie de “fetichismo” de la mercancía, entendido como una conciencia consagrada a esta especie de culto por lo mesoamericano y que se amplía a la ideología del consumo.

La multiplicación de estos objetos artísticos, de estas imágenes, de estos signos, obedece a la multiplicación del público que los demanda. La reproducción se convierte en un lugar de encuentro de

²⁹ Cfr., Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo*, *Op. cit.*, p. 122.

³⁰ Entrevistas con los ceramistas del TCDH, realizadas por MOMG en septiembre de 2010, Jalisco.

una participación simbólica de masas. En principio se tiene la “inocente” idea de que los múltiples cumplen con nobles funciones, son un esfuerzo por democratizar la cultura y la instrucción, por crear objetos bellos para que lleguen a la mayor cantidad de gente posible. Sin embargo los múltiples no se libran de la especulación, basada en la escasez del producto, ya que los múltiples pueden ser limitados en su tiraje, en contraposición a los múltiples ilimitados. En ambos casos, las obras de arte en series, con o sin límite, y por tanto las reproducciones arqueológicas elaboradas por los ceramistas del TCDH, no escapan a la lógica del consumo.

Las copias aplican la lógica del consumo (es decir, la manipulación de signos) a ciertos contenidos o ciertas actividades simbólicas. Multiplicar las obras no implica en principio ninguna vulgarización ni pérdida de calidad. Lo que ocurre es que las obras multiplicadas, en su condición de objetos en serie, se vuelven efectivamente homogéneas. Han llegado a ser en sí mismas objetos finitos y entran en la constelación de accesorios a través de los cuales se define la posición sociocultural del ciudadano medio (esto en el mejor de los casos, suponiendo que todos realmente tuvieran acceso a ellos). Por el momento, sin dejar de ser obras, esas pseudo obras continúan siendo objetos escasos, económica, cultural o psicológicamente inaccesibles para la mayoría, y realimentan, como objetos distintivos, un mercado paralelo un poco ampliado de la cultura.³¹

Los múltiples limitados, al igual que los objetos únicos, se llegan a convertir en objeto de un mercado negro.³² Por su parte los múltiples ilimitados son parte de una industria más amplia. Las reproducciones del TCDH entran en esta última categoría.

Las copias existen gracias al “gusto por lo antiguo”. Las obsesiones por la autenticidad, los orígenes, el pasado, las genealogías, la herencia, lo histórico, las raíces, la procedencia, la identidad, la

³¹ *Cfr.*, Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo*, *Op. cit.*, p. 123.

³² En varios talleres reproductores ceramistas de México se ha planteado la idea de hacer réplicas de arte prehispánico que estén “firmadas, selladas, certificadas y/o numeradas”, evidentemente con un tiraje restringido, con el propósito de aumentar su valor de cambio. Hasta la fecha, este tipo de producción se ha detenido, y aunque la idea en principio pudiera parecer lucrativa, es en realidad una falacia. El problema se ubica en que el INAH tiene la obligación de autorizar la reproducción de patrimonio arqueológico a cualquier solicitante, sin que esto conlleve una exclusividad.

trascendencia, etcétera, contienen una especial densidad simbólica, pues cargan funciones sociales distintivas que necesitan el peso simbólico del tiempo y que tiene como último fin una legitimidad, la cual llevará al triunfo social de una posición privilegiada. Para Jean Baudrillard lo importante es ver, en cada nivel, la postulación social específica que expresa el gusto por lo antiguo: ¿De qué clase social se pretende quitarse la marca? ¿Qué posición social se sanciona? ¿A qué clase o modelo de clase se aspira? Por encima de las relaciones descriptivas que contraponen simplemente un nivel social y un tipo de objetos o de conductas, es la lógica cultural de la movilidad lo que hay que captar.³³

Las reproducciones artesanales contienen el valor estético de los objetos antiguos, se trata de un valor derivado, pues en él se borran los estigmas de la producción contemporánea o industrial y desde luego sus funciones primarias.

Lo que percibimos en el objeto “simbólico” (el regalo y también el objeto tradicional ritual y artesanal) es no sólo la manifestación concreta de una relación total (ambivalente, y total por ambivalente) de deseo, sino también, a través de la singularidad de un objeto, la transparencia de las relaciones sociales de una relación dual o una relación de grupo integrada. Lo que percibimos en la mercancía es la opacidad de las relaciones sociales de producción y la realidad de la división del trabajo. Lo que percibimos en la profusión actual de los objetos-signos, de los objetos de consumo, es la opacidad, *la coacción total del código* que rige el valor social, es el peso específico de los signos que rigen la lógica social de los cambios. Economía política del signo.³⁴

Así el consumo de las reproducciones encuentra el triunfo. En el consumo de las reproducciones el valor de cambio no cuestiona su diferencia monetaria con respecto al de las antigüedades, en éste se imponen de manera diferente los signos de su valor social. De la misma forma que sucede con la aprehensión de objetos originales, este objeto–signo, llamado réplica, está apropiado y asimilado por los sujetos individuales como signo, es decir como diferencia cifrada.

Finalmente todos los bienes muebles cerámicos: originales auténticos prehispánicos o no, únicos o producto de las técnicas mecánicas de reproducción contemporánea, de firma, de sello, de

³³ Cfr., Jean Baudrillard, *Economía Política del Signo*, Op. cit., p. 24.

³⁴ *Ibidem*, pp. 55 y 56.

marca, de diseño, o como antigüedad grupal o familiar..., al final de su camino, con toda su materialidad, se encuentran “en algún lugar”. Esta ubicación física no sigue unas normas establecidas, pues tenemos todo tipo de situaciones:

- Falsos, exhibidos o almacenados, en museos.
- Falsos en colecciones privadas.
- Originales “auténticos”, exhibidos o almacenados en museos.
- Originales “auténticos” en colecciones privadas.
- Copias en colecciones de museos.
- Colecciones de réplicas, privadas o institucionales.
- Originales alterados por los talleres de restauración.
- Réplicas patinadas para convertirse con el tiempo en falsos en casas de subastas.
- Actuales hechos con moldes antiguos, etcétera.

Entre estas formas de ubicación física destacan los modelos burgueses de organización doméstica. Estos modelos se basan en una “retórica de la desesperación” que simula modelos de clase, en los que la referencia son las clases “promovibles” a un estatus superior. Se imita el “ideal que se pretende alcanzar”, pretendiendo que por adaptación interior se logrará la pretendida movilidad social ascendente.

Según Jean Baudrillard este orden retórico “pequeño burgués” está regido por dos modos esenciales: *saturación*³⁵ y *redundancia*³⁶ de una parte, y *-simetría*³⁷ y *jerarquía*³⁸ de la otra, y todas sus posibles interferencias y combinaciones. El interior de la casa burguesa presenta una sobrepoblación de objetos colocados, aparentemente sin ningún orden, pero todos con un mismo sentido, estatus “ascendente”. Las reflexiones de Walter Benjamin nos ayudan a penetrar en esta interioridad que va más allá de las formas.

³⁵ Saturación: Acopio de herencia y acumulación con signos de estatus y buena posición: “cuanto menor es el espacio de que se dispone más se acumula.”

³⁶ Redundancia: Envoltura teatral y barroca de la propiedad doméstica: “todo está protegido y enmarcado.”

³⁷ Simetría: Es una redundancia, pero incluye la centralidad.

³⁸ Jerarquía: Carga o sobrecarga de los signos posesivos que actúan como demostrativos.

Cada vez más vemos, en los canales comerciales todo tipo de objetos con un toque de antigüedad. Objetos arqueológicos, porcelanas, máscaras, lacas, tallas en madera y fragmentos de altares y retablos, estofados, bronce, yesos, iconos, lienzos, tapices, cristalería, platería, entre otras familias de objetos desaparecen de sus comunidades, casas, cortijos, haciendas, monasterios, iglesias, castillos, mausoleos y en ocasiones hasta de museos, para ser puestas a disposición en el mercado negro y facilitar la compra de nuevos propietarios, ricos o no, sedientos de signos que reclaman sus interiores burgueses.

El interior burgués no tiene piedad, ni le importa el despojo de otros.^{viii} Recoge lo residual de épocas anteriores, lo mezcla con su presente, hace un mundo en miniatura del mundo exterior que desea poseer por completo. Es una forma de usar el arte residual, sin importar el horror que esto pueda representar. Confina el repertorio de formas de consumo del pasado añadiendo las modalidades del consumo actual para construir su propia trascendencia. Al parecer esta coexistencia equívoca de lo moderno funcional con los toques de “decoración antigua o primitiva” corresponde a una determinada etapa del desarrollo económica, de la producción industrial y de la saturación práctica del ambiente.^{ix}

Como sabemos, la primera “bandera de la cultura” en ondear y proyectarse como “bandera crítica” fue la bandera de la cultura occidental desde el siglo XVIII. Su efecto fue tal que se reflejó como “la cultura” en lo universal, y de esta manera obligó al resto de las culturas a entrar como “los otros”, “los vestigios”, “las muestras” a sus museos. Su imagen fue la universal, las culturas “no occidentales” fueron “estetizadas” con la mirada de su lupa, las reinterpretó bajo su propio modelo y las clasificó como “culturas diferentes”.

Así, el consumidor occidental, con sus pretensiones de liderazgo cultural, cree “descubrir las artes primitivas o salvajes”, y en un intento de restituir las a su contexto mágico y religioso, sin entenderlas, las incorpora a sus museos y a sus espacios, íntimos y públicos. En el interior burgués se otorga por igual, a todos los objetos “no occidentales”, la categoría estética de “objetos de arte”,

encontramos de esta manera que, junto a una porcelana china, se yergue un tótem de las islas del Pacífico sur, vigilante de nuestro “perrito de Colima”, todos enmarcados en una carpeta que cubre la mesa de marquetería estilo marroquí y que reposa sobre un tapete persa... y así podría continuar su descripción. Bajo la óptica de la crítica occidental, la sociedad burguesa da inicio a una museificación antropológica que no deja fuera al interior burgués.

El interior burgués es el “plus valor”³⁹ del código Baudrillard, es la necesidad del signo sobre los símbolos, el hombre lleva este impulso a todos los espacios, hogares, oficinas, bancos, fábricas, centros comerciales, lugares en donde se consumen todos los signos.

En este etnocentrismo occidental, al interior burgués lo menos relevante son los procesos de producción de los objetos, o las formas de obtención de éstos; lo verdaderamente importante es que ha entrado a un proceso de significación que es totalmente sistemático: el signo no existe jamás fuera de un código y de una lengua, así los objetos al interior burgués quedan congelados en este sistema, un mismo modelo para todos en tanto no se presente una revolución semiótica.

El interior burgués está grabado en nuestra mente de manera indeleble, lo hemos heredado, está en la comunicación colectiva, es el resultado de la profusión de bienes y de signos, es parte de la circulación vertiginosa que ejerce la hegemonía del código, del signo del estatus.

Reproducir y consumir arte de las Antiguas Culturas del Occidente de México es un espacio fantasmal que contiene la fantasía de los indígenas. Esta fantasmagoría se basa en simbolismos y alegorías que a su vez conforman un imaginario simbólico y estético dominado por el fetichismo del mercado. El trabajo de los ceramistas del TCDH, como ya lo hemos explicado, es una práctica residual de índole feudal que permanentemente hace una negociación dislocando y ocupando espacios entre el presente y el pasado. Negando, por la vía del discurso, tres siglos de colonización y manteniendo una

³⁹ Valor añadido.

tradición fantasmagórica viva del arte mesoamericano. La fantasmagoría, tanto de la producción como del consumo de las reproducciones, se ancla al “aura” del original y la polémica sobre la autenticidad siempre estará presente. Se trata tan sólo de una pequeña parte de los archivos secretos del arte mesoamericano, es una valorización de una tradición subalterna sobre la que justamente versa esta investigación.

El consumo de las copias no se inscribe exclusivamente en un signo de “estatus económico”, simultáneamente es una especie de frecuentación de la historia, del saber, como signo de “estatus intelectual”. Las reproducciones consideradas como bienes simbólicos en principio sólo existen como tales para aquellos que cuentan con los medios (capital cultural) para apropiárselas mediante un desciframiento de los códigos históricamente constituidos. Esto es cierto cuando las copias son consumidas por sectores determinados de la sociedad en momentos específicos, sin embargo, para el caso que nos ocupa existe un nivel de apropiación histórica por el simple hecho de saber identificarlas como “prehispánicas”. En el dominio práctico, los consumidores, especialmente los mexicanos, invariablemente, en una percepción ingenua o no, pueden formar un discurso “histórico” en torno a las reproducciones prehispanicas que tienen por primera vez en sus manos. Los juicios y descripciones, generalmente con poca precisión, refieren a siglos de historia, acumulación de sabiduría y conocimientos, armonía con el medio ambiente, avances en las sociedades pretéritas y en algunos casos ubicación geográfica. Se trata de códigos genéricos en los que el juicio del gusto para el consumo también está presente.

El consumo de réplicas de arte mesoamericano conlleva un acercamiento que busca conocimiento en las disciplinas instituidas, legitimadas, cuyos contenidos a diferencia de los que difunden los medios de comunicación masiva, tienen un valor específico (arqueología e historia primordialmente). En esta fórmula de “aprendizaje” se busca de manera simultánea un tipo de aprehensión de la cultura y la apropiación de una jerarquía. Se trata de un valor de uso cultural

determinado por un valor de intercambio sociológico. El inmenso material “culturalizado” de revistas, enciclopedias, folletos, catálogos, postales, estampas, calendarios, entre otros, responde a la demanda valorada en relación con la competencia de estatus. Toda esta sustancia cultural se consume en la medida que su contenido no alimenta una práctica autónoma, sino retórica de la movilidad social, es una demanda que apunta a un objeto que no es la cultura o, más exactamente, sólo apunta a la cultura entendida como elemento codificado de estatus social.⁴⁰

Pretender analizar el consumo de las familias de reproducciones de todos los objetos “culturalizados” con referentes mesoamericanos en sí, es tema de otra investigación, motivo por el cual damos continuidad a nuestro trabajo enfocándonos al consumo de las reproducciones de la C-ACOM.

VII.4.1 Catálogo de reproducciones del INAH

El primer taller de reproducciones dentro del INAH se fundó en 1939 y estuvo ubicado en la azotea del Museo Nacional en el inmueble de la calle de Moneda no. 13, en el Centro Histórico. Este taller, ahora Subdirección de Elaboración de Reproducciones, opera en sus instalaciones actuales de la avenida Tláhuac, en la delegación Iztapalapa. Está organizado en tres áreas: cerámica, joyería y platería.⁴¹ Durante las recientes administraciones se ha pretendido e intentado que esta institución sea rectora a nivel nacional en materia de reproducciones prehispánicas y coloniales, proyecto que no se ha consolidado.

Independientemente de la calidad de los productos elaborados en este lugar, al ser un taller oficial tiene *per se* un estatus que le otorga la credibilidad en el Estado y que concuerda con el perfil de la institución de la cual depende. El Instituto Nacional de Antropología e Historia, es, entre otras cosas,

⁴⁰ Cfr., Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, *Op. cit.*, p. 125.

⁴¹ Una breve historia de estos talleres se puede leer en el anexo tres de: María Olvido Moreno Guzmán, *Encanto y desencanto. El público ante las reproducciones en los museos*, México, INAH, 2001. (Colección Obra Diversa). Para comprender el contexto, perfil de los trabajadores y la dinámica laboral ver tesina de Susana Vidal Ochoa, *Elementos psicológicos de la cultura laboral en trabajadores de la Subdirección de Talleres de Reproducciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, UNAM, Facultad de Psicología, 2000.

la entidad encargada de “la investigación científica sobre antropología e historia relacionada principalmente con la población del país y con la conservación y restauración del patrimonio cultural arqueológico e histórico, así como el paleontológico; la protección, conservación, restauración y recuperación de ese patrimonio y la promoción y difusión de las materias y actividades que son de la competencia del Instituto.”⁴²

Durante más de siete décadas las reproducciones en cerámica emanadas de este taller han estado presentes en exposiciones temporales, sustituyendo a los originales en salas permanentes, en tiendas de museos, en programas itinerantes, en puntos de venta y ferias internacionales, en museos escolares y universitarios, en programas educativos, en bibliotecas y como regalos de diversas oficinas, entre ellas Los Pinos y secretarías de Estado. Son parte de la historia de la institución misma como “historia anticuaría oficial”, que recuerda y consagra, que preserva y venera, eventos del pasado cuando en realidad su efecto es atrofiar las potencias del presente y del futuro. Como parte de la búsqueda de una raíz única, de costumbres o de la estirpe, limitan el campo de visión de los individuos, que “no perciben la mayor parte de los fenómenos, y los pocos que percibe los ve demasiado cerca y de forma muy aislada”, y cae en el gustoso y complaciente vicio de verlo todo, presente, pasado o futuro, desde una equivalencia falsa, pues “su medida y proporción son siempre las que le otorga la mirada retrospectiva, en sentido anticuario, de un individuo o de un pueblo”.⁴³

Este taller es claro instrumento del Estado fomentando una política con la que pretende transmitir tradiciones artesanales de generación a generación de mexicanos. El Estado se manifiesta seleccionando el repertorio a transmitir y los contenidos de éste. De esta manera el catálogo de reproducciones del INAH, que cubre casi todas las regiones de Mesoamérica (y también contiene

⁴² <http://www.investigadoresinah.org.mx/2011/documentos/doctosfundacionalesinah.pdf> /Artículo 2º. Ley Orgánica del INAH de 1939.

⁴³ Cfr., Pablo Lazo Briones, *Dialécticas Culturales de la Memoria. Una reflexión a partir de la lectura de la historia de Nietzsche y Benjamin*, en: *memoria instituida, memoria instituyente*, México, Universidad Iberoamericana, 2008, pp. 45 y 46.

diseños de época colonial) es parte de un discurso político de tradición que ha marcado las pautas para la elaboración de reproducciones.

Ciertos modelos se han convertido en “un clásico” mediante el tratamiento institucional de Estado por medio de su traducción e interpretación. La C-ACOM se ha instalado como pasado, cerrado, clausurado, apropiado, estático.., es como si el barro cocido en las copias contemporáneas hubiese petrificado la historia, un tanto muerta. Para seguir viva y actual, la tradición debe permitir o facilitar la producción significativa de sentidos y la producción performativa de acontecimientos por llegar, cosa que justamente el INAH cancela. Derrida llamó a la aplicación de este tratamiento de repetir y diferir “un mesianismo sin Mesías”. Para él, el mesianismo y la tradición se ejercitan mediante políticas espectrales. Una política así concebida no preserva relaciones de poder sino que instaaura la espera de lo por – venir como medida de su eficacia. Por otro lado, esta política no está reñida con las formas de apropiación de la tradición, de los clásicos u de cualquier herencia, dado que observa la problemática de los anteriores en un campo de dispersiones interpretativas o producción de significados que esta siempre atravesado por relaciones de poder (centralizadoras y jerárquicas en el caso de las instituciones de enseñanza) y atrapado o regulado por un juego de apropiaciones/expropiaciones, de dispositivos de inclusión y a la vez de exclusión (selección), de interpretación, traducción y procedimientos formales.⁴⁴

Los Catálogos de Reproducciones de Cerámica y Orfebrería 2000 (editado en formato CD)^x y 2011 (de formato impreso), contienen 275 modelos de reproducciones, de los cuales un poco más del 10% corresponden a C-ACOM. Los nombres y las descripciones de las piezas fueron elaborados por el arqueólogo Felipe Solís Olguín. Las culturas maya, mexica y teotihuacana conforman más del 50% del catálogo INAH. Solamente 29 modelos toman sus referentes de la C-ACOM. De éstos: seis son de Chupícuaro, cinco aparecen solamente como “de Occidente”, 15 de Tumbas de Tiro y tres Purépechas. Por los temas representados podemos desglosar este catálogo del Occidente en cinco categorías:

⁴⁴ Martínez de la Escalera, Ana María, Políticas de la tradición, en: en: *memoria instituida, memoria instituyente*, Universidad Iberoamericana, México, 2008, p. 71.

Representaciones		Número de modelos	Comentarios
1	Antropomorfas	14	Figuras femeninas, masculinas y escenas sociales
2	Zoomorfas	11	Principalmente aves y cánidos
3	Instrumentos musicales	3	Flautas y silbatos con decoración zoomorfa
4	Vasijas	5	Vasijas, vasos, tecomates, etc.
5	Deidades	1	Deidad regional

Tabla VII.4 Temas de la C-ACOM representados en el catálogo de reproducciones del INAH.

Como podemos observar en la tabla VII.4, en el Catálogo de Reproducciones en Cerámica del INAH las figuras humanas y zoomorfas tienen mayor representatividad que las vasijas o las representaciones de dioses (ver apéndice 1).⁴⁵

Desafortunadamente no podemos confiar en los reportes de producción o en los inventarios del almacén de producto terminado de este taller para poder afirmar con toda certeza, y con cifras exactas, cuáles son los modelos con mayor demanda, ya que la producción muchas veces está sujeta a cuestiones sindicales, a la disponibilidad de insumos, a los presupuestos o a las políticas de las áreas directivas de esta institución. Sin embargo, los mismos trabajadores de esta Subdirección⁴⁶ comentan que entre los modelos que: más solicitan los expendios y la tiendas de museos, que nunca hay en el almacén porque siempre se venden, y que en las ferias y exposiciones siempre se acaban, están los “perritos y el loro de colima”. También se mencionaron las caritas sonrientes de Veracruz, las figurillas de Jaina y las cabezas de Palenque.⁴⁷

⁴⁵ Los nombres, información y fotografías del apéndice no. 1 fueron tomados del CD del catálogo oficial del INAH.

⁴⁶ Entrevista con el Jefe del Taller, Lic. Antonio Rosales, 17 de noviembre de 2007, Subdirección de Elaboración de Reproducciones INAH.

⁴⁷ Estos modelos no son parte de nuestro análisis.

VII.4.2 Catálogo de reproducciones del TCDH

La producción de este taller se ha ido incrementando paulatinamente desde su fundación, tanto en número de piezas como en variedad de modelos y formatos (escala 1:1, y disminución o aumento de dimensiones). En el apéndice 2 se presenta el catálogo de copias elaboradas en el TCDH hasta el 2010. Se ha dividido en dos secciones: la primera incluye los modelos que se han desarrollado en colaboración con el INAH y que están bajo custodia del Museo Nacional de Antropología o del Museo Regional de Guadalajara (MRG).⁴⁸ Por lo que respecta al MRG, el arqueólogo Otto Schöndube Baumbach puso especial interés para que no se replicaran piezas de dudosa procedencia. En la siguiente tabla se sintetizan los temas representados en este catálogo:

Representaciones		Modelos	Comentarios
1	Antropomorfas	10	Guerreros, mujeres y niños
2	Zoomorfas	4	Aves y cánidos
3	Instrumentos musicales	-	No hay representatividad
4	Vasijas	4	Cántaro y vasijas zoomorfas
5	Deidades	-	No hay representatividad
6	Artefactos	1	Banquito o posanucas

Tabla VII.5 Temas de la C-ACOM en el catálogo del TCDH desarrollados con supervisión del INAH.

En la segunda sección del apéndice 2 se muestran los modelos que han tomado como referencia piezas pertenecientes a otros museos o colecciones particulares de México y el extranjero. Estos modelos se han desarrollado principalmente a partir de fotografías de libros, revistas o catálogos.⁴⁹

⁴⁸ Los nombres y la información de la primera sección de este catálogo fueron proporcionados por el arqueólogo Schöndube. Las fotografías son parte de los archivos de trabajo en campo de MOMG y fueron tomadas por la autora.

⁴⁹ Los nombres, la información y las fotografías con fondo blanco de la segunda sección de este catálogo fueron tomados de los catálogos elaborados por el TCDH. El resto de las fotografías son parte de los archivos de trabajo en campo de MOMG, y fueron tomadas por la autora. Como se puede apreciar en los nombres encontramos varias inconsistencias y errores, sin embargo no se hicieron las correcciones con el propósito de presentar el catálogo del TCDH tal y como está publicado en:

Representaciones		Modelos	Comentarios
1	Antropomorfas	45	Femeninas y masculinas
2	Zoomorfas	3	Los tres modelos son de cánidos
3	Instrumentos musicales	-	No hay representatividad
4	Vasijas	1	No hay representatividad
5	Deidades	-	No hay representatividad

Tabla VII.6 Temas de la C-ACOM representados en el catálogo de reproducciones del TCDH.

Como podemos observar, son las representaciones zoomorfas y antropomorfas las más reproducidas, por ser las que tienen mayor demanda. En este taller, dentro del primer grupo vuelven a destacar los perros. Del grupo de 45 modelos antropomorfos tenemos lo siguiente:

Representaciones antropomorfas	Modelos	Comentarios
Femeninas	16	Varios estilos
Estilo chino	15	La mayoría presentan pintura facial y corporal
Masculinas	9	En diversas actividades, procedentes de Colima
Jugadores de pelota	3	Estilo Ixtlán del Río
Guerreros	2	Estilo Ameca – Etzatlán, Jalisco

Tabla VII.7 Representaciones antropomorfas en el catálogo de reproducciones del TCDH.

VII.5 Consumo de las reproducciones de las Culturas de Occidente

No todas las piezas arqueológicas del Antiguo Occidente de México se han replicado. Es tan solo una selección de modelos de la C-ACOM que a través de la historia ha sido reproducida reiterativamente. Como dicen los ceramistas contemporáneos, son “éstos son los que más copiamos porque son los que más venden, son los “bonitos”.

http://degolladoreproducciones.com.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=1&Itemid=1, consulta 29 de junio de 2012.

Una primera separación se presenta entre la cerámica de las vasijas y las vasijas escultura. Es la segunda la más socorrida para el consumo y por lo tanto la que más se reproduce. En palabras del arqueólogo Schöndube destaca el gusto por las copias de los denominados: perros cebados, chinescas, guerreros, jugadores de pelota, maternidades, maquetas y actividades y escenas en familia o grupos sociales.⁵⁰

Las reproducciones prehispánicas son bienes simbólicos, que han acumulado por medio de la arqueología, la historia, la difusión, las exposiciones, los museos, los coleccionistas, las subastas y la misma reproductibilidad un capital simbólico, capaz de reproducir efectos simbólicos y también económicos.

Del primer grupo podemos decir que las vasijas son de tipo utilitario, tuvieron la función primordial de contener alimentos y ofrendas. En general, las reproducciones arqueológicas en cerámica, que como ya explicamos en los apartados anteriores, tienen más que un valor de uso, un valor simbólico, no se consumen para cocinar y/o consumir alimentos y bebidas. Existe la cerámica de otro tipo elaborada *ex profeso* para cubrir estas necesidades.

Sin embargo, cabe destacar el caso de una pieza que se encuentra resguardada en las colecciones del Museo Regional de Guadalajara. Se trata de un objeto que por su singular diseño se ha definido como “comal-horno” (900 d.C. posclásico temprano). Fue encontrado en Ciudad Guzmán antes Zapotlán el Grande, hasta la fecha se conocen dos piezas completas de este tipo. La parte baja sigue los patrones de un comal extendido y bruñido por la parte posterior para difundir el calor. El caparazón permite guardar el calor y concentrar los sabores. Su función era de preparación de alimentos. A diferencia de los comales éstos son más cóncavos para contener algo de líquidos, semillas y el asa permite acceder a la pieza sin quemarse y también sirve para poder agitar todo el contenido.

⁵⁰ Entrevista en el Museo Regional de Guadalajara, septiembre de 2010.

Se trata de una pieza que por su originalidad, diseño y versatilidad, despertó el interés particular del curador. Se ha reproducido y es propósito ahora, preparar alimentos para evaluar de manera práctica su utilidad y eficacia.⁵¹



Figura VII.4 Copia de pieza “olla, comal y horno”, Museo Regional de Guadalajara.

La parafernalia sobre las mesas: porcelanas, cristalería, plata, mantelería, etcétera, desempeña un importante papel en el interior burgués. No cancelamos el uso de vajillas y utensilios de cocina con diseños prehispánicos o inspirados en éstos (de manufactura artesanal o industrial), de hecho, en las familias de los objetos, estos artefactos tienen también su simbolismo.

Recordemos que existen los llamados *status symbol*, es decir, objetos costosos que simbolizan la posición socioeconómica, ya sea coches de carreras, yates, joyas, caballos, porcelanas, cristalería, etcétera. En estos objetos no sólo se aplica el término *símbolo* a la vulgar exhibición de riqueza y poder, el verdadero simbolismo está en un auténtico valor simbólico-mítico que aún perdura, incluso sin nuestro conocimiento, en muchos objetos que utilizamos. Por ejemplo, algunos alimentos – convertidos en objetos–: el pan, el vino, la miel; frutas, como la manzana, el higo, el plátano; muebles,

⁵¹ Este proyecto entra dentro del campo de la arqueología experimental, en el que las reproducciones juegan un papel fundamental para la investigación.

como sillas, lámparas; arquitecturas-objeto, como la torre, la pirámide, etcétera. En cada uno de estos casos, el significado metafórico es tan fuerte como el real y de uso.⁵²

En el segundo grupo, el de las vasijas escultura,⁵³ encontramos el mayor número de modelos reproducidos. Desde una consideración estética de carácter general, pasamos a sopesar la cuestión de la naturaleza en cuanto vinculada al arte, podremos incluso rescatar algunas afirmaciones de Hegel:⁵⁴ “Las cosas de la naturaleza son sólo inmediatas e inequívocas, y, sin embargo, el hombre, en cuanto espíritu, se desdobra, por cuanto primero es como las cosas de la naturaleza, y luego es por sí mismo.”

De esta manera, el objeto creado por el hombre puede ser visto como una duplicación ejercida sobre las cosas a través de las creaciones artísticas. Dicho de otro modo: aunque la naturaleza derivaba gran parte del arte figurativo, ya fuera pictórico o escultórico (tanto si aspiraba a ser fiel reproducción, imitación, como si se distanciaba para ser más abstracto, alejado del realismo, simbólico), no era menos cierto que el ser humano, a través del arte, tendía a realizar un doble de la naturaleza, ya fuera la imagen humana, un objeto artesanal o los sonidos de una melodía. Debido a este mecanismo de duplicación –que crea *ex novo*, pero no *ex nihilo*– podemos considerar que el arte se originaba siempre desde una primitiva e indispensable matriz natural.

En el apéndice 3 se muestra una selección de los modelos de C-ACOM reproducidos por distintos talleres ceramistas de México. Los “perritos de Colima” y figuras antropomorfas, nuevamente son las más reproducidas. Sería imposible contar con un catálogo completo que incluya toda la producción de copias de las ACOM a nivel nacional.

⁵² Cfr., Dorflès, Gillo, *Falsificaciones y fetiches, La adulteración en el arte y la sociedad*, Trad. Javier Eraso Ceballos, Madrid, Ediciones sequitur, 2010, p. 94.

⁵³ Recordemos que la Dra. Verónica Hernández Díaz actualmente desarrolla una investigación sobre las significaciones profundas de la imágenes realistas antropomorfas de la C-ACOM.

⁵⁴ Gillo Dorflès, *Op. cit.*, p. 68.

Los modelos que se presentan en estos catálogos son los más vendidos.⁵⁵ La información proporcionada por los ceramistas se confirma al observar los aparadores y puntos de venta en importantes lugares comerciales como las tiendas del MNA, Museo de Antropología de Xalapa, FONART y MUSEUM, única tienda en la ciudad de México especializada en temas de museos del mundo con más de 10 años de experiencia.



Figura VII.5 Reproducciones de C-Acom en aparador exterior y mostrador de tienda FONART, sucursal Patriotismo.



Figura VII.6 Reproducciones de C-Acom en aparador interior de la tienda y restaurante del Museo Nacional de Antropología.

⁵⁵ Información proporcionada en entrevistas de trabajo con los reproductores: Yolanda González Cámara y Pablo Alberto Pérez Vera (18 de noviembre de 2009, ciudad de México), y con Raúl Andrés Méndez Lugo (18 de septiembre de 2007, Tepic, Nayarit).



Figura VII.7 Reproducciones de C-ACOM en aparador de la tienda del Museo de Antropología de Xalapa.



Figura VII.8 Reproducción de C-ACOM en tienda especializada MUSEUM, Polanco.

Tanto en los apéndices 1, 2 y 3 (catálogo del INAH, catálogo del TCDH y ejemplos de otros talleres) como en las entrevistas a los ceramistas que surten reproducciones de C-ACOM a importantes puntos de venta, la información sobre los modelos de mayor consumo coincide. Empíricamente también estos datos empatan con lo observado directamente *in situ* en las concentraciones de puntos de venta (formales e informales) en zonas arqueológicas, en especial la oferta de los perros de Colima,^{xi} de todos tamaños y en gran variedad de formas: comiendo, reposando, bailando, en guardia, con máscaras antropomorfas, etcétera. La mayor concentración de los referentes arqueológicos de estas copias se encuentra en la Sala del Occidente del MNA.⁵⁶

⁵⁶ También hay un buen número de “perros de Colima” en las colecciones del Museo Dolores Olmedo, ciudad de México.



Figura VII.9 Mural didáctico con imágenes de cánidos en la Sala de Occidente del MNA.

La doctora Beatriz de la Fuente nos explica: “Tales figuras revelan una concepción particular de la vida, de la muerte y del mundo, que difiere al resto de los antiguos pobladores indígenas.”⁵⁷ Sus conceptos^{xiii} nos abren el camino para explicar porqué en el gusto de los consumidores de reproducciones arqueológicas mesoamericanas, ciertos modelos⁵⁸ de las ACOM tienen mayor demanda. El consumo de reproducciones que representan deidades de las culturas mexica y maya, entre otras, hecha por tierra el argumento de que es la falta de referentes arqueológicos religiosos en las ACOM lo que anula la posibilidad de su consumo. No es la ausencia de representaciones del complejo panteón mesoamericano en el Antiguo Occidente de México lo que nos puede explicar el gusto por ciertos modelos de la C-ACOM.

⁵⁷ De la Fuente, Beatriz, *Arte prehispánico funerario. El occidente de México*, México, El Colegio Nacional, 1994, p. 7.

⁵⁸ No es tema de esta tesis exponer todos los estilos C-ACOM. Sin embargo para el consumo de las copias es importante mencionar que entre los temas representados a nivel nacional destacan: a) figuras antropomorfas: bebedores, cargadores, cazadores, danzantes, guerreros, jugadores de pelota, maternidades (cargando o amamantando a menores), molenderas, mujeres, músicos, pescadores, figuras en mobiliario (camas, sillas); b) maquetas: escenas con dos o más personajes en danzas, juegos de pelota, actividades domésticas al interior de casas, procesiones; c) figuras zoomorfas: arañas, armadillos, aves (loros, patos), perros, ranas, roedores, tortugas; d) figuras combinadas, por ejemplo, las calabazas sostenidas por aves.

Como se plantea en los siguientes párrafos, son en “las semejanzas” entre las “formas del pasado” y “las construcciones del hombre del presente” el lugar en donde encontramos una posible explicación a este consumo.

Los consumidores de las reproducciones de C-ACOM difícilmente cuentan con la información académica y/o arqueológica de los referentes originales de las copias que adquieren.⁵⁹ Y más difícil aún, de cierto imposible, sería que la significación fuera la misma. La primera aproximación que los consumidores hacen a las reproducciones es simplemente por la forma de éstas. Proponemos que la inclinación hacia ciertos modelos se debe a “la semejanza”, las relaciones entre similitudes y signaturas son definitorias en este proceso.

En *La Prosa del Mundo*, si bien Michael Foucault nos explica cómo hasta fines del siglo XVI la semejanza desempeñó un papel constructivo en el saber de la cultura occidental, ésta no vio el fin en esa época. Como el mismo lo afirma, la semejanza no vale sino por la acumulación de todas las demás. La semejanza nunca permanece estable en sí misma, sólo se fija cuando se la remite a otra similitud que, a su vez, llama otras nuevas, de tal manera que cada semejanza es una acumulación infinita.⁶⁰

En la siguiente tabla presentamos una síntesis del análisis de Foucault con respecto a las figuras principales que conforman los sistemas infinitos de semejanzas. Como se puede observar, en la columna de comentarios, hemos adoptado el análisis para el caso del consumo que nos ocupa.

⁵⁹ Las cédulas, que muchas veces junto con la etiqueta del precio acompañan a las réplicas, generalmente contienen el nombre de la pieza, procedencia geográfica, fecha y cultura. Si llegan a contar con descripciones, éstas son de tipo formal, no simbólicas.

⁶⁰ Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Trad. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 33ª reimpresión, 2008, Capítulo II, La prosa del Mundo, pp. 26–52.

Figuras de similitud	Síntesis de los conceptos de Michel Foucault	Comentarios con respecto al consumo de los modelos con mayor demanda de la C-ACOM
Conveniencia (ligada al espacio)	Cercanía / toque de bordes / proximidad. Semejanza del lugar, del sitio en el que la naturaleza ha puesto dos cosas.	La vecindad entre los objetos y la oriundez es una razón sorda de vecindad, se superpone una semejanza que es el efecto visible de la proximidad.
Emulación (sin necesidad de proximidad física)	Gemelidad natural de las cosas / reflejo y espejo / semejanza sin contacto / se responden las cosas dispersas a través del mundo.	En la simple forma del reflejo, del hombre en el espejo de la cerámica, se recorre el espacio que atraviesa siglos. Las dos figuras que se enfrentan se amparan una con la otra.
Analogía (enfrentamiento de semejanzas)	Ajustes / ligas / parentescos. Enfrentamiento de semejanzas a través del espacio. Por este medio pueden relacionarse todas las figuras del mundo.	En el espacio saturado de analogías, el hombre está en proporción con animales, plantas y fenómenos naturales. El hombre transmite las semejanzas que recibe del mundo.
Simpatía (estado libre, no hay prescripciones)	Principio de movilidad sin límites / mezcla / asimilación. Se comprende con la ayuda de la compensación de su figura gemela, la antipatía.	Se provocan los acercamientos más distantes, por medio de movimientos, de desplazamientos interiores de cualidades que se revelan las unas a las otras. La transformación lleva a una figura melancólica de lo mismo.

Tabla VII.8 Figuras de similitud de Michel Foucault.

Con estas cuatro figuras básicas de similitud podemos acercarnos a la comprensión del consumo de los modelos antropomorfos y zoomorfos de la C-ACOM. Hay en esta actividad una profunda acción de identidad. El hecho de que el hombre pueda aproximarse, asemejarse, ajustarse y asimilar estas formas, explica que el hombre que consume esté duplicado, reflejado y encadenado a un mismo juego: “Por medio de este juego, el mundo permanece idéntico; las semejanzas siguen siendo lo que son y asemejándose. Lo mismo sigue lo mismo, encerrado en sí mismo.”⁶¹

Pero estas similitudes, que de forma oculta o evidente, se señalan en la superficie de las cosas, no lo son todo. Se hace necesaria otra figura de similitud. Esta multitud de semejanzas no es espontánea, ni aparece repentinamente, ha sido preparada de tiempo atrás por un elemento de decisión, la signatura o marca. Para que el círculo se cierre se hace necesario el desciframiento de las signaturas

⁶¹ *Ibidem*, p. 34.

que invierte la relación entre lo visible con lo invisible. La signatura y lo que designa son de la misma naturaleza, hay que descubrir este paso oculto, que es en realidad lo que determina el conocimiento y el contenido. Aunado a las figuras de similitud descritas, creemos que la atracción también se debe a la suma de varios factores que conducen finalmente al consumo:

- a) Tridimensionalidad: permite una aproximación física íntima con las copias: cargarlas, acariciar a los perros como si fueran mascotas vivientes.
- b) Formato: las dimensiones y pesos son apropiados para su manipulación y exhibición en espacios personales. Son adecuadas para cualquier rincón doméstico.
- c) Temas: de la naturaleza y el hombre en actividades cotidianas. Son retratos de momentos que los nuevos poseedores han vivido personalmente: baile, canto, abrazos, luchas y juegos.⁶²
- d) Los precios son accesibles.⁶³
- e) Se impusieron como una moda en el siglo XX que ha logrado mantenerse en el gusto de los consumidores.

Las mismas características de tridimensionalidad, formato y precios similares se encuentran en otras familias de reproducciones. Sin duda estos cinco factores juegan un papel importante en el consumo de copias. Sin embargo en el caso de las réplicas en C-ACOM creemos que tanto los temas como el estilo, son determinantes. Los saqueadores de tumbas de tiro surtieron abundantemente durante el siglo XX a los crecientes coleccionistas que se aficionaron a las figuras huecas, modeladas en arcilla que recreaban hombres y animales. Desde la década de los años treinta, estrellas cinematográficas y artistas tanto mexicanos como extranjeros consiguieron extensas colecciones de piezas de esta área mesoamericana, imponiendo la “moda” entre los intelectuales y acaudalados de la época, de lucir los

⁶² Los estilos de los modelos más reproducidos se presentan en el apéndice 5.

⁶³ El estudio y análisis sobre los costos y precios de las copias de las ACOM no son temas de esta investigación. Sin embargo, podemos decir que dependiendo de la calidad, la fidelidad, el tamaño y el punto de venta, los precios promedio de las réplicas de C-ACOM van desde los cincuenta hasta los quinientos pesos.

perros gordos de Colima o las mujeres de formas estilizadas, con pintura facial y corporal, expuestos en las librerías o sobre las chimeneas de las salas estilo colonial mexicano.⁶⁴

Cómo describir el estilo de la Cerámica del Antiguo Occidente de México y sus subestilos: ¿realismo ingenuo? ¿impresionismo prehispánico? ¿arte funerario? ¿escultura anecdótica?... cualquier etiqueta acota la totalidad de estas manifestaciones. Por ello en la historia de la historia del arte los especialistas, coleccionistas y creadores han apreciado sus múltiples características más allá de la simple clasificación. Unas de las primeras definiciones de la C-ACOM son las de Paul Westheim, quien poniendo especial énfasis a elementos conceptuales y formales tales como el movimiento, la volumetría, la expresividad, variantes en las proporciones, temáticas, simbolismo y originalidad, logra descripciones más completas.^{xiii}

En los estudios universales de la historia del arte se sabe que las obras de arte erudito deben su rareza y su función de distinción social justamente a la rareza de los instrumentos que permiten descifrarlas y, aún más, a los extraños individuos que dominan tales medios. La exigencia de códigos necesarios e indispensables para el acceso a ciertas obras de arte, acota por completo su consumo. Las facilidades para adquirir estos códigos van desde la pertenencia a una familia cultivada en el tema, hasta los conocimientos adquiridos en foros especializados. El consumo es, en estos casos, un momento de un proceso de comunicación, es decir, un acto de desciframiento, de decodificación, que supone el dominio práctico o explícito de una cifra o de un código. En un sentido, se puede decir que la capacidad de ver es la capacidad de saber o, si se quiere, de los conceptos, es decir, de las *palabras* que se tienen para nombrar las cosas visibles y que son como programas de percepción. La obra de arte

⁶⁴ Cfr., Solís Olguín, Felipe: La figura humana y su carácter sexual en el imaginario mesoamericano, en: *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*, Barcelona, catálogo de exposición Forum, 2004, pp. 22 y 23.

adquiere sentido y reviste interés sólo para quien posee la cultura, es decir, el código según el cual está codificada.⁶⁵

El universo que conforman las vasijas-escultura de la C-ACOM, especialmente las representaciones antropomorfas, no exige altos niveles de instrucción ni el dominio de códigos especializados para su consumo. Dejando a un lado la atracción emotiva por el propio objeto, una copia exacta de un objeto natural, como una flor de vidrio, una escultura pintada, una imitación de sonidos naturales o una pantomima pueden llegar a constituir una intensa atracción emotiva, pueden excitar nuestra admiración por la destreza de la ejecución; pero su valor artístico dependerá siempre de la presencia de un elemento formal que no es idéntico a la forma que se encuentra en la naturaleza.⁶⁶

Se trata de objetos legibles por su familiaridad con el entorno físico, próximo, natural y similar al del ser humano, es un acto de mimesis entre el sujeto observador y “el objeto observado que representa a un sujeto”, ¿cuáles son los códigos?, aún sin dominar aquellos de carácter epistémico como procedencia, cultura, temporalidad, estilo, uso, significado o técnicas de manufactura, se trata del alcance en la inmediatez de prácticamente todo: temas, formatos, composiciones, actitudes, posiciones y la propia materialidad del barro.

Así al no disponer de los medios para percibir las obras de arte en lo que tienen de más específico, esos espectadores les aplican inconscientemente el código válido para descifrar los objetos del mundo familiar, es decir, los esquemas de percepción que orientan sus juicios prácticos: la interpretación asimiladora que lleva a aplicar a un universo extraño todos los esquemas de interpretación disponibles se impone, en efecto, como el único medio para restaurar la unidad de una percepción integrada. Como observa Panofsky, esta aprehensión ingenua se funda en “la experiencia existencial”, es decir, en las propiedades sensibles de la obra (por ejemplo, cuando se describe un durazno como aterciopelado o un encaje como vaporoso), o en la experiencia emocional que esas propiedades suscitan (cuando se habla de colores sobrios o alegres).⁶⁷

⁶⁵ Cfr., Pierre Bourdieu, *Op. cit.*, pp. 232 y 233.

⁶⁶ Cfr., Boas, Franz, *Arte Primitivo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947, p. 85.

⁶⁷ Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*, México, Siglo XXI editores, 2010, p. 77.

La legibilidad contemporánea del arte prehispánico contenido en las vasijas-escultura de la C-ACOM si bien no exige códigos de alta especialización, si trae consigo el pensamiento de los ideales transmitidos por las generaciones pasadas y que hemos aprehendido en las salas de los museos, en las publicaciones o en los espacios comerciales. No veneramos estas piezas como objetos de culto, tampoco las usamos como parte de los recuerdos que en ocasiones se colocan en ataúdes o capillas, es decir, no reconocemos valores religiosos o mágicos en estas piezas, sin embargo, el torrente de valores y bienes indígenas en nuestra cultura y en nuestra sangre, en nuestra lengua, en nuestra sociabilidad y en nuestra manera de pensar fluye cotidianamente y seguramente una de sus manifestaciones es el consumo de estas reproducciones.⁶⁸

Consideramos que los modelos de mayor consumo, especialmente los cánidos “perritos de Colima”, son parte de los elementos icono del nacionalismo mexicano, que con sus diversas formas de pensar y valorar el pasado, logró imponerse en el último tercio del siglo XIX y afianzarse en la primera mitad del XX. La exaltación de un pasado prehispánico cuasi perfecto colocó pirámides, penachos, calendario azteca, chacmool, atlantes, cabezas de palenque, entre otros, en el repertorio de “lo nuestro” indiscutiblemente inconfundible.

Antes de cerrar este apartado, se hace necesario comentar tres casos especiales sobre el consumo de ciertos modelos de la C-ACOM. Nos referimos a las piezas conocidas como “eróticas”, a aquellas que representan humanos enfermos y al único caso de representación de una deidad.

Es notorio el hecho de que ni en los catálogos de reproducciones, ni en las salas permanentes de los museos, ni en los puntos de venta bajo la administración del INAH (regionales y nacionales)⁶⁹ no se ofrezcan ni exhiban las figuras que destacan en mayores proporciones los órganos sexuales masculinos.

⁶⁸ Cfr., Escalante, Pablo, El patrimonio, las ruinas y nosotros, en: *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, México, SEP, Conaculta, tomo II, 2011, p. 20.

⁶⁹ Es posible que este hecho se deba a que ninguna de las piezas conocidas como “eróticas” se haya encontrado en un contexto de excavación controlada. La arqueología no ha descubierto, hasta la fecha, objetos auténticos mesoamericanos que representen figuras de hombres con la proporción de sus órganos sexuales de mayor tamaño, ni parejas en posiciones y actitudes francamente sexuales.

En otros museos como el Museo de Tlatelolco de la UNAM, que exhibe la colección Stavenhagen, estas piezas se muestran como parte importante en sus guiones museográficos. En nuestro catálogo de modelos antropomorfos de mayor consumo, tampoco aparecen figuras con temas primordialmente sexuales, las que hemos detectado en el mercado son de formatos menores, de muy baja calidad que podemos considerar dentro de la familia de las baratijas.

Lo sexual no sólo se acentúa, sino muy a menudo se exagera y con fruición. Parece que la pipa en forma de falo era un objeto muy generalizado. Paul Kirchhoff (Catálogo de la exposición “*Arte precolombino del Occidente de México*”) encontró cierto tipo de figuras masculinas vestidas “que dejan sus genitales descubiertos”. También habla de hombres que “llevan un falo postizo, así como algunos individuos que exhiben falos de dimensiones extraordinarias”.⁷⁰

Otros investigadores atribuyen la “producción sexual” a la falsificación, ya que una vez agotados los depósitos de tumbas la demanda exigía más y mayor variedad de objetos. Los coleccionistas quisieron poseer objetos de gran rareza y exotismo, surgiendo entonces las imágenes eróticas, no sólo aquellas donde los varones lucen prominentes falos en erección, sino también las increíbles escenas donde las parejas se colocan en diversas posiciones sexuales. En poco tiempo la producción de los habilidosos artesanos contemporáneos, fue a parar a manos de los coleccionistas quienes se ufanaron de poseer las más increíbles representaciones donde se acentuaba una voluptuosidad desconocida en los registros del pasado mesoamericano. Seguramente algunas personas pensaban que si en el Perú prehispánico, ciertas culturas produjeron curiosas vasijas con escenas de copulación, *fellatio*, zoofilia, etcétera, era perfectamente posible que en Mesoamérica se hubieran creado ejemplares análogos.⁷¹

⁷⁰ Cfr., Paul Westheim, *El Arte Antiguo de México, Op. cit.*, p. 319.

⁷¹ Cfr., Felipe Solís Olguín, *Op. cit.*, p. 23.

Las figuras antropomorfas que representan sujetos con síntomas de enfermedades generalmente son coleccionadas por médicos o por laboratorios médicos. Los conocimientos que los pueblos mesoamericanos poseían en el terreno de la ciencia médica asombran todavía hoy a muchos expertos de la materia a quienes la medicina ortodoxa no ha privado de su criterio libre, e incluso los hay que abogan por que se vuelvan a aplicar ciertos aspectos de aquel saber. “Pero la virtud curativa no se atribuía a los procedimientos médicos, sino a potencias psíquicas, mágicas.”⁷²

Las representaciones de malformaciones y diversas enfermedades son comunes en la C-ACOM. Quizá porque son figuras dramáticas con severas afectaciones y deformaciones es que no se consumen. Se trata de un ejemplo de pérdida de afectividad relacionada con el mismo propósito de mercantilización. Las figuras tristes y dramáticas de jorobados, enanos, leprosos, tuertos, cuerpos cubiertos de pústulas, tuberculosis vertebral, etcétera, no se reproducen porque nadie las compra. En estos temas, los arqueólogos toman la cautela necesaria para no caer en subjetivismos que lleven a querer ver una determinada enfermedad en donde no la hay.⁷³

En el catálogo de reproducciones del INAH encontramos la representación de una deidad. Entre sus estudios sobre las ACOM José Corona Núñez logró reconstruir el panteón tarasco. Según este investigador la deidad más antigua y que gozaba de mayor veneración era Curicaueri,⁷⁴ el dios del fuego.^{xiv} Su hijo, deidad tribal de los tarascos, llamado asimismo Curicaueri, era el dios solar.⁷⁵

Con todo lo descrito vemos que los signos inscritos en las reproducciones cerámicas revelan semejanzas y afinidades, y son una forma más de similitud. En el consumo de las reproducciones antropomorfas cerámicas de las ACOM, la signatura del “pasado”, en la que Diego Rivera y sus contemporáneos pusieron tanto énfasis, es la de mayor peso. Como ya lo hemos mencionado, ese

⁷² Paul Westheim, *El Arte Antiguo de México, Op. cit.*, p. 44.

⁷³ Matos Moctezuma, Eduardo, Testimonios de las enfermedades en el México Antiguo, en: *Salud y enfermedad en el México Antiguo*, México, Arqueología Mexicana, Editorial Raíces, vol. XVIII, núm. 74, julio – agosto, 2005, p. 31.

⁷⁴ Schönndube propone que se trata de Tláloc y que posiblemente la imagen no sea tarasca.

⁷⁵ Para esta interpretación ver: Corona Núñez, José, *Mitología tarasca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

pasado del “fantasma del mesoamericano que pisó en tiempos gloriosos” el actual territorio nacional. Se trata del fantasma del igual, del hombre singular en su espejo. En este caso no son ni los dioses ni los gobernantes o sacerdotes, son aquellos que son, en pocas palabras, semejantes a los consumidores.

En la actualidad, para la gran mayoría de los mexicanos resulta evidente que “nuestro” origen se sitúa en el lejano pasado prehispánico. Parece también lo más lógico que definamos a los grupos indígenas con base en su vínculo indisoluble y transhistórico con ese pasado de las pirámides, el de las grandes civilizaciones antiguas. Estas certezas tienen tal valor de verdad que se olvida que esto no siempre fue así. De hecho, la idea de que los indígenas contemporáneos son la “herencia viva” de ese mundo antiguo destruido por la Conquista, y sobre todo la idea de que ese lejano pasado representa el patrimonio glorioso de todos los mexicanos, son, en realidad, innovaciones del siglo XX.⁷⁶

Las reproducciones de C-ACOM de manera íntima, en la posesión del objeto mismo, abren paso a la imaginación de un pasado y un presente idílicos en la libertad y movimiento de sus formas. La solemnidad de la historia se desvanece ante las imágenes instantáneas de lo humano y un entorno natural. Es el momento afortunado que se quiere suspender, eternizar. Cuerpos femeninos en todo su esplendor curvilíneo, amores maternales; fumar, beber y comer sin restricciones; bailar, tocar instrumentos musicales y recordar los sonidos de los caracoles; realizar una pesca exitosa con una buena presa, acariciar al compañero por la espalda, dar pelea con vigor, practicar deporte, imaginarnos en el universo contenido de una maqueta, encontrarnos en el interior de nuestro hogar acompañados de semejantes y mascotas, todos estos fantasmas y más, se hacen presentes al tener las apreciadas reproducciones.

VII.5.1 Consumo de la producción libre

Con respecto al consumo de las versiones libres no es momento de poder hacer en realidad un análisis amplio y profundo. Como hemos mencionado reiteradamente éstas se encuentran en su etapa naciente, son pocos los ejemplos que existen y sus creadores muchas veces las guardan para ellos mismos:

⁷⁶ López Caballero, Paula, De Cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado de todos los mexicanos, en: *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, México, *Op. cit.*, p. 137.

“Quiero hacer más pruebas.”

“Me la voy a quedar como muestra.”

“Las he enseñado y han gustado, pero quiero seguir intentando.”

“Espero algún día que gusten tanto como los antiguos.”

“En los hoteles que las hemos llevado todas se han vendido bien.”⁷⁷

No sabemos que depare el futuro con respecto a los modos de envejecimiento y a las biografías de estas piezas resultado de la producción libre. Es válido hacer un pronóstico diciendo que, en lo inmediato, estos objetos van a enfrentar una primera batalla, pues mientras la acogida de las reproducciones prehispánicas es más o menos independiente del nivel de educación de sus receptores-consumidores, en su mayoría dotados de la educación oficial del Estado mexicano, quienes fueron adoctrinados para reconocer en las formas prehispánicas un sentimiento de identidad, esta reproducción educativa, en términos de Bourdieu, no da pie a una distinción de las otras formas, de las “no legítimas”. En palabras de este autor, la distribución desigual del capital cultural, del cual el capital cultural artístico es una especie particular, hace que los agentes sociales no estén igualmente interesados o preparados para consumir obras de arte.

En esta función, se distingue de las demás instancias por el paso, extremadamente lento, de su acción: dedicados al cumplimiento de su función de *descubridores*, los críticos de vanguardia están obligados a entrar en los intercambios certificados de carisma que los convierten a menudo en los portavoces, a veces en los empresarios, de los artistas y de su arte; instancias como las academias o los cuerpos de conservadores de museos tienen que combinar la tradición y la innovación moderada en la medida en que su jurisprudencia cultural se ejerce sobre unos contemporáneos. La institución escolar, que aspira al monopolio de la consagración de las obras del pasado y de la producción y la consagración (a través de la titulación académica) de los consumidores conformes, sólo conoce *post mortem*, y tras un largo proceso, ese distintivo infalible de consagración que constituye la canonización de las obras como clásicas a través de la inclusión en los programas.⁷⁸

Basta con plantear la pregunta prohibida para percatarse de que el artista que hace obra está hecho a su vez, en el seno del campo de producción, por todo el conjunto de aquellos que contribuyen a <<descubrirlo>> y a consagrarlo como artista <<conocido>> y reconocido: críticos, prologuistas, marchantes, etc. Así por ejemplo, el comerciante de arte (marchante de cuadros, editor, etc.) es

⁷⁷ Entrevistas con los ceramistas del TCDH, realizadas por MOMG en septiembre de 2010, Jalisco.

⁷⁸ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte, Op.it.*, p. 223.

indisoluble aquel que explota el trabajo del artista comerciando con sus productos y aquel que, introduciéndolo en el mercado de los bienes simbólicos, a través de la exposición, la publicación o el montaje escénico, proporciona al producto de la fabricación artística una consagración tanto más importante cuanto más consagrado está él mismo.⁷⁹

Como podemos apreciar en los comentarios de las entrevistas, en la dinámica de la ilusión de la producción y de la venta exitosa de la obra libre están las creencias fundamentales de lo que Bourdieu llama *illusio*: jugar este juego vale la pena; y la del amor al arte *libido artística*.⁸⁰

La trayectoria social de la obra propia recorre largos caminos. Como lo hemos mencionado el “artista” era una figura inexistente en Mesoamérica tal como es concebido en la cultura occidental contemporánea. Pero los artistas del TCDH que realizan obra libre, comienzan a delinearse bajo la influencia de un circuito que reclama la individualización y los estilos personales. La relación con los galeristas⁸¹ adquiere matices de exclusividad, promoción, etcétera, que influyen en su producción. Lo producción propia, a diferencia de las copias fieles, necesariamente tiene que desacralizarse y apartarse del misticismo prehispánico, pasar de un universo en el que la imagen produce los efectos fantasmales.

Aunque debemos de tener presente que la fuente de inspiración de la producción libre es el mundo prehispánico y en especial las ACOM, también observamos que los ceramistas producen estas obras artísticas para un mercado, que se relaciona con ellos mediante el dinero, una fuente de ingresos diferenciada como una alternativa para mejorar su subsistencia. Estas recientes expresiones artísticas se convierten en nuevas formas de relación con el mundo exterior, en el sentido económico y también de valorización cultural. Los elementos de intermediación se hacen cada vez más complejos, en la medida en que estas formas artísticas comienzan a exponerse en museos, comisarios de exposiciones se interesan por ellas y son estudiadas por críticos e historiadores del arte más que por arqueólogos.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 253.

⁸⁰ Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Argentina, Editorial Siglo XXI, 2010, p. 40.

⁸¹ La obra libre desde hace cinco años se vende en galerías de hoteles ubicados en Guadalajara, Tlaquepaque, Puerto Vallarta, Can Cun y Los Cabos. Desde el 2012 se ha colocado en espacios comerciales en Chicago, San Francisco y Los Angeles y todas las piezas que se han exportado se han vendido. Los precios van de los quinientos a los tres mil pesos.

Actualmente los artistas del TCDH que elaboran obra libre, siguen entrapados en el entramado sociocultural del sistema mundo, en el círculo al que han pertenecido tradicionalmente desde hace tres generaciones y lo que venden son “sus” formas de representación y la concepción de los temas antropomorfos fuertemente arraigados los estilos prehispánicos. Así el consumo de estos objetos de alguna manera sigue siendo el consumo de una iconografía mesoamericana, conservan los patrones de frontalidad, simetría, geometrización, estatismo y síntesis significativos en sus referentes originales prehispánicos. Por lo anteriormente descrito consideramos que aún no existe un consumo de “nuevas formas de arte prehispánico” puesto que éste todavía no se consolida como tal.

Los ceramistas autores se encuentran con un pie en las tiendas tradicionales de los museos arqueológicos y con el otro en los pisos de espacios que podemos denominar “galerías de arte en espacios turísticos”, en esta tensión su *libido artística*, no es considerado como arte y se sigue consumiendo como un objeto artesanal. No se trata de una vasija-escultura antigua, tampoco de una escultura de barro que sea aceptada en el mundo del arte y los museos de arte.

Así pues, la producción libre, no legitimada por la educación oficial de México, está condenada a un destino incierto, que en el mejor de los casos estará en manos de críticos y coleccionistas⁸² quienes determinarán si merece ser transmitida, para en un determinado plazo, convertirse primero en capital simbólico y al mismo tiempo reportar los beneficios económicos específicos de su campo. La única acumulación legítima para los ceramistas creadores, sus compañeros de taller, la familia Degollado y la comunidad alfarera de Chapala, consistirá en hacerse de un nombre conocido y reconocido como capital de consagración de sus objetos cerámicos “nuevos o libres” y obtener las ventajas correspondientes a esta compleja operación, a los demás nos tocará consumirlas.

El consumo de reproducciones prehispánicas y de obra libre surge de una necesidad de autoafirmación identitaria y política en la que los estilos de la C-ACOM, con sus constantes formales

⁸² Los consumidores de la obra libre son extranjeros.

copiadas por décadas, han sido asimiladas por propios y extraños como parte de la construcción de un imaginario colectivo internacional sobre México. El consumo de las creaciones libres de los artistas del TCDH posiblemente obedece a la percepción de similitudes con respecto a los estilos de la C-ACOM creando una ilusión óptica que tiende un puente entre el pasado y el presente.

Las técnicas, los estilos y los contenidos viajan juntos a través del tiempo, con sus variantes locales que representan en sus constantes los conceptos, las pertenencias y los valores prácticos y simbólicos de esas localidades. La historia de este consumo, en los modelos de mayor éxito⁸³ y en aquellos de menor producción, no encuentra limitantes y es un apoyo para comprender la forma en que los grupos sociales hemos contribuido a la “invención” del imaginario del Antiguo Occidente de México.⁸⁴ Nos hemos apropiado de estos objetos que nos significan historia y modos de vida cotidianos, discriminando fuertemente otros modelos que no encontramos dentro de los artefactos valorados circulantes.

⁸³ En el apéndice 5 presentamos las características de los modelos de mayor consumo.

⁸⁴ En el último capítulo abundamos en la construcción de este imaginario.

CITAS COMPLEMENTARIAS

ⁱ Los conceptos de la tabla VII.1 están tomados de Baudrillard, Jean, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, España, Siglo XXI de España Editores, traducción de Alcira Bixio, estudio introductorio de Luis Enrique Alonso, 2009. Uno de los méritos de Jean Baudrillard es la formulación de su propia teoría en la que da prioridad al paradigma del signo y la circulación de códigos antes que a la funcionalidad. Trae al presente el análisis de economías primitivas que permiten la inscripción de cuerpos primitivos en una economía moderna. Revisa casos de intercambios simbólicos como la kula y el potlach, que si bien han desaparecido, su principio sigue vigente: responde a funciones sociales de prestigio y distribución jerárquica. Desde esta perspectiva Baudrillard usa estos ejemplos como base de su teoría sociológica de los objetos afirmando que, una verdadera teoría de los objetos y del consumo, no se funda sobre una teoría de necesidades y de su satisfacción, sino sobre una teoría de la prestación social y de la significación.

ⁱⁱ En tanto no se de prueba de una extracción ilegal, la normatividad mexicana no puede impedir, por ejemplo, el comercio público de patrimonio arqueológico nacional en el extranjero. Fuera del territorio nacional los espacios comerciales como casas subastadoras y tiendas de antigüedades hacen del consumo de objetos arqueológicos originales una actividad lícita y por lo tanto abierta. Los catálogos publicados de manera tradicional y electrónica de subastas especializadas en estos temas dan prueba de ello. Son dos las normas principales que rigen en nuestro país el manejo de bienes arqueológicos: la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, publicada en el *Diario Oficial* el 6 de mayo de 1972 y actualizada el 31 de diciembre de 1981 y el 13 de enero de 1986; y el Reglamento a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, publicado en el *Diario Oficial* el 8 de diciembre de 1975 y actualizado el 5 de enero de 1993. Por otro lado existen leyes a nivel estatal sobre protección, conservación, fomento, puesta en valor del patrimonio cultural y natural de México.

ⁱⁱⁱ (<<Enlargements. Untidy child. Each stone he finds, each flower he picks, and each butterfly he catches is already the start of a collection, and every single thing he owns makes up one great collection. In him this passion shows its true face, the stern Indian expression that lingers on, but with a dimmed and manic glow, in antiquarians, researches, bibliomaniacs. Scarcely has he entered life like a hunter. He hunts the spirits whose trace he scents in things; between spirits and things, several years pass in which his field of vision remains free of people. His life is like a dream: he knows nothing lasting; everything seemingly happens to him by chance. His nomad-years are hours in the forest of dream. To this forest he drags home his booty, to purify it, secure it, cast out its spell. His dresser drawers must become arsenal and zoo, crime museum and crypt. "To tidy up" would be to demolish an edifice full of prickly chestnuts that are spiky clubs, tinfoil that is hoarded silver, bricks that are coffins, cacti that are totem poles, and copper pennies that are shields. The child has long since helped at his mother's linen cupboard and his father's bookshelves, while in his own domain he is still a sporadic warlike visitor.>>). (<<Ampliaciones. Niño desordenado. Cada piedra que encuentra, cada flor que escoge, y cada mariposa que coge, es ya el principio de una colección, y todas y cada una de las cosas que posee hacen una gran colección. En él esta pasión muestra su rostro verdadero, la severa expresión india que perdura, aunque con un brillo característico atenuado, en anticuarios, investigadores, y bibliomaniacos. Apenas entró a la vida y ya como un cazador. Caza los espíritus cuyo rastro percibe en las cosas; entre espíritus y cosas, pasan años en los que su campo de visión permanece sin gente. Su vida es como un sueño: no conoce nada duradero; aparentemente todo le ocurre por casualidad. Sus años de nómada son horas en el bosque del sueño. A este bosque arrastra su botín, para purificarlo, asegurarlo, romper su hechizo. Sus cajones deben convertirse en arsenal y zoológico, museo de crimen y cripta. "ordenar" sería como demoler un edificio lleno de castañas espinosas que son garrotes puntiagudos, papel de estaño que es plata acumulada, ladrillos que son ataúdes, cactus que son postes de tótem, y los peniques de cobre que son escudos. Ya hace tiempo que el niño ha ayudado en el armario de ropa de su madre y en las estanterías de su padre, mientras en su propio dominio sigue siendo un visitante bélico esporádico.>>) Benjamin, Walter, "One Way Street", en *Selected Writings Volume 1 1913-1926*, Cambridge, Massachusetts, London England, Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996, quinta reimpresión 2002, p. 465.

^{iv} (<<Todas las sociedades siempre han despilfarrado, dilapidado, gastado y consumido más allá de lo estrictamente necesario por la sencilla razón de que justamente el individuo, como la sociedad, siente que no sólo existe, sino que vive a través del consumo de un excedente, de lo superfluo. Este consumo puede llegar a la <<consumación>>, hasta la destrucción pura y simple, que adquiere entonces una función social específica. Así durante el *potlatch* se sella la organización social en virtud de la destrucción competitiva de bienes preciosos. Los kwakiutls sacrifican mantas, canoas, cobres blasonados quemándolos o echándolos al mar para <<sustentar su rango>>, para afirmar su valor. A través de todas las épocas, también las clases aristocráticas han afirmado su permanencia mediante el *wasteful expenditure* (derroche). De modo que habría que revisar la noción de utilidad, de origen racionalista y economicista, siguiendo una lógica social mucho más general en la que el despilfarro, lejos de ser un residuo irracional, adquiere una función positiva que sustituye la utilidad racional por una funcionalidad social superior y, llevada al extremo, aparece como la función esencial: al aumento del gasto, lo superfluo, la inutilidad ritual del <<derroche porque sí>> llegan pues a ser lugar de producción de los valores, de las diferencias y del sentido, tanto en el plano individual como en el social.>>) Baudrillard, Jean, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, España, Siglo XXI de España Editores, S.A., 2009, p. 30.

^v (<<Pero este absoluto es una coartada. El verdadero valor de un cuadro, como hemos visto, es su valor genealógico (su “nacimiento”: la firma, y la aureola de sus transacciones sucesivas: su “pedigrí”). Del mismo modo que el ciclo de las donaciones sucesivas, en las sociedades primitivas, carga el objeto cada vez de más valor, así el cuadro circula, como un título de nobleza, de heredero en heredero, cargándose de prestigio al hilo de su historia. Hay en esto una especie de *plusvalía* producida a partir de la circulación misma de los signos y que hay que distinguir radicalmente de la plusvalía económica. No crea provecho sino legitimidad, y a ella se afilia el aficionado en la puja por su sacrificio económico.>>) Jean Baudrillard, *Economía Política del Signo*, España, Siglo XXI Editores, S.A. de C.V., 15a reimpresión, p. 134.

^{vi} (<<Quienes venían de fuera no tenían que lidiar con la conexión entre el indio muerto –civilizado, sofisticado y heroico– y el vivo –ignorante, pobre, marginado y peligroso–, que conformaba la mayoría de la población. Cuando más, les daba gusto explicar la degeneración del indígena americano, víctima de un gobierno colonial que, según el arqueólogo y fotógrafo francés Desiré Charnay, no había dejado en el Nuevo Mundo sino “recuerdos perdidos, soledad y desolación”. Para estos hombres no había en México nada más interesante que sus “antigüedades”: ciudades misteriosas surgían en medio de la selva –“absoluta y enteramente anómalas”, afirmaba el estadounidense John Ll. Stephens–, esculturas fabulosas y jeroglíficos fantásticos aún por descifrar.>>) Pani, Erika, Los viajeros decimonónicos y la definición de lo nuestro, en: *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, México, SEP, Conaculta, tomo II, 2011, pp. 32-34.

^{vii} En la estancia que Diego Rivera tuvo en Jalisco en 1923 inició la historia de su coleccionismo:

(<<En Jalisco Rivera empezó a reconocer e identificar las manifestaciones del arte popular de la región. Fue entonces cuando comenzó a reunir su extraordinaria colección de cerámica bellamente trabajada en Tonalá y Tlaquepaque, y de vidrio soplado hecho en una enorme gama de colores: del morado al turquesa, el ámbar y el azul cobalto. Adquirió los tradicionales equipales que le acompañarían siempre en su estudio. Pero lo que realmente le impactó fueron las piezas prehispánicas que Carlos Orozco y Francisco Marín habían traído de Colima y Nayarit. A partir de entonces empezó a formar su colección. Consideraba que la escultura modelada por las manos nativas mesoamericanas bien podía competir, en sentido estético y artístico, con la obra de los egipcios, griegos y etruscos. Carlos Orozco era desde entonces un gran conocedor y, gracias a ello, el Museo Regional de Guadalajara contaba con piezas espléndidas que el pintor y “flamante arqueólogo” Rivera admiró con entusiasmo. La decisión del pintor de convertirse en coleccionista fue para Lupe Marín una maldición porque para ella las culturas prehispánicas no habían producido otra cosa que “monos de barro, carísimos y horrorosos que sólo el loco de mi marido podía comprar.”

La acumulación de bienes y las características de los caudales reunidos describen claramente la personalidad de quien los ha colectado. Si hemos de caracterizar el espíritu que llevó a Diego a coleccionar arte precolombino, debemos considerar que estas obras fueron recolectadas para que estuviesen en resguardo de un recinto particular que sirviera de estudio, vivienda y templo, y que su propietario las ritualizó en un reciclaje metafísico muy especial. Rivera coleccionó estas obras no sólo por su especificidad estética, sino por su carga mitológica, y, de acuerdo con esta disposición subjetiva, las colocó primero en sus viviendas y posteriormente en el Museo Anahuacalli.>>) Coronel Rivera, Juan Rafael, Diego Rivera. *Idólatra*, en: *Diego Rivera. Gráfico Hipergráfico*, México, Conaculta, INBA; Museo Nacional de Arte, guía general, 2007, p.19.

viii (<<One-Way Street. Cellar. We have long forgotten the ritual by which the house of our life was erected. But when it is under assault and enemy bombs are already taking their toll, what enervated, perverse antiquities do they not lay bare in the foundations! What things were interred and sacrificed amid magic incantations, what horrible cabinet of curiosities lies there below, where the deepest shafts are reserved for what is most commonplace? >>). (<<Calle de un sentido. Sótano. Hace mucho tiempo que hemos olvidado el ritual por medio del cual se erigió la casa de nuestra vida. Pero cuando está siendo asaltada y las bombas enemigas destruyéndola, ¡qué perversas y debilitadas antigüedades aparecen en sus cimientos! ¿Qué cosas fueron enterradas y sacrificadas entre conjuros mágicos, qué horrible gabinete de curiosidades yace ahí debajo, donde los pozos más profundos se reservan para lo más ordinario? >>) Benjamin, Walter, "One Way Street", en *Selected Writings Volume 1 1913-1926*, Cambridge, Massachusetts, London England, Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996, 2002, p. 445.

ix (<<Manorially Furnished Ten-Room Apartment. The furniture style of the second half of the nineteenth century has received its only adequate description, and analysis, in a certain type of detective novel at the dynamic center of which stands the horror of apartments. The arrangement of the furniture is at the same time the site plan of deadly traps, and the suite of rooms prescribes the path of the fleeing victim. The bourgeois interior of the 1860's to the 1890's –with its gigantic sideboards distended with carvings, the sunless corners where potted palms sit, the balcony embattled behind its balustrade, and the long corridors with their singing gas flames– fittingly houses only the corpse. This character of the bourgeois apartment, tremulously awaiting the nameless murderer like a lascivious old lady her gallant, has been penetrated by a number of authors who, as writers of "detective stories" –and perhaps also because in their works part of the bourgeois pandemonium is exhibited– have been denied the reputation they deserve. >>). (<<Apartamento de Diez Salones Señorialmente Amueblado. El estilo de muebles de la segunda mitad del siglo diecinueve ha recibido su única descripción y análisis adecuados dentro de un cierto tipo de novela policíaca cuyo centro dinámico se basa en el horror de los departamentos. El arreglo de los muebles es al mismo tiempo un sitio planeado para trampas mortales, y la secuencia de sus espacios prescribe el camino de la víctima que escapa. El interior burgués de los años 1860 a los años 1890 –con sus gigantescos paneles abondados con tallas, las oscuras esquinas con palmeras enmacetadas, el balcón fortificado detrás de su balaustrada, y los largos pasillo con susurrantes luces de gas- conforma la típica casa con cadáver. Este carácter del apartamento burgués, trémulamente esperando al asesino anónimo como una vieja señora lasciva espera a su galán, ha sido descrito por varios autores a los que, como escritores de "historias policíacas" –y quizá también porque en sus obras se exhibe parte del pandemonio burgués-, les ha sido negada la reputación que merecen.>>), Benjamin, Walter, "One Way Street", *Op. cit.*, pp. 446 y 447.

x A continuación transcribimos la presentación en el CD de María Teresa Franco y González Salas, exdirectora General del INAH en la que se confirma la política de Estado:

(<<Las grandes civilizaciones del México antiguo tuvieron su apogeo durante el momento mesoamericano. Además de crear y construir grandes ciudades, sus pobladores practicaron como recurso de expresión artística y comunicación: La glífica, los murales y la escultura. Ese ejercicio esmerado en las artes manuales convirtió a algunos de los habitantes de esos asentamientos en extraordinarios orfebres y ceramistas que con gran claridad distinguían los límites entre los objetos de uso y los de ornato.

Estas obras en cerámica, además de las logradas a la cera perdida cuyas formas subyugan a propios y extraños, forman parte importante del patrimonio cultural de la nación y pueden admirarse hoy en nuestros museos.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Antropología e Historia, ofrece este catálogo de reproducciones fieles a las piezas originales que forman parte del acervo bajo custodia. Ellas son producto de las hábiles manos de artesanos mexicanos que al igual que en el mundo antiguo se esmeraron por reunir las técnicas ancestrales de elaboración, estamos seguros que usted habrá de asignarles un especial valor: Son reproducciones de gran perfección.

Con este trabajo, reiteramos el compromiso de la institución por preservar el patrimonio cultural de la nación. Al adquirir una pieza de este catálogo usted no sólo disfruta las cualidades estéticas y el significado histórico de la misma, será también partícipe de nuestro esfuerzo: Contribuir a la conservación del legado cultural de México.>>)

xi Sobre los perros de Colima Westheim escribió: (<<Entre las ofrendas sepulcrales encontradas en la zona propiamente tarasca, así como también en Colima, Jalisco y Nayarit, abundan las figuras de perros. Figuras asombrosas, en que los datos proporcionados por una observación perspicaz de la naturaleza aparecen transformados por una audaz concepción creadora. Ocasionalmente el perro está provisto de una máscara de hombre, prueba de que entre los tarascos existía,

como en todos los pueblos de la Meseta Central, la creencia del viaje al mundo inferior que el difunto tenía que emprender guiado por el perro (el disfraz de Xólotl). >>) Westheim, Paul, *Arte Antigo de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 315.

(<<El perro leonado, tipo de escultura con el cual la cerámica de Colima alcanzó uno de sus puntos culminantes, es igualmente un objeto de uso, por así decirlo: de uso simbólico. Representante de Xólotl, figuraba entre las más indispensables ofrendas funerarias que el muerto se llevaba a la tumba: su misión era acompañarlo y servirle de guía en el camino al inframundo. Frecuentemente este perro está provisto de una máscara en forma de rostro humano. Leemos en la obra de Motolinía: “[...] decían que aquel perro le guiaba y pasaba todos los malos pasos, así de agua como de barrancas, por donde había de pasar su ánima, temían que si no llevaba perro, no podría pasar muchos malos pasos que allá había”.

Ese “funcionalismo simbólico” lo encontramos también en las representaciones antropomorfas y zoomorfas de que están provistas numerosísimas vasijas: no constituyen un adorno destinado a “embellecerlas”, sino que expresan el fin a que sirven. La forma funcional no es, como para nosotros, aquella que asegura el manejo más práctico del objeto; para el hombre de pensamiento mágico el objeto es útil sólo en la medida en que le garantiza la protección de las potencias cósmicas de que depende su existencia.>>) Westheim, Paul, *Escultura y cerámica del México antiguo*, México, Biblioteca Era, Serie Mayor, 1980, p. 58.

(<<Mientras que el arte de Teotihuacán, el arte tolteca, el azteca y el zapoteca tienen una orientación esencialmente religiosa y un solo contenido, la representación de divinidades y del acaecer mítico, predomina en el Occidente de México una postura mundana. Para la cerámica de esta cultura, conservada en innumerables ejemplares, parece que no existen dioses. Lo que representa son hombres y mujeres, animales y frutas. Un fenómeno sorprendente son las numerosas escenas de género. Hay guerreros con sus armas: hondas, macanas, porras y hachas. Jugadores de pelota con sus trajes especiales. Caciques, músicos, acróbatas, bailarines y bailarinas. Mujeres amamantando a su hijo, desgranado una mazorca, moliendo el maíz, haciendo tortillas, peinándose o peinando a otras mujeres. Escenas de amor. Caciques llevado en sus literas por cuatro portadores; en muchos casos se halla sentada junto a ellos su mujer, a veces los acompaña su perro. Otros están sentado en un taburete, protegido, en algunas obras, por un baldaquín. Grupos de danzantes, bailando en torno a los músicos, al son de los tambores y sonajas. Escenas domésticas: la casa, rectangular, con su techo alto y empinado, que muestra rica ornamentación pintada; en el zaguán están acucillados el marido, la mujer y los niños. Animales de muchas especies –perros, monos (existe la figura de un mono que bosteza con la boca desmesuradamente abierta), tortugas, patos, garzas, pericos, arañas, peces, tiburones– que en la mayoría de los casos tienen forma de vasija, igual que las representaciones de calabazas y diferentes frutas. >>) Paul Westheim, México, *Arte antiguo de México*, Fondo de Cultura Económica, Segunda Edición, 1963, pp. 313 y 314.

^{xii} (<<Creo, sin embargo, que si bien se trata de un arte naturalista y secular, contiene a su vez fuerte carga simbólica. Dicho de otra manera: no hay representaciones de deidades ni imágenes que fueran objetos de culto; pero sí es manifiesto que algunas pudieron funcionar como el equivalente de algo distinto. Resulta evidente que, en su gran mayoría, son *figuras sustitutos* que ocupan de manera simbólica el lugar de las mujeres, de los acompañantes, de las casas y los templos, de las actividades, etcétera. Pero hay además otro nivel donde el símbolo se vuelve más profundo; pienso concretamente en la posibilidad de que algunas de las figuras de animales sean el albergue de fuerzas cósmicas y sobrenaturales, o que, en fin, se hallen involucradas con la muerte, ya que están destinadas a acompañarla. La carga simbólica a que aludo en nada se opone a la cualidad externa visible de las figuras que es específicamente secular.>>) De la Fuente, Beatriz, *Arte prehispánico funerario. El occidente de México*, México, El Colegio Nacional, 1994, pp. 21 y 22.

^{xiii} Concepciones ya superadas sobre los tarascos y el arte del antiguo occidente de México las encontramos en los textos de Paul Westheim, si bien mucho se ha avanzado en el conocimiento de estas culturas, nos parece interesante recordar la forma en la que la escultura en cerámica se ha conceptualizado en el pasado. (<<Los tarascos llegan a desarrollar un oficio de expresividad vigorosa, que logra transmutar la Forma natural de acuerdo con una sensibilidad estilística muy marcada y muy suya. Aprenden a configurar el cuerpo en sus tres dimensiones. Se esfuerzan por representar al hombre y al animal en toda su movilidad, por captar las torsiones, vueltas, intersecciones de los cuerpos, por crear dinamismo. Nada de la forma de bloque cerrado, nada de la hierática solemnidad de las figuras teotihuacanas, aztecas y zapotecas. El ver del Occidente de México es un ver impresionista; la meta de su arte es fijar lo que se lleva el momento. Es prueba de gran seguridad, de exquisito tacto artístico que nunca rebasa cierto tamaño pequeño, que nunca se pierda de vista el carácter juguetón e improvisado de la obra.>>) Paul Westheim, *El Arte Antigo de México, Op. cit.*, p. 316.

(<<En el arte del Occidente de México, que abarca a Chupícuaro, Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán, ese proceso de transformación parte de otros supuestos, y las intenciones creadoras que persigue son por completo distintas. La gracia que impregna, asimismo, las obras de este arte, no tiene nada de solemne; es caprichosa y juguetona. Es un crear que no conoce la quietud; su forma de expresión es el movimiento, un movimiento producido exclusivamente por medio de los elementos plásticos, por la superposición y yuxtaposición de volúmenes de bulto redondo y masas de poca profundidad, por el contraste entre la masa corpórea y el espacio. La cerámica del Occidente no se limita en absoluto, en feudal distanciamiento, a la representación de personajes nobles: su tema es la vida en todos sus aspectos. Junto a los grandes señores, a los guerreros con su aderezo y sus armas (a menudo en postura de combate), crea los más variados tipos populares. Fumadores, músicos y bebedores de pulque, jorobados y aguadores. Hay parejas de amantes, hay mujeres inclinadas sobre el metate, mujeres que se peinan, mujeres dedicadas a sus faenas domésticas. Hay grupos de danzantes, campos de juego de pelota con jugadores y su público, casas en cuyo zaguán están reunidos los miembros de la familia, palanquines en que llevan a pasear al gran señor en compañía de su señora y de un perrito. Y hay camas con gente dormidas en ellas, y muchas, muchísimas otras cosas más. Grupos que tienen aspecto de cosa improvisada y la vivacidad de la instantánea....

En gran parte es una producción amena y atractiva por su amenidad. Se reflejan en ella la alegría de vivir y la alegría de crear.>>) Paul Westheim, *Escultura y cerámica del México antiguo*, *Op. cit.*, pp. 86 y 87.

^{xiv} (<<Como ejemplo, en el mencionado tomo primero de México a través de los siglos (1884), Chavero presenta una de las primeras fotografías de quien desde entonces se supone figura al dios del fuego Curicaueri; el autor precisa que esta pequeña escultura de barro sólida de apenas 10 cm de altura se localizó en el cerro Tzirate, municipio de Quiroga. >>) El arte del antiguo Occidente de México. Una visión historiográfica en los tiempos de cambio, en: *El arte en tiempos de cambio, 1810/1910/2010*, México, UNAM, IIE, 2012, p. 116.



CAPÍTULO VIII

Reproducciones y aura

¿Qué es propiamente el aura? Un entretreído muy especial de espacio y tiempo: el apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar.

Walter Benjamin¹

VIII.1 En torno al aura o el entorno del aura

El texto *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica* (OAERT) de Walter Benjamin (WB),² es uno de sus escritos más estudiados y es lógico pensar que tomarlo como eje teórico para el último apartado de esta tesis, es volver a decir lo ya enunciado tantas veces en otras investigaciones y lecturas críticas.¹ Conscientes del riesgo que esto implica tratamos de no repetir reflexiones anteriores, asumiendo el reto de trabajar una vez más con este clásico. A pesar de que el máximo interés de Benjamin se centraba en la fotografía y el cine, resulta que con la cerámica de nuestro tema de investigación podemos continuar nuestro análisis, en especial en torno al tema del aura y de aquellas reproducciones que representan tanto como sus referentes originales.

Para WB todas las cosas fabricadas por el hombre son imitables, por el simple hecho de que lo que hacen unos hombres lo pueden hacer otros hombres. Distingue entre la imitación y la producción

¹ Benjamin, Walter, *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*, traducción de Andrés E. Weikert, Introducción de Bolívar Echeverría, México, Editorial Itaca, 2003, p. 47.

² Conscientes de los problemas que implica no trabajar con los textos en su idioma original, por recomendación de los asesores de tesis, trabajamos con la traducción al español de Andrés E. Weikert. También sabemos que las versiones del mismo Benjamin (1934-35 y 1937-38) son diferentes y tienen divergencias; y el mismo texto, en otros idiomas, presenta tendencias y variantes semánticas.

técnica de la obra de arte y nos traza rutas a lo largo de la historia en las que tradicionalmente el campo más llano ha sido el de las imágenes:

Escritura → Imprenta

Dibujo → Grabado → Litografía → Fotografía → Cine

WB nos aclara que una copia de una obra de arte, por más perfecta que sea, tiene al menos la deficiencia de no contener “el tiempo y el espacio” de su referente original. Este aquí y ahora, unido a la existencia única, la historia, las transformaciones físicas y los cambios de propietario, no forman parte de la copia. El valor único e insustituible de la obra de arte “auténtica” tiene siempre su fundamento en lo ritual. Tiene un fundamento teológico en el que tuvo su primer valor de uso originario. De esta manera define su concepto de una autenticidad que no es reproducible.

Con los medios de reproducción técnica se abre el momento para diferenciar y jerarquizar la autenticidad, el arte queda liberado de su ritualidad original y cambia de un ámbito aurático, al marco de otras prácticas artísticas y políticas. Como lo comenta Francisco Castro Merrifield, “deja de estar asociado con la veneración estética y empieza a estar asociado con la estructura económica-política”.³

Es importante destacar que no pretendemos abordar OAERT en todo el contenido político que encierra. Tampoco se trata de hacer aclaraciones con respecto a las versiones y/o traducciones, y mucho menos correcciones al autor. Es nuestro interés escudriñar en diferentes momentos “técnicos” en los que pareciera que Benjamin no es del todo claro y llevarlos a la reflexión dentro del contexto de esta tesis.

³ Castro Merrifield, Francisco, Imagen y propaganda. Consideraciones a partir de La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica de Walter Benjamin, en: *fantasmagorías, mercancía, imagen, museo*, México, Universidad Iberoamericana, Colección Las lecturas de Sileno, 2009, p. 49.

El aura benjaminiana sigue siendo motivo de análisis. En el siguiente cuadro resumimos una selección de algunos autores que interpretan este concepto enriqueciendo nuestra discusión.

Autor ⁴	En torno al arte y el aura
Walter Benjamin	Un entretreído muy especial de espacio y tiempo: el aparecimiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar.
Susan Buck-Morss ⁵	<p>La producción industrial compelió a la socialización de la economía, un desarrollo contenido por las relaciones capitalistas.</p> <p>Benjamin creía que, de la misma manera, la producción y reproducción tecnológica compelió a la socialización del arte y la cultura, socavando la importancia de la “posesión” exclusiva, la separación entre valor estético y valor de uso, y la distinción entre artista y público, como así también la que existía entre artista y técnico.</p>
Daniel Castillejo ⁶	<p>Organiza una exposición en la que se revisan fondos fotográficos a los discursos relativos a la fotografía del ser humano, a partir de los textos de WB sobre el aura y su presunta desaparición con la aparición de la fotografía.</p> <p>La definición del aura como “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)” no representa otra cosa que la formulación del valor cultural, perteneciente o relativo al culto religioso, de la obra artística.</p>
Francisco Castro Merrifield. ⁷	<p>El aura benjaminiana es un hecho de la memoria y no de la historia. El lenguaje de muerte o de renacimiento del aura sólo es posible en un orden de hechos consecutivos que olvida la maleabilidad y el anacronismo de los acontecimientos de la memoria.</p> <p>¿Qué tiempo, entonces, es el del aura? El tiempo de la imagen dialéctica, aquella que puede tener en cuenta las contradicciones.</p>
Bolívar Echeverría ⁸	<p>El aura de las obras de arte trae también consigo una especie de V-effekt o “efecto de extrañamiento” que se despierta en quien las contempla cuando percibe cómo en ellas una objetividad metafísica se sobrepone o sustituye a la objetividad meramente física de su presencia material.</p> <p>La obra de arte aurática, en la que prevalece el valor para el culto, sólo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación.</p>
Max Horkheimer y Theodor W. Adorno ⁹	En la definición de su concepto de Ilustración, la obra de arte posee en común con la magia el hecho de establecer un ámbito propio y cerrado en sí. Está en el sentido de la obra de arte, en la apariencia estética, ser aquello en lo que se convirtió, en la magia del primitivo, el acontecimiento nuevo, terrible: la aparición del todo en lo particular.

⁴ Por orden alfabético.

⁵ Buck-Morss, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Argentina, Interzona editora, S.A., 2005, p. 39.

⁶ Castillejos, Daniel, Una rosa es una rosa es una rosa, *Objeto de Réplica*, ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, catálogo de la exposición, 2007-2008.

⁷ Castro Merrifield, Francisco, *Op. cit.*, p. 53.

⁸ Introducción a: *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*, *Op. cit.*, p. 15.

⁹ Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, 5ª edición, Colección Estructuras y Procesos. Serie Filosofía, Madrid, Editorial Trotta, 2003, p. 73.

	En la obra de arte se cumple una vez más el desdoblamiento por el cual la cosa aparecía como algo espiritual, como manifestación del maná. Ello constituye su aura. En cuanto expresión de la totalidad, el arte reclama la dignidad de lo absoluto.
Hillel Schwartz ¹⁰	WB no acertó al decir que, con la réplica el original ha perdido su aura. Se equivocó al pretender que la distancia ritual que mantenemos –o por la que somos mantenidos– con respecto a la obra de arte única, había disminuido a causa de los modernos procesos industriales. Lo que se debilita en la era de la reproducción no es el aura de las obras de arte, sino la seguridad de nuestra propia vitalidad.

Tabla VIII.1 Diversos autores frente a conceptos benjaminianos.

Con esta síntesis de ideas nos podemos percatar que el concepto de aura formulado por WB, además de haber sido cuestionado, se ha extendido superando los límites del valor de culto. El aura de Benjamin, inicialmente agobiada y amenazada por la reproducción técnica, se ha expandido de tal forma que actualmente la producción artística se ha convertido, desde todos los campos que le dan origen, en una producción que surge para ser reproducida, sin temores a seguir sujeta a rituales religiosos.

El tema del aura nos lleva a otras reflexiones con respecto al campo de intervención de las reproducciones. En la versión de OAERT de 1937-38, cuando WB se refiere a la historia de una pieza, nos dice: “Por supuesto que la historia de una pieza de arte incluye más cosas: en la historia de la Mona Lisa, por ejemplo, el tipo y número de copias que fueron hechas de ella en los siglos XVII, XVIII y XIX”.¹¹

Las reproducciones son objeto de una tradición que en principio tiene su punto de partida en el original y sigue en el tiempo las huellas de su referente. De los famosos “perros de Colima”, aquellos sin faltantes, con excelente bruñido, de color rojo-naranja, con un tamaño equiparable al de una

¹⁰ Schwartz, Hillel, *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*, España. Frónesis, Cátedra Universitat de València, 1998, pp. 132.

¹¹ Benjamin, Walter, *Op. cit.*, p. 42.

mascota doméstica, de forma amable y en actitudes similares a las humanas,¹² hay pocos registros confiables de procedencia de contexto arqueológico controlado, pero los hay en abundancia en museos de todo el mundo y colecciones particulares.¹³ Las versiones hechas por décadas son parte de la historia de estas piezas, sin ellas los “originales” expuestos en las vitrinas de los museos carecerían de aura. Así, enrevesado, el original se hace de un aura gracias a copias hechas en épocas posteriores a su origen que han sido consumidas, exhibidas y publicadas profusamente. En cualquiera de los posibles escenarios, estos “clásicos cánidos” conllevan un aura sin el *sensu stricto* de un referente original.ⁱⁱ

¿Será posible que el aura de Benjamin, entendida como “Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar,” haya llegado a ser manipulada de tal forma, que nos hemos perdido entre las pocas opciones de credibilidad? En estricto sentido técnico una aporía queda sobre la mesa. Esta familia de objetos, ilustrada con uno de nuestros ejemplos, los “perros con máscara”, específicamente en los que se reconoce una procedencia desconocida, por encontrarse expuestos en vitrinas de instituciones prestigiadas, como lo son el Museo Nacional de Antropología, el Museo del Condado de los Ángeles en California, el Museo de Bellas Artes de San Francisco o el Museo Brooklyn de Nueva York ¿están despojados del privilegio del aura?

Independientemente de no contar con un expediente técnico sobre una procedencia arqueológica, los cinco perros con máscara que hemos abordado anteriormente no podrán ser apartados de las colecciones por su condición “no probada”. Por el contrario, su historicidad, materialidad y plena aceptación en la vida social-cultural les han dotado ya de un aura particular.

Con respecto al consumo queda claro que se han perdido para siempre el culto y el pensamiento que contiene la tradición de enterramiento en tumbas de tiro. Sin embargo, ha surgido un nuevo culto

¹² Por ejemplo pensamos en aquellos con una mazorca en el hocico, otros con máscara, perras amamantando y cuidando a sus cachorros, entre otras actividades.

¹³ Kelly, Isabel, Seven Colima Tombs: an interpretation of ceramic content, en: *Contributions of the University of California, Archaeological Research Facility*, USA, Berkeley, University of California, Department of Anthropology, January, no. 36, pp. 1-26. En este texto la arqueóloga reporta el hallazgo de cerámica de la fase Comala en sus excavaciones en el Manchón, Colima.

con los valores de exhibición, apropiación y estatus. En esta actividad de consumir reproducciones no queda claro si en verdad consumimos objetos auráticos, o si es el aura misma la que se ha consumido. Debemos reconocer que no tenemos los suficientes elementos para contradecir que hay un desgaste y decadencia del aura, por lo cual nos inclinamos hacia la primera opción: consumimos objetos auráticos.

Se trata de una transformación esencial que lo lleva, de ser un “arte aurático”, en el que predomina un “valor para el culto”, a convertirse en un arte puramente profano, en el que predomina el cambio del “valor para la exhibición”, o “para la experiencia”.

Según Benjamin, en los comienzos del arte occidental europeo el polo dominante en las obras de arte fue el del “aura”, el “valor para el culto”. Pero este hecho ha cambiado a lo largo de la historia. El “valor para la exhibición” ha ido venciendo este dominio, de modo tal que ya para la segunda mitad del siglo XIX es posible hablar de una decadencia del aura “valor para el culto” de la obra de arte y de un ascenso concomitante del dominio en ella de ese “valor para la exhibición” o para la experiencia estética.¹⁴

En este universo del arte el aura de Walter Benjamin¹⁵ es parte ahora del misterio que abarca incluso la producción de copias y falsificaciones con alto dominio de las ciencias y las tecnologías. Como dice Olivier Debroise: “En una época que instauro la producción múltiple como un dispositivo de comprensión del mundo y un instrumento globalizador, los límites entre falsos y verdaderos objetos son cada vez más difíciles de precisar.”¹⁶

Así como los conceptos de originalidad y autenticidad son relativos, consideramos que también el “valor aurático” de las obras de arte puede cambiar y transformarse con el tiempo. Colocándonos en el supuesto de que se pudiera comprobar fehacientemente que el 90% de las vasijas-escultura de las ACOM que se exhiben en museos de México y el extranjero fueron realizadas en los siglos XIX y XX, ¿nos atreveríamos a destruirlas? Difícilmente emprenderíamos acciones para eliminarlas del mapa de la historia del arte, puesto que estas colecciones ya están dotadas de su propio entorno aurático,

¹⁴ Bolívar Echeverría, introducción a: *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*, *Op. cit.*, pp. 13-15.

¹⁵ *Ibidem*, p. 9. Bolívar Echeverría nos aclara que este texto es un *unicum* dentro de la obra de Walter Benjamin y que ocupa, junto al manuscrito inacabado de las *Tesis* sobre el materialismo histórico, un lugar excepcional. Lo importante es que aunque se trata de un texto sobre arte en realidad es una obra de un militante político.

¹⁶ De Broise, Olivier, Espejos delirantes. Fascinación de lo falso, *La falsificación y sus espejos*, México, Artes de México, No. 28, 1995, p. 15.

inegablemente propician una experiencia estética, cuentan con segundas y subsecuentes historicidades, Con éstas futuras investigaciones están por escribirse.

Consideramos que cuanto más se reproduce y más se consume, más crece el aura en torno a los referentes “originales” y ello, más que implicar una contraindicación o decadencia, representa una ampliación del entorno aurático. En este contexto pareciera que solamente ciertos objetos procedentes de las tumbas de tiro poseen aura (por ser los que más consumimos con nuestras miradas y como cosas), y que en los otros, en los no reproducidos y tampoco vistos, el aura ha ido mermando.

Las obras humanas son irrepetibles, ni el tiempo ni el espacio regresa, ello las hace perennes en su unicidad y según WB sólo la conservación de su “valor de culto” que prevalece al paso del tiempo las puede definir como obras auténticas. Nuestro caso es en este sentido se encuentra acotado: “Por lo que toca a las tumbas de tiro la base principal consta de 105 construcciones de este tipo de las cuales se han difundido datos relativamente con mayor detalle; buena parte son tumbas que habían sido saqueadas, pero de las que por fortuna se hicieron registros arqueológicos.”¹⁷ Hoy por hoy esta situación representaría un último reducto del valor de culto que nos pudiera referir de manera fiable a una religiosidad remota.

Consideramos que a pesar de estas circunstancias no podríamos plantear una destrucción o decadencia del aura en la C-ACOM. Si bien, en una de las vertientes de interpretación de WB la reproducción técnica de la obra de arte es una especie de sacrilegio y un atentado que insistente y abrumadoramente se repite contra la obra de arte, y acelera su desgaste, para nosotros esta posición resulta poco operante, y justamente nos colocamos en el lado opuesto.

La reproductibilidad es esencia del hombre, si bien puede ante los ojos de algunos sectores resultar una violación a los originales, es imposible de detener: de hecho es tan esencial como lo son las

¹⁷ Hernández Díaz, Verónica, *Entre la Vida y la Muerte. Estudio Estilístico del Arte de la Cultura de Tumbas de Tiro*, Tesis doctoral en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, septiembre de 2011, p. 30.

neuronas espejo que son la manera que tenemos de aprender por medio de la copia. Se basa en el surgimiento de las masas y en la intensidad creciente de sus movimientos. Esto es: “acercarse las cosas” es una demanda tan apasionada de las masas contemporáneas como la que está en su tendencia a ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo. Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, por cualquier método, y más aún en copia, en reproducción, ya sea de su imagen o de un ente físico.¹⁸

VIII.2 Las reproducciones auráticas de cerámica de las Antiguas Culturas del Occidente de México

Dentro del vasto universo de los objetos cerámicos de las ACOM existe, además de las vasijas escultura, una amplia variedad de categorías: vasijas sin soportes, vasijas trípode, pipas tubulares, urnas funerarias, ollas miniaturas, platos, entre otras. De las segundas, a pesar de su importancia y abundancia, se elaboran muy pocas réplicas y no tienen tanta demanda como las primeras.¹⁹



Figura VIII.1 Tecomate de Chupícuaro del catálogo de reproducciones del INAH.

De manera paralela tenemos un punto de comparación ya que de otras culturas mesoamericanas, como la maya, la mexica o la cholulteca, por citar algunas, también se hacen y promueven copias de recipientes.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ La información que se puede cotejar en la cadena de los archivos de: reportes de venta, pedidos, tablas de producción e inventarios del almacén de producto terminado en la Subdirección de Elaboración de Reproducciones del INAH, nos permite hacer esta afirmación.

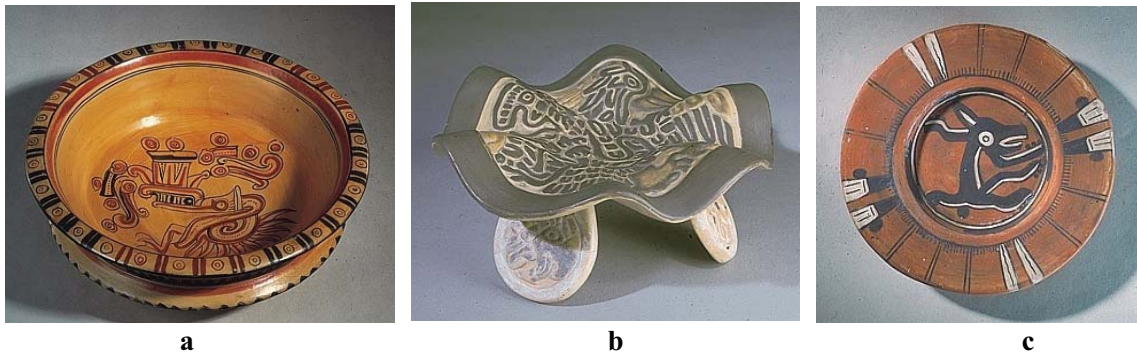


Figura VIII.2 Ejemplos de reproducciones de recipientes del catálogo del INAH: a) Cajete polícromo maya, b) Plato tripode ondulado de Tlatelolco, y c) Plato cholulteca con coyote estilizado.

Sin embargo la aseveración “se venden más las esculturas que los recipientes” no es la norma, prueba de ello es el hecho que las reproducciones en cerámica que se muestra en la figura VIII.2 y de las vasijas procedentes de Paquimé, Casas Grandes, Chihuahua, tienen buena demanda.²⁰



Figura VIII.3 Ejemplos de reproducciones de recipientes de Paquimé del catálogo del INAH: a) Olla con aves y serpientes, b) Olla con decoración de serpientes, c) Botellón con guacamayas, d) Olla con decoración geométrica e) Vasija con guacamayas, f) Platito con diseños de cruz, y g) Cajete con diseños circulares.

²⁰ *Ibidem.*

En el caso de las reproducciones de Paquimé, como se puede observar en la selección de objetos que se ilustran en la figura VIII.3, la calidad especialmente en lo que se refiere a la decoración, deja mucho que desear. Una posible explicación al reciente consumo de estos recipientes, que data de la década de los años noventa del siglo XX,²¹ se podría encontrar en el éxito de la cerámica contemporánea de Mata Ortiz, hipótesis por demás interesante, pues los términos se invierten: las reproducciones arqueológicas se venden por sus referentes contemporáneos.

VIII.2.1 Los famosos perros de Colima

Si bien los recipientes de C-ACOM en realidad se reproducen a escasamente, sin duda los modelos de cánidos y los antropomorfos no sólo son los que tienen mayor demanda, sino que son contenedores de su propio entorno aurático, producto de las más diversas condiciones y construcciones epistemológicas. De entrada proponemos que el aura en el primer caso se debe a la constante aparición del referente arqueológico que se une a la presencia del “ente vivo” que ha sobrevivido por siglos, “el animal como tal” considerado, de alguna manera, como un “testigo histórico”.



Figura VIII.4 Ejemplos de xoloitzcuintle.²²

²¹ La línea de Paquimé se incorporó al catálogo de reproducciones en cerámica del INAH en esta década y se impulsó con motivo de los proyectos especiales de arqueología en la administración federal 1995-2000.

²² Imágenes tomadas de:

http://mx.images.search.yahoo.com/search/images?adv_prop=image&fr=yfp-t-706-s&va=xoloitzcuintle, 15 de febrero de 2013.

Se trata de una raza que a su vez ha estado rodeada de su propio entorno aurático. Muchas leyendas y mitos sobre estos animales ocupan un lugar importante en la historia de México. En la bibliografía canófila generalmente se le califica como “una raza maravillosa de inteligentes perros”.

Los cronistas españoles refieren que encontraron, al llegar, una variedad de perros los cuales eran llamados TECHICHI, TEUITZOTL, XOCHIOCOYOTL, TETLAMIN e ITZCUINTLI. Entre otros, el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo nos describe lo siguiente: “En tierra firme, en poder de los indios caribeños... hay unos perrillos pequeños, que tienen en casa, algunos pelones y son mudos, porque nunca, jamás ladran, ni gruñen, ni aúllan... y tienen mucho aire de lobillos, pero no lo son, son perros. Son mucho más esquivos que los nuestros, excepto con los de la casa donde están, que muestran amor a los que les dan de comer, en el halagar con la cola y saltar regocijados mostrando querer complacer a quien tienen por amo...”. Fray Bernardino de Sahagún relata que en el mercado de Acolman se ponían a la venta cerca de 400 perros diarios. Otros historiadores refieren que el emperador Moctezuma llegó a poseer más de 100 ejemplares, y cada uno tenía un mozo para su cuidado.²³

Al igual que Diego Rivera coleccionaba objetos, también la presencia física de algunos animales,²⁴ en especial la de estos perros, viva y profundamente arraigada como parte de su vida cotidiana forma parte del imaginario del binomio Rivera y Kahlo. Las siguientes fotografías se han incorporado a contextos museológicos a nivel internacional y se han publicado en diversos medios. Por decirlo de alguna manera son ya “del dominio público” en un sentido de apropiación personal en el acercamiento a estas dos populares figuras de la historia del arte de México que tomaron y usaron al animal con un significado nacionalista “Durante los años formativos del nacionalismo mexicano, y junto con otros intelectuales, Rivera fue otorgando a los objetos prehispánicos su calidad de obras fundacionales de la estética nacional”.²⁵

²³ <http://www.fcm.org.mx/razas/xolo.shtml>, consulta 15 de febrero 2013, sitio oficial de la Federación Canófila Mexicana. Cortés Mario y Ana María Rivera: *Sus mitos, sus atributos, sus realidades*.

²⁴ Nos referimos a la predilección por ciertos animales, tales como venado, pericos y monos, que sin duda dejó huella en parte de su obra.

²⁵ Herrera Aviña, Susana, Diego Rivera: rostro sabio, corazón firme, en: Gómez, Marte R, Diego Rivera Arqueólogo, en: *Diego Rivera. Coleccionista*, México, CONACULTA, INBA, Banco de México, 2007, p. 64.



Figura VIII. 5 Selección de fotografías de Frida Kahlo y Rivera con xoloitzcuintles.²⁶

Parte importante de la construcción del entorno aurático de estos singulares perros encuentra como soporte los murales del segundo piso del Palacio Nacional, gran libro abierto de la historia de México. Sobre las paredes Rivera los representa tanto en objetos cerámicos al igual que el animal en sus típicas relaciones con los humanos, como se describe en el libro *La pintura mural de la Revolución Mexicana*: “Su capacidad verbal lo predispuso al relato.

²⁶ <http://mx.news.search.yahoo.com/search?p=Frida+Kahlo&ei=UTF-8&fr=yfp-t-706-s&fr2=newsdd>, consulta 17 de febrero de 2013.

De ahí que nuestra historia le apasionara y nos dejara en los muros del viejo Palacio Nacional algunas imágenes de la vida prehispánica, revividas con profundo conocimiento de los temas y un sentido prodigioso del color.”²⁷



Figura VIII. 6 Murales de Palacio Nacional, segundo piso, Diego Rivera: a) panel de *La alfarería*, b) detalle de *Mercado de Tlatelolco*, perro de cerámica con ruedas tipo juguete, c) *Mercado de Tlatelolco*, puestos de cerámica, d) detalle de *Mercado de Tlatelolco*, puesto de venta de animales para consumo, e) detalle de *La civilización Totonaca*, perro acompañante de señor principal, f) detalle de *Fabriación del Papel-Xalamatl*, perros bebiendo agua en el río, y g) detalle de *Dominación colonial*, perro enfrentándose a los animales de los conquistadores.

²⁷ *La pintura mural de la Revolución Mexicana*, México, edición del Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1975, p. 36.

Frida Kahlo tomó el tema de los perros de Colima en *Naturaleza muerta*. Posiblemente su modelo fue una pieza cerámica, quizá la misa que Diego incorpora como parte de las mercancías en el mercado de Tlatelolco (Figura VIII.c) y similar a una que aparece representada en *Art in Ancient Mexico*.²⁸



Figura VIII. 7 *Naturaleza muerta*.
Pintada por Frida Kahlo para su dentista Samuel Fastlicht, 1951.²⁹

En el transcurrir de la vida de nuestro país las instituciones oficiales tradicionalmente han tomado como temas diversos aspectos de la historia de México para usarlos en sus diseños, entre éstos destacan aquellos relacionados con la época prehispánica: se usan emblemáticamente la arquitectura, la escultura monumental y los personajes, entre otros temas que se representan prácticamente como una constante, “La historia y la arqueología se aprecian en un sinnúmero de aspectos: timbres postales, medallas conmemorativas, cachitos de lotería y hasta en nuestras devaluadas monedas.”³⁰ A estas tradiciones del Estado, en este caso a la filatelia, no han escapado los perros de Colima:

²⁸ Deffebach, Nancy, Frida Kahlo y el Occidente de México, en: *Apropiarse del arte. Impulsos y Pasiones*, XXXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM, IIE, 2012, p.173.

²⁹ <http://mx.news.search.yahoo.com/search?p=Frida+Kahlo&ei=UTF-8&fr=yfp-t-706-s&fr2=newsdd>, consulta 17 de febrero de 2013.

³⁰ Matos Moctezuma, Eduardo, Usos y abusos de la arqueología, en: *Arqueología Mexicana, Usos y abusos de la arqueología*, Edición especial no. 46, México, Editorial Raíces, septiembre 2012, p. 18. En esta publicación el autor incluye una serie de reflexiones profusamente ilustradas en las que pone en contraposición el uso adecuado de la información arqueológica contra el abuso de ésta que tiene como resultado alteraciones y deterioros. Indica varios casos en los que se tergiversan los contenidos y de esta manera se atenta contra el patrimonio arqueológico e histórico.



Figura VIII.8 Timbres expedidos por el Servicio Postal Mexicano.

Conservar las dimensiones en las reproducciones artísticas es algo generalmente aceptado, de hecho cuando se afirma que una copia está elaborada en escala 1:1 ello se considera como un atributo a favor de la fidelidad. Al reducir las escalas por ejemplo, en las maquetas arquitectónicas, los valores prácticos y didácticos toman sentido. Sin embargo el fenómeno de llevar a formato monumental los objetos de tamaño portable en primera instancia no siempre se observa como un hecho afortunado. Este caso, llevado al extremo, lo podemos ilustrar con una de las imágenes más abusadas, se trata de una de las dos cabezas modeladas en estuco que Alberto Ruz Lhuillier encontró al pie del sarcófago del gobernante Pakal, al interior del Templo de las Inscripciones:



Figura VIII.9 Escultura monumental en glorieta de la ciudad de Palenque, Chiapas.³¹

³¹http://mx.images.search.yahoo.com/images/view;_ylt=A0PDodc5jFBRmxUApgfF8Qt.;_ylu=X3oDMTBIMTQ4cGxyBHNlYwNzcgRzbGsDaW1n?back=http%3A%2F%2Fmx.images.search.yahoo.com%2Fsearch%2Fimages%3Fp%3Dglorieta%2Bpalenque%2Bpakal%2C, consultado 20 de febrero, 2013.

El abuso de las imágenes prehispánicas desafortunadamente en ocasiones está avalado por el propio Estado. Si bien a David Morales Fimbres se le pudo ocurrir “engrandecer” *La cabeza maya*, necesariamente tuvo que contar con los permisos correspondientes y posiblemente hasta con el patrocinio de las instancias de gobierno para colocar “el monumento” en la vía pública. Es evidente que no se trata únicamente de un solo caso de poca sensibilidad, sino de una falta generalizada de regulaciones y supervisión de corte académico colgado para el uso y abuso del patrimonio arqueológico que se da a todos niveles, como se muestra con un segundo ejemplo en la Figura VIII.10.



Figura VIII.10 Pasillos del aeropuerto internacional Benito Juárez, marzo de 2013.

En este sentido, la imagen más abusada ha sido la de los conocidos como “perritos bailando”. La discusión sobre su autenticidad e interpretación aún sigue en la mesa. Los especialistas proponen que se puede tratar de una pelea, de una pareja macho-hembra, de una alusión a dos etapas de la vida: juventud-ancianidad, entre otras opciones. Lo que es relevante para nuestro caso es que precisamente la presencia de dos animales unidos, tomándose “de la mano” con las patas delanteras, casi como humanos en una actitud francamente fraternal, en la que conveniencia, emulación, analogía y simpatía, sin duda alguna están con tal inmanencia, que su atracción aurática no se puede negar. En la capital del Estado hay dos glorietas con este “símbolo de Colima”³² transportado de unos pocos centímetros a más de cuatro metros de altura.

³² La presencia de los canes colimenses no se limita al Estado o a la región del occidente de México, en otras geografías, un tanto lejanas como Oaxaca el halo de su imagen aurática también tiene su impacto, por ejemplo en las colecciones del Museo de Arte prehispánico, Rufino Tamayo.

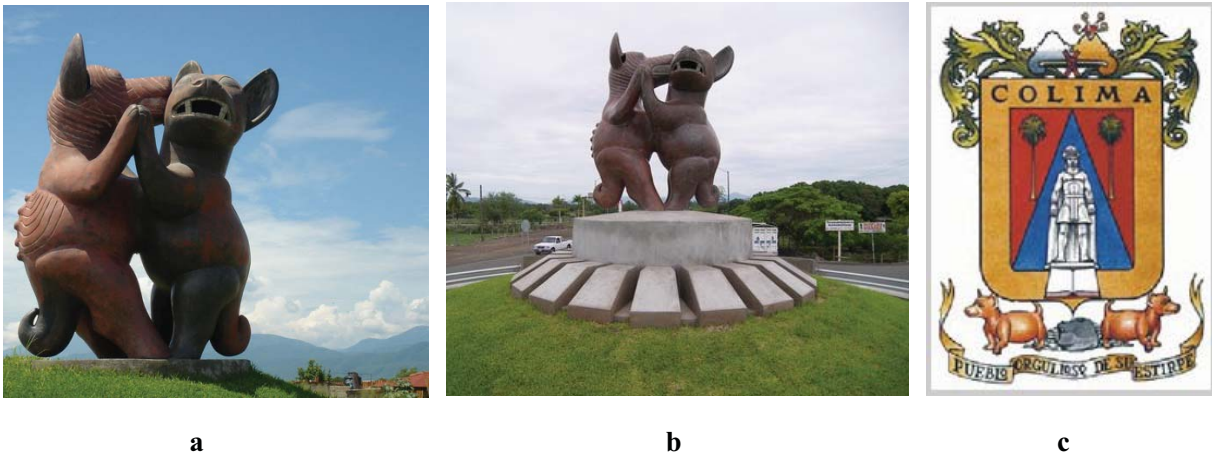
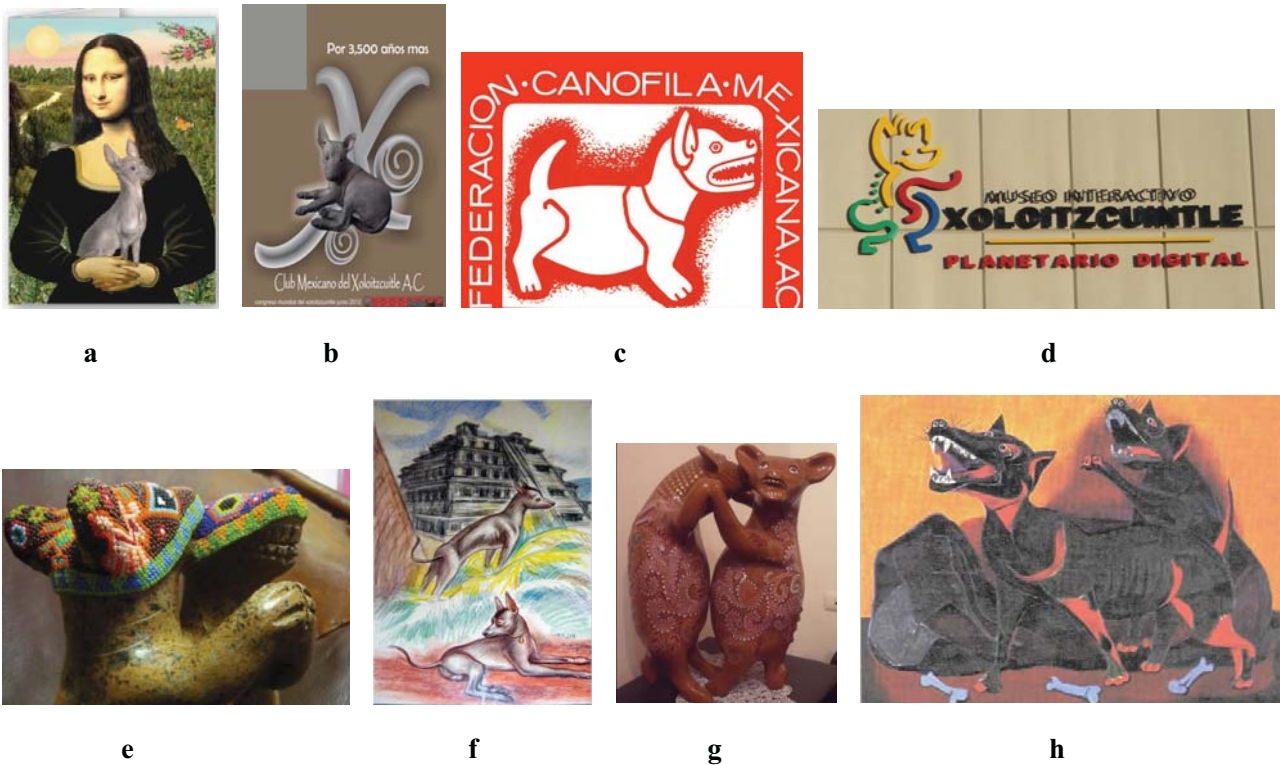


Figura VIII.10 a) Glorieta de Villa Álvarez, b) Glorieta de Tacoman, y c) escudo de Colima.³³

Otros ámbitos, ilustrados en una selección en la Figura VIII.11, también han contribuido a la promoción de la imagen de los perros en cuestión. Los encontramos en nombres de instituciones, logotipos, carteles promocionales y como parte de expresiones artesanales y artísticas de la más diversa índole entre las que destacamos, por sus contenidos afines con esta tesis, la propuesta de Carlos Rank.



³³http://mx.images.search.yahoo.com/search/images?adv_prop=image&fr=yfp-t-706&va=glorietas+perros+colima, consultado 20 de febrero, 2013.

En el escudo de Colima la imagen invertida de un cánido de la cerámica arqueológica aparece en la parte inferior.



i

Figura VIII.11 a) La monalisa con xoloitzcuintle, b) Cartel promocional del Club Mexicano del Xoloitzcuintle, c) Logotipo de la Federación Canófila Mexicana, d) Fachada del Museo Interactivo de ciencia y tecnología de Colima, Xoloitzcuintle, e) Pareja de perros cubiertos con cera de campeche sobre la que se coloca un mosaico de chaquiras a manera del trabajo huichol, f) *Tajín*, dibujo a lápiz de Raúl Anguiano, g) artesanía de Tonalá, h) *Animales*, óleo sobre tela, Rufino Tamayo, y i) detalle de exposición de Carlos Ranc en el Museo de Arte Popular, febrero 2013, fotografía de Eduardo Egea.

Carlos Ranc es un artista plástico e investigador que se ha interesado por los procesos de interacción que se dan entre los originales y las copias. En su reciente puesta en escena *De lo Natural en Oxidente*, presentada en el Museo de Arte Popular de la ciudad de México (2013), acerca al arte prehispánico y su cruce histórico con la tradición del arte abstracto modernista. Toma como “objeto tipo” algunos modelos de los perros de C-ACOM y como marco teórico las ideas de Walter Benjamin, Josef Albers y Jesse Lerner.

En la figura VIII.11.i) se muestra un detalle de la obra, *El Autor como Productor*, 2010 (título homónimo del ensayo escrito por Walter Benjamin en 1934). Esta instalación está constituida por nueve series de reproducciones en barro de los famosos perros de Colima. Cada serie tiene su propio color ocupando ordenadamente los estantes: cada grupo de cerámicas está constituido por 14 piezas y sus colores van del verde al amarillo, gris, morado, durazno, turquesa y verde claro, así como dos “series reventadas”, la rosa y la azul; con éstas alude al *Muestrario de color* de Josef Albers. En otro espacio, para el tema de los cambios de significado del arte prehispánico, que considera se han manifestado en su devenir histórico a través de una serie de malentendidos, entre los que destacan los cambios de significado después de una restauración, el autor cita a Ai Weiwei.

Ranc situó una copia artesanal contemporánea de uno de los famosos Perros de Colima en una de las vitrinas de sala del Museo Diego Rivera Anahuacalli, recinto donde se muestra parte de la colección de arte prehispánico recabada por Rivera, escenario que en su virtualidad cooperó en poner énfasis en como el cambio de contexto en el arte es un proceso fundamental para la activación de su devenir entrópico; así, a partir del Collage Cubista y el Ready Made duchampiano de principios del siglo veinte, podemos encontrar las raíces estéticas de la profunda transformación que ha traído consigo la ruptura de fronteras entre una cultura y otra, entre una forma de pensamiento ancestral y una progresista, siendo este inevitable proceso de hibridación, y la consecuente mezcla de contextos donde una cultura cita, adapta y asimila a otra a manera de Ready Mades, un signo donde la diseminación de fronteras entre lo auténtico y lo apócrifo se erige como uno de los rasgos que dejó de ser una mera especulación teórica y crítica para transformarse en dos de los más pujantes impulsos de nuestra actual cultura: La de la sociedad del espectáculo y la era del vacío.³⁴

Los discursos que se han tejido sobre los perritos de Colima y sus referentes vivos están cargados de imaginación y los resultados de las investigaciones no se difunden de la mejor manera. En el manejo generalizado del tema se considera que el *xoloitzcuintle* era único, “la raza prehispánica pura”, sin pelo, que no ladra y de sangre caliente.

Las fuentes históricas³⁵ dan cuenta de que en Mesoamérica hubo hasta siete tipos de perros, que en nahua se les llamaba de 13 formas distintas, eran de diversos colores, podrían tener pelo o ser pelones, y los había de pequeña talla. En el códice Florentino aparecen cuatro tipos de perros mesoamericanos que se distinguen tanto por su apariencia como por sus nombres, Sahagún ofrece una descripción que gira alrededor de la relación entre estos animales y sus dueños: cómo vivían, qué comían y sus caracteres.

De acuerdo con la lingüística algunos de los nombres, conformados primero por el adjetivo y luego por el nominativo, indican condición de propiedad (el mío) o nombres de cariño y dan por resultado significados literales tales como: coyote florido, perro silvestre (o de monte), perro jorobado, perro de piso, perro peludo, animal de dientes filosos.³⁶

³⁴ Monserrat Albores Gleason es la autora del ensayo que acompañó a esta exposición.

<http://www.criteriohidalgo.com/notas.asp?id=144182carlosranc/perros>, consultado 1 de marzo, 2013.

³⁵ Fray Bernardino de Sahagún, Francisco Hernández y Francisco Javier Clavijero.

³⁶ Cfr., Valadez Azúa, Raúl, *¿Cuántas razas de perros existieron en el México prehispánico?*, Artículos por invitación, Revista de veterinaria, no. 25, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 1994, pp. 1-11.

En el arte prehispánico las representaciones de cánidos son relativamente abundantes y no siempre es posible definir si se trata de un perro, un lobo o un coyote. Los datos aportados por la arqueozoología, que separan la realidad de la fantasía, reportan que los huesos provienen sólo de tres razas. Raúl Valadez Azúa, arqueozoólogo investigador el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, a lo largo de casi tres décadas ha estudiado los cánidos arqueológicos del México prehispánico con decenas de restos faunísticos provenientes de diversos sitios arqueológicos.

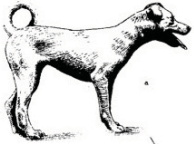


Razas reportadas por la arqueozoología			
Nombre	Descripción	Comentarios	Imagen
Posibles nombres: Itzcuintli, Chichi, Xoxhoxoyotl o Xochiocoiotl	Perros con pelo de unos 50 cm de alzada y de aspecto “normal” con orejas caídas y cola esponjada.	Fue la más abundante, quizá ancestro de las otras dos. Aún es el perro más común en México. Su poca especialización morfológica ha provocado que no se ubique como una raza independiente.	
Xoloitzcuintle o Tehui	Perro pelón, esbelto, de orejas paradas y cola aguda.	Conservó su identidad durante la Colonia gracias a la ausencia de pelo y sus caracteres le permitieron preservar su condición de raza independiente logrando llegar hasta la época actual. Ver figura VIII.4	
Tlalchichi	Perro chico.	Es posible que desapareciera durante la Colonia o quizá fuera el antecesor del perro Chihuahueño actual, aunque ello no se ha comprobado.	

Tabla VIII.2 Razas de perros mesoamericanos, información e ilustraciones de Raúl Valadez Azúa. ³⁷

Tomando en cuenta la información que nos proporciona la arqueozoología salta a la vista que lo más probable es que el modelo de perro representado en la C-ACOM, especialmente en los perros bailando, perros con máscara, perros con mazorca y perros cebados, encuentre su referente natural en el Tlalchichi, dadas su morfología y proporciones: pequeño, de piernas cortas, de orejas chicas paradas

³⁷ *Ibidem*. La aparición constante de estos tres tipos de perros en fuentes históricas, la lingüística, la arqueozoología y la iconografía, apoya con fuerza la posibilidad de que se trate de razas “genuinas” de la época prehispánica.

y pecho un tanto pronunciado. El envolvente aurático de la imagen de los perros de Colima les ha descrito como “perros maravillosos” y añadido a sus atributos el mito de “la inteligencia”. Esta carga de alguna manera contiene el ímago de cualidades intangibles. Los usuarios de este símbolo generalmente saben que desempeñaron valiosos papeles simbólicos y prácticos en Mesoamérica como alimento, ofrenda y compañía (para vivos y muertos), se trata del último reducto del valor de culto que nos pudiera referir al pasado, al pensamiento religioso remoto.

VIII.2.2 Las figuras antropomorfas: entre mujeres, guerreros y jugadores de pelota

Por lo que respecta a las figuras antropomorfas es difícil priorizar entre las representaciones de aquellas con atributos femeninos y las masculinas. De las segundas por los reportes de los puntos de venta y los catálogos de reproducciones sabemos que los guerreros y los jugadores de pelota son los que tienen mayor demanda. En este apartado de la tesis señalamos algunas de las circunstancias por las cuales estas figuras antropomorfas, al igual que el *canis*, se han tornado en objetos auráticos. De manera un tanto similar, otros artistas además de Diego Rivera y Frida Kahlo, tuvieron cierta predilección por la C-ACOM.



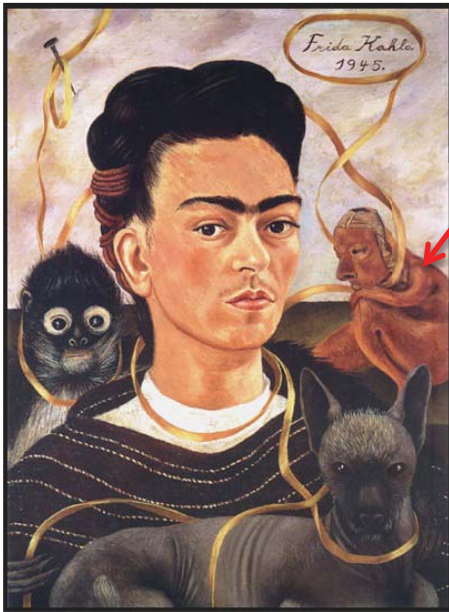
Figura VIII. 12 a) Frida Kahlo con palomas, en el fondo se observa un mueble tipo vitrina con colecciones de C-ACOM, d) Diego Rivera con guerreros, y c) Rufino Tamayo con un objeto de C-ACOM.

Nancy Deffebach se ha dado a la tarea de estudiar el arte precolombino del Occidente de México que Frida Kahlo utilizó para crear una narrativa en la que asume una posición dentro de la historia del arte mexicano. Con el análisis de cinco piezas, la autora concluye que Frida hizo un uso deliberado y muy selectivo de la C-ACOM para contar su propia historia y proyectar sus ideas, y menciona: “La persistente asociación que hace Kahlo entre las estatuillas del Occidente de México y el ciclo de la vida se asemeja mucho al interés de Rivera en la “franca expresión de la muerte y el sexo” en estos objetos, como observa Barbara Braun.”³⁸

Deffebach nos dice que la presencia de la C-ACOM en la obra de Frida Kahlo es testimonio de su profundo aprecio por el arte prehispánico y la importancia que le otorgaba. Con el uso de este patrimonio la pintora afirma su propia autenticidad, construye parte de su identidad y se coloca a sí misma dentro del discurso nacional y artístico del México post-revolucionario al que se incorpora esta cerámica por ser coleccionada, promovida y reproducida a partir de esa época, en la que su presentación oficial al mundo del arte, por decirlo de alguna manera, se señala con la exposición de arte procedente del occidente de México 1946 en el Palacio de Bellas Artes. Manuel Álvarez Bravo, Roberto Montenegro, Carlos Orozco Romero, Manuel Parra, Jesús Reyes Ferrerira y Juan Soriano también aportaron piezas para esta exposición.³⁹

³⁸ Nancy Deffebach, *Op. cit.*, p. 174.

³⁹ *Ibidem*, p. 159.



a



b



c



d

Figura VIII.13 a) *Autorretrato con changuito*, 1945; b) *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos*, 1932; c) *Cuatro habitantes de la ciudad de México*, 1938; d) *La mesa herida*, 1940.

Nancy Deffebach presentó los resultados del análisis de cinco cuadros (a los que suma a los ilustrados en la Figura VIII.3 *Naturaleza muerta*) en el XXXII Coloquio Internacional de Historia del Arte en diciembre del 2008 en Lima, Perú. Ella identifica los modelos que Frida utilizó para incorporar a su discurso pictórico, tres son francamente la copia de piezas que forman parte de las colecciones de Diego Rivera procedentes de Jalisco y Nayarit.

En abril de 2010 la casa subastadora Christie's puso a la venta la obra *Superviviente* que no se exponía al público desde 1938, año en que Frida tuvo su primera exposición temporal en la Galería Julien Levy, con la siguiente descripción:

Los sentimientos de desesperación y el aislamiento de Frida son evidentes en este trabajo, y de hecho la pintura es un “ex voto”, hecho para expresar su gratitud por el milagro que le había permitido sobrevivir a la volatilidad de su existencia personal. De hecho, Kahlo decidió enmarcar el trabajo con un marco ricamente adornado realizado en Oaxaca, muy similar a los tradicionalmente usados para las pinturas votivas.⁴⁰



a



b

Figura VIII.14 a) *Superviviente* (con marco en lámina repujada), y b) *Superviviente* (sin marco).

La imagen y el título aunados a la descripción publicada en el catálogo de venta, son una interpretación aceptable sobre esta obra. La figura masculina que representa un personaje híbrido entre guerrero y jugador de pelota (con una gran coraza y casco, sin bastón y sosteniendo una pelota con la mano derecha),ⁱⁱⁱ el arco del fondo con un estilo semejante a los pórticos de ciertos estilos arquitectónicos prehispánicos, el paisaje desolado con cielo nuboso y el añadido de un manojó “de

⁴⁰ <http://www.theartwolf.com/news/kahlo-superviviente-christies.htm>, consultado 25 de febrero de 2013.

plumas” a manera de tocado se deben de estudiar. El motivo central hace claramente referencia al estilo Ameca-Etztatlán, uno de los más reproducidos. La apropiación personal que Frida hace de los modelos antropomorfos de C-ACOM ha sido sin duda uno de los mecanismos más eficientes en la promoción de estas imágenes y forman parte de su construcción aurática. En la siguiente figura presentamos una serie de figuras, principalmente de guerreros y jugadores de pelota, que también han sido promovidos por el Estado en estampillas postales, monedas, monumentos y publicaciones oficiales.



Figura VIII.15 a) Estampilla de la Universiada 1979, b) Estampillas de los XIX Juegos Olímpicos, c) Medalla Juegos de la XIX Olimpiada en México 1968, d) Moneda de \$5.0 Encuentro de dos mundos, e) Monumento Jugador de Pelota en plaza de las culturas en Piedras Negras, Coahuila, f) Portada de catálogo de exposición *Arte Funerario del Occidente de México* en Japón, f) Portada de *Catálogo de Reproducciones Orfebrería-Cerámica 2011* del INAH, h) Diego Rivera-Ana Teresa Ordiales, Estudio de pintura facial y corporal, 1955, e i) Señalización de sala permanente en el MNA.

Además de la exposición de las colecciones de Diego Rivera presentada en el Palacio de Bellas Artes, en la exhibición de la C-ACOM generalmente se ha dado prioridad a los modelos auráticos que estudiamos en este apartado de la tesis. En la siguiente tabla se sintetiza la promoción que en años recientes se ha hecho de las ACOM tanto a nivel nacional como en el extranjero.

Cronología reciente de exposiciones en México y el extranjero con temas de las ACOM		
Lugar y fecha	Referencia	Comentarios
Palacio Ducal de Venencia, 1988	<i>L'Arte del Messico. Prima di Colombo.</i>	De un total de 137 piezas, en la sección del catálogo <i>México Occidental</i> aparecen 42 fotografías de C-ACOM de las cuales 40 son antropomorfas, destacando los guerreros.
Museos de la Universidad Nacional de Seúl y de Arte Suntory de Japón Corea, 1996-1997	<i>Espejo de la vida: Arte Funerario del Occidente de México.</i>	Exhibición de 116 piezas de cerámica de los Museos Regionales de Guadalajara, Colima y Nayarit. El catálogo se ilustra con imágenes de perros, guerreros, parejas y maquetas.
Galería de Arte de la estación del Tren Ligeró, Guadalajara, 2002	<i>Arte prehispánico de Jalisco: Milenios de historia en barro.</i>	Se exhibieron 75 piezas de la colección del MRG procedentes de la región del sur y valles centrales como Atemajac, Ameca, Tala y Ahualulco, en Jalisco. Destacaron las representaciones de un guerrero, jugadores de pelota, y esculturas de mujeres.
Museos Hermitage, Saint Petersburg, y Nieuwe Kerk, Amsterdam, 2002	<i>Art treasures of ancient Mexico. Journey to the land of the gods.</i>	De 259 objetos, 53 proceden de las ACOM, siendo en su mayoría representacionea antropomorfas.
Museo de sitio de Palenque, Alberto Ruz, Chiapas, 2005	<i>Arte funerario de Occidente.</i>	Esta exposición se realizó en forma conjunta con los museos regionales de Colima y Nayarit, con una selección de arte cerámico. Por vez primera este tipo de piezas se exhibieron en Palenque: el acercamiento fue por medio de representaciones de figura humana, la flora y la fauna.
Museo Nacional de Antropología y el Instituto Nacional de Cultura del Perú, 2005	<i>Divina y humana. La mujer en los antiguos México y Perú.</i>	En esta exposición binacional destacaron tanto por su formato como por su policromía las esculturas en cerámica de las ACOM con representaciones femeninas. Los temas fueron sociedad, política, religión, alimentación, textiles, indumentaria, ornamentos corporales, culto, magia, cosmogonía, vida cotidiana y diosas.

Museo Rubén Herrera de Saltillo y Museo de la Laguna, Torreón, 2006	<i>La Naturaleza y el Hombre... Colima; un escenario bajo el volcán.</i>	El guión museográfico iniciaba con una introducción sobre la tradición Tumbas de tiro. Después se adentra a la explicación particular de las tumbas de tiro en Colima y las características simbólicas de sus ofrendas, a través de las secciones <i>Entre plantas y animales: la naturaleza, La Naturaleza Humana y La Naturaleza Divina</i> . Se destacó que las figuras más representadas son calabazas y jitomates, así como el <i>xoloescuinle</i> (perro el que acompañaba y cuidaba a su amo), o el <i>teochichi</i> (perro cebado que servía de alimento).
Museo de Templo Mayor y Museo Tecnológico de la CFE, 2006-2007	<i>Entre ríos y montañas sagradas: arqueología en el Cajón, Nayarit.</i>	Exhibición de 168 piezas arqueológicas: esculturas de barro, vasijas, así como objetos suntuarios de concha y esculturas de piedra; y de dos tumbas de tiro. Los objetos provienen de los sitios El Tepetate, El Ciruelo, La Playa, Paso de San Juan y Lagunitas. Se destacó la colaboración entre el INAH y la Comisión Federal de Electricidad, en particular mediante el Proyecto Hidroeléctrico El Cajón, a través del cual se localizaron y registraron 72 sitios arqueológicos de Nayarit.
Museo Regional de Nayarit, 2007	<i>Entre ríos y montañas sagradas: arqueología en El Cajón, Nayarit.</i>	Se hizo énfasis en la explicación del desarrollo cultural de la región a través de las excavaciones que se realizaron y de los vestigios encontrados en municipios que pertenecen a diferentes épocas: prehispánica, colonia, porfiriato y grupos indígenas actuales de coras y huicholes.
Museo Regional de Aguascalientes, 2007	<i>Hablar con barro.</i>	Cajetes, ollas, platos, figuras humanas y zoomorfas conformaron esta exposición de 120 objetos. El objetivo fue dar cuenta del desarrollo de la cultura de Occidente que se conformó por grupos prehispánicos que se establecieron lo que hoy son los estados de Michoacán, Colima, Nayarit, Jalisco y Guanajuato.
Museo Nacional de Antropología, 2007	<i>El universo precolombino de Diego Rivera.</i>	La muestra incluyó 220 piezas, de las cuales 17 pertenecieron al artista guanajuatense. Figuras de perros y otros animales terrestres y acuáticos, así como de hombres, mujeres, guerreros, chamanes y cargadores de agua, fueron las que integraron la primera parte de la muestra, además de fotografías de Rivera con su colección y mientras pinta sus reconocidos murales. La segunda parte consistió en una reproducción de una tumba de tiro.
Museo Regional de Guadalajara y Museo Casona de la Estación, Zitácuaro, Michoacán, 2008	<i>Entre ríos y montañas sagradas: arqueología en el Cajón, Nayarit.</i>	Mismos contenidos que en las sedes anteriores.

<p>Silao, Parque recreativo y cultural de Guanajuato, 2011</p>	<p><i>Vida eterna. Hallazgos recientes en el Occidente de México.</i> (7ª edición)</p>	<p>Con motivo de la reapertura del espacio que fue el parque expo Bicentenario, la exposición itinerante <i>Entre ríos y montañas sagradas: arqueología en el Cajón, Nayarit</i>, se enriqueció y cambió de nombre. Se exhibieron las representaciones de dos tumbas con las réplicas de los huesos humanos y los objetos. Constó de 259 objetos arqueológicos de los cuales 100 se exhibieron por primera vez. En el guión destacaron 30 figuras de guerreros, encontradas en tumbas. La interpretación del arqueólogo Raúl Barrera es que son guardianes de los difuntos y custodian su camino hacia el inframundo.</p>
<p>Museo Soumaya, ciudad de México, 2011</p>	<p>Inauguración del museo de Carlos Slim en Polanco. Exposición en salas permanentes.</p>	<p>En el quinto nivel se presenta una importante muestra producto de un convenio de comodato con el INAH y la integran piezas del Occidente procedentes de Nayarit, Colima, Jalisco y Guanajuato. En este caso además de las esculturas también se incluyen algunas vasijas.</p>
<p>Museo de Arqueología de Occidente, Guadalajara, 2012</p>	<p><i>Inspiración en barro, arte y cultura de la muerte. Colección Collignon.</i></p>	<p>Se presentaron 200 objetos que forman parte de las casi 5 mil piezas que adquirió el coleccionista Mario Collignon de la Peña durante los años cincuenta y sesenta, de las cuales 90% corresponde al Occidente de México. La colección completa fue entregada al INAH en 1995 por parte de la familia del coleccionista, una vez fallecido éste en ese mismo año.</p>
<p>Museo de Arte de Occidente, Guadalajara, 2013</p>	<p><i>Los secretos del barro.</i></p>	<p>Con 23 piezas de 300 a.C. a 600 d.C. de Colima y Nayarit entre las que destacaron las representaciones zoomorfas y de guerreros, chamanes, caciques y jugadores de pelota.</p>
<p>Museo Regional de Guadalajara, 2013</p>	<p><i>Universo, cuerpo y sexualidad del Occidente Prehispánico.</i></p>	<p>Con 30 piezas de cerámica de Colima, Michoacán y Jalisco del acervo del MRG que se exhiben por primera vez. El Antropólogo Daniel Ruiz explicó que hace 40 años la pieza que muestra a un hombre masturbándose fue retirada de exhibición. La temática fue la concepción que tenían los grupos mesoamericanos del universo; transmitida a través de su cuerpo particularmente reflejado en el Occidente, partiendo de representaciones en cerámica y piedra, donde hombres y mujeres llevan el sexo expuesto.</p>
<p>Museo de Arte Popular, 2013</p>	<p><i>De lo natural en Oxidente. Cambio de estado.</i> Exposición temporal de Carlos Rank.</p>	<p>A partir de las figuras en cerámica conocidas como “perros de Colima”, Carlos Ranc devela diversas narrativas construidas con base en objetos sobre el fundamento de lo nacional. Fue la tercera exposición de la serie “Diálogos y tensiones” curada por Johanna Ángel Reyes que pretende una apertura a la noción de lo popular a través de creadores contemporáneos; ofreciendo la posibilidad de tensión y diálogo acerca de nociones y conceptos que asumimos como absolutos, entre ellos lo nacional, lo popular, la tradición, el arte y la artesanía.</p>

<p>Centro Cultural Cankariev dom, Liubliana, Eslovenia, 2013</p>	<p><i>Vida eterna: Hallazgos recientes en el Occidente de México.</i></p>	<p>Esta exposición internacional está conformada por 164 piezas prehispánicas halladas en El Cajón, Nayarit y se exhibieron por primera vez en el extranjero. Se promovió como una exhibición conformada por figuras de las antiguas culturas de occidente que datan del año 900 al 1530 d.C., y que representan a guerreros, músicos, mujeres embarazadas y jugadores de pelota, además de cajetes de piedra y cerámica policromada que miden entre 12 y 50 centímetros, así como dos réplicas de las características tumbas de tiro.</p>
--	---	--

Tabla VIII.3 Exposiciones nacionales e internacionales con temas de las ACOM.

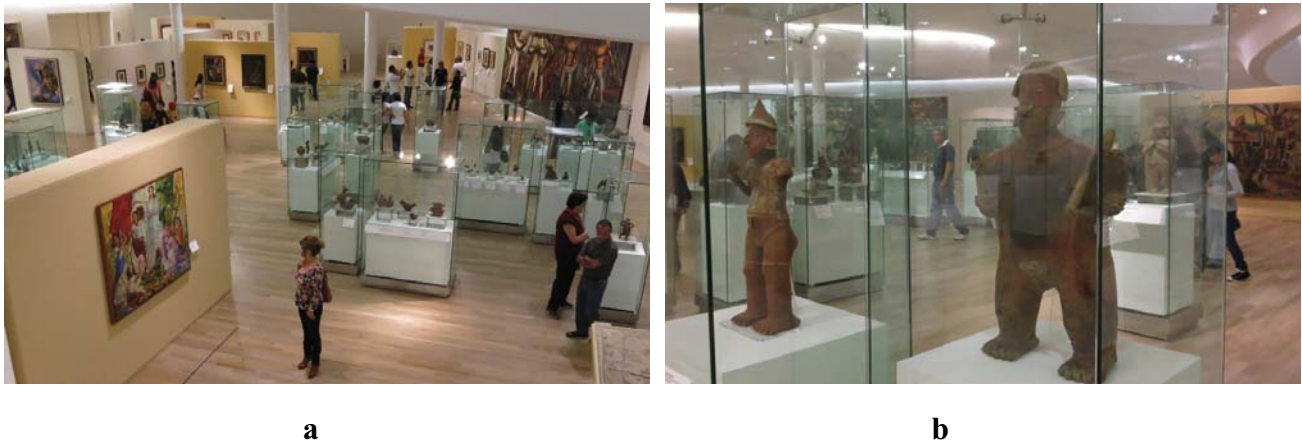


Figura VIII.16 Museo Soumaya.

a) Vista general de la sala, y b) Detalle de la exhibición de figuras antropomorfas de gran formato.

Una importante colección de C-ACOM conformada por más de cien objetos bajo custodia del INAH se muestra, desde marzo de 2011, en el Museo Soumaya de Polanco rodeada de obras de los siglos XIX y XX de corte nacionalista en las que se enaltece el pasado prehispánico, destacan entre otras: *El descubrimiento del pulque*, anónimo (1860); *La leyenda de los volcanes* (1940), *Cuauhtemoc* (Caballero Águila 1954 – 1970) y *Amor indio* (1954) de Jesús Helguera; *Reconstrucción ideal de una ceremonia prehispánica*, de Jean-Frédéric Maximilien de Waldeck, (1826-1836); y *La vendimia nacional*, de Jorge González Camarena (1946). Sobre los muros en un panel se hace una muy breve e imprecisa introducción al Occidente mesoamericano. Las piezas, además de contar con su ficha individual, van acompañadas de un cedulario de mano en el que se explica, con información no

actualizada, el concepto de las tumbas de tiro y los estilos cerámicos de Jalisco (Ameca-Etztatlán, Tala-Tonalá, San Juanito y Tuxcacuexco); Colima (Comala y Ortices-Tuxcacuexco); y Nayarit (Ixtlán del Río, Chinesco y Aztatlán). En este montaje pareciera que la representatividad del mundo prehispánico se concentra en los objetos cerámicos del Occidente y se convierten en los iconos de Mesoamérica junto a las obras nacionalistas.

Como podemos observar en la tabla VIII.3 la selección de las piezas que se exhiben tanto en México como en el extranjero privilegia la presencia de las figuras antropomorfas y zoomorfas. La divulgación que se hace de otros tipos cerámicos ha sido, en muchos de los casos, prácticamente nula.

El valor resultante de la exhibición generalizada de originales y copias, de la copia de una imagen (o de la imagen de un objeto) en catálogos, estampillas postales, medallas, fotografías, carteles, souvenirs, monumentos y medios artísticos, electrónicos y museológicos, entre otros, no hace que el valor cultural desaparezca completamente sino todo lo contrario, el hecho persiste como cuando, por ejemplo, conservamos la postal o la copia física de una cerámica o la fotografía de una catedral, zona arqueológica o museo visitados. En estos casos la melancolía por la visita, por el momento especial, por el tiempo y la historia que no retornarán, es un acto ritual-mágico con que el que queremos indicar, prolongar o dar fe, apropiarnos de un momento para eternizarlo haciendo uso de las copias con distintos fines personales. De esta manera tenemos que hay reproducciones de las que hacemos uso de manera individual, sin embargo hay otras que despiertan inquietudes en colectividades que las convierten en objetos con un halo tan importante como el de sus referentes originales.

Consideramos que a este segundo grupo pertenecen las reproducciones auráticas de las ACOM y que son parte de los mismos fenómenos que se describen en los dos siguientes apartados de la tesis.

VIII.3 Otras reproducciones con aura

VIII.3.1 Las reproducciones de la piedra votiva al sol

Las reproducciones de la piedra votiva al sol, mejor conocida como “Calendario Azteca” han estado presentes a lo largo de la historia de México y del mundo museístico occidental desde hace casi dos siglos. Sin importar su formato, calidad o fidelidad en postales, playeras, papel amate, latón, resina, marquetería, pirograbado, tazas, rompecabezas, litografías o cualquier tipo de souvenir, hoy por hoy su imagen es la más solicitada y vendida en la tienda permanente del MNA.

Sabemos que la primera réplica de este monolito se exhibió en el *Great Room* del londinense *Egyptian Hall* en 1823 junto con otras de gran formato. También durante el siglo XIX inició la circulación de grabados con su imagen, mismos que se publicaron en revistas. La importancia de esta escultura de 24.5 toneladas de peso incluye su agitada historia con siete movimientos en prácticamente 500 años. En la Galería de Monolitos del Museo Nacional de la calle de Moneda, lugar en donde permaneció por casi ocho décadas, la escultura monumental se convirtió en icono del en ese entonces museo más importante de México.

Desde junio de 1964 ocupa el lugar principal en su nuevo “Templo Mayor”: la ritualizada sección central de la sala Mexica del MNA. Con esta ubicación arquitectónico-museográfica, a mayor altura que el resto de los objetos, de alguna manera recupera un espacio que los conquistadores decidieron quitarle al desplazarla unos cuantos cientos de metros en dirección sur con respecto a los terrenos del recinto sagrado de Tenochtitlán.⁴¹ Frente a un muro de mármol blanco y sobre una plataforma a manera de marco de la misma roca, este emplazamiento, diseñado por el Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez a manera una sala magna con carácter de un templo-altar, ha transformado a la

⁴¹ *Cfr.*, López Luján, Leonardo, El adiós y triste queja del gran Calendario Azteca. El incesante peregrinar de la Piedra del Sol, en: *La Religión Mexica*, Arqueología Mexicana, Vol. XVI, Núm. 91, mayo-junio, 2008, pp. 78-83.

Piedra del Sol, como lo afirmó el especialista en el estudio de la cultura mexicana Felipe Solís, en “el altar de la nacionalidad indígena mexicana por excelencia”.⁴²

También desde hace más de 70 años es el motivo diseñado, rediseñado, sintetizado y muchas veces mal usado del logotipo que identifica al INAH.



Figura VIII.17 Réplica de la Piedra del Sol en la escalinata del Museo del Hombre, Paris.⁴³



Figura VIII.18 Ejemplos de diseños de logotipo institucional.

A pesar de todo lo descrito las copias de esta pieza no han alcanzado la misma popularidad que otras. De hecho una de las reproducciones más importantes, el vaciado en yeso hecho por León

⁴² Solís Olguín, Felipe, Introducción al catálogo de la exposición *El Imperio Azteca*, Fomento Cultural Banamex y The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, INAH, 2004.

⁴³ Foto: Archivo Marie-France Fauvet-Berthelot.

Méhédin, exhibido en el Campo Marte de París con motivo de la Exposición Universal de 1867, y que más tarde se colocó en un lugar privilegiado en el Museo del Hombre quedando a la vista de todos los visitantes, actualmente se encuentra almacenada.⁴⁴ En México también se hicieron importantes copias de esta pieza, el 5 de noviembre de 1907 en el diario El Imparcial se publicó la siguiente nota:

La Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes ha adquirido treinta y cinco ejemplares de una reproducción del Calendario Azteca hecha en reducción a la sexta parte de su tamaño con perfecta exactitud en pasta porosa que imita fielmente el basalto o roca volcánica en que está tallado el famoso monolito que representa la Piedra del Sol de los antiguos mexicanos.

Las reproducciones del Calendario Azteca, que son obra de Don Francisco Abadiano, se distribuirán entre todas las Escuelas nacionales para que sirvan de enseñanza objetiva.⁴⁵

A pesar de esta trayectoria, no conocemos ninguna reproducción del Calendario Azteca en torno a la cual socialmente se haya dibujado un halo tan significativo como el que acompaña a otras réplicas de objetos con referentes prehispánicos. Es posible que los mexicanos “personas arqueológicas”, como nos llamaría Sandra Rozental, no hayamos tenido la necesidad de construir un halo en torno a una réplica de la Piedra del Sol por dos razones. En primer lugar porque desde el siglo XIX tenemos fácil acceso al monolito en un museo público y a pesar de los movimientos en su emplazamiento, éste no se ha visto amenazado por una exportación fuera de territorio nacional. Por otro lado, a diferencia de la diosa lunar *Coyolxauhqui* que se descubrió en 1978 y se encuentra en su recinto original, el Templo Mayor, en realidad no se conoce con exactitud su primera ubicación. Ya fuera como piedra de sacrificio gladiatorio o como *cuauhxicalli*,⁴⁶ parte de la historia de la Piedra del Sol ha sido su peregrinar en el centro de México. Al igual que el monolito de *Coatlicue* y de muchos otros de los que no hemos sido despojados, nuestro “Calendario Azteca” sigue perteneciendo a los ciudadanos arqueológicos mexicanos.

⁴⁴ Cfr., Fauvet-Berthelot, Marie-France y Leonardo López Luján, La Piedra del Sol ¿en París?, en: *Las ciudades en Mesoamérica. Expresión de una civilización originaria*, Vol. XVIII, Núm. 107, pp. 16-21.

⁴⁵ Lombardo de Ruiz, Sonia, *El Pasado Prehispánico en la Cultura Nacional* (Memoria Hemerográfica, 1877-1922), Volumen II, El Imparcial, México, INAH, Antologías, Serie Historia, 1994, p. 398.

⁴⁶ Vaso o recipiente de piedra usado por los aztecas para colocar la sangre y los corazones de los humanos sacrificados en sus ceremonias.

Nos resulta imposible negar la existencia de reproducciones especiales, no por su unicidad o perfección técnica, sino porque contienen imaginarios del tiempo y el espacio de sus referentes originales. Al contener tan solo “imaginarios” quizá sea pretencioso insistir en la presencia de un tipo de aura, según la concepción de WB, en las reproducciones y deberíamos de aplicar otro término. Proponemos el uso de la palabra halo, entendida como la cualidad o características que la opinión cree que rodea a una cosa o persona. Así hemos seleccionado dos casos: la réplica del monolito de Coatlinchán y la copia del Penacho del México Antiguo.

VIII.3.2 La réplica del monolito de Coatlinchán

El monolito de Coatlinchán fue parcialmente “descubierto” por los arqueólogos a finales del siglo XIX (relatos coloniales del siglo XVI ya dan cuenta de su existencia). Se trata de una piedra antropomórfica de 167 toneladas tallada por humanos en tiempos teotihuacanos (entre el 100 y el 850 d.C.).^{iv} Con motivo de la construcción del nuevo museo en el Bosque de Chapultepec, después de un fallido intento, el 16 de abril de 1964 fue trasladado en un recorrido de aproximadamente 50 kilómetros a la ciudad de México. En el Paseo de la Reforma, en una fuente, se colocó en posición vertical.

De la historia contemporánea del monolito de Coatlinchán y de su correspondiente réplica (ambos objetos conocidos como “Tláloc”), Sandra Rozental^v ha desarrollado un análisis sobre este caso particular que ilumina la relación entre personalidad y piedra, y que incluye un proceso específico de petrificación. Entre los muchos temas y conceptos que aborda destacan la sustancia de la piedra que oscila entre lo animado y lo inanimado; el doblamiento que involucra copias y réplicas generadas en medio de las incertidumbres que acompañan al sistema neoliberal; los fetiches como híbridos imbuídos de la tensión de ciertos momentos históricos de encuentro entre sistemas de significación; el monolito como cuerpo del rey y con todas las alteraciones y cambios de emplazamiento, movimiento, posición y

significado a las que ha sido sujeto; su iconografía, su atribuciones como agente metereológico y las relaciones con la comunidad de San Miguel Coatlinchán, entre otros.⁴⁷

La réplica, financiada por el gobierno del Estado de México, en escala 1:1 que se encuentra desde 2007 en la plaza principal del pueblo fue creada con la esperanza y la expectativa de que traería nueva prosperidad a una región desvalorada. No es nuestro objetivo repetir lo ya escrito por esta investigadora hace más de cuatro años, en todo caso a la distancia de casi un lustro lo podemos confirmar.

Efectivamente, hasta la fecha,⁴⁸ el doblamiento del objeto no sólo se manifiesta en las narraciones de los habitantes de Coatlinchán (Municipio de Texcoco), sino que el paisaje del pueblo está lleno de imágenes y reproducciones físicas del monolito modificadas.



Figura VIII.19 Ejemplos de reproducciones en tercera dimensión en casas de Coatlinchán.

De ninguna manera presentamos estas reflexiones como una investigación de trabajo en campo, o como entrevistas formales, sin embargo, con el propósito de ilustrar el halo presente en la copia de la

⁴⁷ Cfr., Rozental, Sandra, *Volverse piedra: la creación de la personalidad arqueológica*, en Mariana astillo Deball editores, *Estas ruinas que ves*, Nueva York, Sternberg Press, 2008.

⁴⁸ Los comentarios y fotografías fueron tomados durante una visita que realizamos a San Miguel Coatlinchán el 14 de octubre de 2012.

plaza principal de Coatlinchán, provocamos la oportunidad de intercambiar un saludo con el propietario de la fuente que aparece del lado izquierdo de la figura VIII.19, quien amablemente, al percatarse que tras los barrotos fotografiábamos su patio nos dirigió unas palabras:

“El pueblo ya tiene su fuente con el suyo, yo tengo el mío, pa’ que me vaya bien.”

En el propietario de la pequeña fuente Tláloc⁴⁹ vemos, como dice Rozental, una “personalidad arqueológica”, en este caso individual y separatista. A manera de fetiche de uso personal, en estas pocas palabras se permea un diálogo entre lo humano y lo que no lo es, planteando una relación de posibilidad de cambio en el presente, con el apoyo del pasado. Quizá la promesa no cumplida de rumbo a la modernidad aún se encuentra en el subconsciente de algunos de los habitantes de este lugar.

En un segundo momento al acercarnos a uno de los dos puestos de venta informal,⁵⁰ ubicados a un costado de la iglesia, también se presentó la ocasión de charlar unos minutos con el joven vendedor. Nuestras preguntas estuvieron relacionadas primero con su mercancía⁵¹ y después con la réplica de la plaza. Las respuestas fueron:

“No, no tengo más del Tláloc porque ya se me acabaron, había más chicas.”

“También se venden bien las otras, los santitos y las virgencitas.”

“No se de dónde los traen, pero no los hacemos aquí.”

“Nosotros, mi mamá y yo, no vendemos pirata, todo es artesanía de México.”

“No, casi nadie viene a ver el grande de la fuente, como que nadie lo conoce.”

“No, yo nunca he ido a dónde sacaron el bueno, dicen que ya no hay nada que ver ahí.”

“En la escuela no nos explican bien eso de la lluvia.”

“Ir a México sale muy caro, a lo mejor nunca voy a ver al bueno.”

⁴⁹ Un hombre de aproximadamente 60 años de edad.

⁵⁰ En el otro puesto se venden discos compactos con música y películas, productos conocidos como “mercancía pirata”.

⁵¹ La variedad en la mercancía hace evidente que se trata solamente de vendedores y no de productores, tanto de las copias prehispanicas como de las imágenes religiosas.



Figura VIII.20 Puesto de venta informal a un costado de la iglesia de San Miguel Coatlinchán.

En este conjunto de respuestas posiblemente debido a la corta edad del chico, la “ciudadanía arqueológica” se está desvaneciendo ante la fuerza que impone la distancia del tiempo (casi medio siglo) y el vacío en el espacio que dejó la extracción obligada del objeto que en algún momento se conoció como Piedra de los Tecomates. El tiempo dirá si en esta reproducción se invocarán poderes vitales para, en el futuro, enfrentar los estados de ansiedad que hoy afectan a la población desposeída del monolito que había servido como un objeto para sobrellevar los cambios.

En marzo del 2007 un grupo de promotores culturales organizó una semana de festividades en honor de la “inauguración” de la réplica, evento en el que se demostró que la copia no es únicamente considerada como el regreso metafórico del objeto, sino que ha adquirido su sustancia. Este tipo de honores se siguen haciendo cada 29 de septiembre, día en que se celebra no el “cumpleaños” de la copia, sino al Santo patrono del pueblo. En estas ceremonias entre danzantes, penachos e instrumentos musicales, la parafernalia escenográfica está compuesta por el uso de las reproducciones de los pebeteros estilo mexica colocados alrededor de la fuente, en los que por la quema de sustancias diversas se ambienta y aromatiza la plaza principal del pueblo.

Estamos de acuerdo con la Dra. Rozental cuando afirma que el aura, entendida a la manera de WB, se ha preservado en esta reproducción tallada a mano y realizada en la población y posición del original.⁵² Parece que la réplica, que alcanzó una notable fidelidad formal después de siete años de estudio que lograron imitar posición, forma, textura, fallas y deterioros, se considera como una copia exacta que ha invocado y absorbido los poderes mágicos del original no sólo por encontrarse en el lugar adecuado y estar hecha de manera similar, sino también porque es singular y producto de más de cuatro décadas de lucha para lograr tener este sustituto físico y metafísico *in situ*, el cual los habitantes del lugar vieron nacer, honraron al margen de las autoridades y que de alguna manera ahora es un original, su original, el único al que posiblemente le confían su agobiante e incierto futuro.

VIII.3.3 La copia del Penacho del México Antiguo (PMA)

Cuando los navíos españoles llegaron en 1519 a las costas de lo que hoy es México se toparon con el floreciente imperio azteca. Después de un encuentro inicialmente pacífico, en un plazo de tan sólo dos años, los conquistadores bajo el mando del capitán Hernán Cortés prácticamente destruyeron el imperio azteca y su gobernante Moctezuma II fue tomado prisionero y muerto al poco tiempo.

Durante la estancia de los conquistadores en México, como huéspedes de Moctezuma, algunos oficiales de Hernán Cortés se asustaron al ver bailar a los jóvenes mexicas en el recinto de Templo Mayor; percibieron una amenaza donde no había otra cosa que muchachos semidesnudos y músicos que tocaban el tambor: los mataron a todos. Enfurecidos los mexicas se alzaron en armas, desconocieron a su emperador y lo apedrearon cuando salió a un balcón para pedirles, una vez más, que no combatieran.⁵³

En el curso de la conquista española llegaron a Europa innumerables piezas del botín donde los objetos plumarios, exóticos para la mentalidad de los occidentales, despertaron curiosidad y gran interés iniciando así la construcción de un halo. Los artefactos de plumas ejercieron una fascinación particular y cientos de ellos se enviaron fuera del país. Debido a su fragilidad y constitución a base de materiales de origen orgánico, sólo siete ejemplares han sobrevivido.

⁵² Sandra Rozental, *Op. cit.*, p. 68.

⁵³ Escalante Gonzalbo, Pablo, La conquista española de México-Tenochtitlan, en: *El Imperio Azteca*, Fomento Cultural Banamex y The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, INAH, Catálogo de exposición, 2004, p. 342.

El más aurático^{vi} es el tocado de plumas del México Antiguo resguardado en el Museo de Etnología de Viena desde 1928, conocido en México como el "Penacho". En primera instancia su fama se debe a su apariencia espectacular. Se trata de una imagen compuesta de cientos de brillantes plumas iridiscentes de quetzal, miles de coloridas plumas de otras cuatro especies de aves y más de mil quinientos finos ornamentos de oro.⁵⁴

En un segundo momento esta popularidad se ha visto enriquecida por la falta de respuestas a las preguntas: ¿puede el PMA realmente relacionarse con el legendario gobernante azteca, Moctezuma II? ¿por quién y por qué canales el Penacho llegó a Europa?

Una tercera incógnita que hasta la fecha sigue en el imaginario popular es la pregunta de si realmente se trata de un gran tocado para la cabeza, o de una capa o un delantal. Esta duda se ha visto alimentada, entre otros factores, por las ideas y las ilustraciones que acompañan a los argumentos de Rafael Martín del Campo, quien pensaba que dado “el enorme tamaño del Penacho” era prácticamente imposible portarlo en la cabeza.⁵⁵

Después de una primera referencia como "sombbrero morisco" a finales del siglo XVI, el PMA vuelve a aparecer en inventarios posteriores como un "sombbrero indio" e inclusive en 1788 como un “delantal indio”. Estas descripciones erróneas se deben probablemente al hecho de que un accesorio frontal de oro en forma de pico, que alguna vez formó parte del Penacho se perdió, dificultando la interpretación de su uso original. De esta manera el “pico perdido” es un elemento más que se suma al ámbito aurático. ¿De qué forma y dimensiones era? ¿cómo se sujetaba al Penacho? ¿se colocaba cubriendo la boca o parte del rostro del usuario?, estas preguntas no han encontrado una respuesta satisfactoria.

⁵⁴ Las palabras introductorias a este apartado están inspiradas en los textos preparados por el grupo de trabajo (del cual la autora de la tesis es miembro integrante) que elaboró los folletos y cedulario de sala del Museo de Etnología de Viena dedicada a la plumaria mexicana del siglo XVI y que abrió sus puertas al público en noviembre de 2012.

⁵⁵ En su posición actual el PMA mide 178 cm de largo por 130 cm de alto.

En 1855 se identificaron las plumas verdes como plumaje de quetzal y se citaba México como el lugar de procedencia de la enigmática pieza. Durante el Congreso de Americanistas celebrado en Viena en 1908 una comisión internacional de expertos finalmente coincidió en la interpretación de tocado de plumas que sigue siendo el consenso académico establecido hasta la fecha.

Fue en este contexto que surge el concepto de "Corona de Moctezuma", designación que se produjo por la ignorancia del hecho de que los gobernantes aztecas eran en realidad coronados con una diadema de turquesa llamada *xiuhuitzolli*. Es posible que de aquí se desprendiera el mito de que junto con plumas y oros el Penacho también tiene piedras preciosas.⁵⁶

Con estos antecedentes, más las decenas de artículos y reportajes publicados y videofilmados en los medios de comunicación; la presencia de danzantes frente al museo de Viena acompañada de marchas, protestas y colecta de firmas; los trabajos legislativos y las comisiones del gobierno mexicano (oficiales o no) para solicitar la devolución del objeto, el PMA permanece envuelto en el mito y la leyenda hasta nuestros días y estos hechos han impactado notablemente el halo de su copia que se encuentra en la sala Mexica del MNA.

Hacia 1878 Ferdinand von Hochstetter opinó que era más probable que se tratara de un estandarte ceremonial de la época de Moctezuma y bajo este concepto Christine von Luschan realizó una drástica restauración que tuvo como objetivo primordial recuperar los aspectos formales; sin embargo, los procedimientos aplicados afectaron sus propiedades tridimensionales y dinamismo.^{vii}

Desde entonces el PMA se ha exhibido como un objeto "estático y plano" abierto horizontalmente a manera de abanico de medio círculo y sin pico. Con esta información visual el amanteca mexicano Francisco Moctezuma, por encargo del general Abelardo Rodríguez, elaboró la copia de la codiciada pieza para ser exhibida en el Museo Nacional.

⁵⁶ Cfr., Bussel van, Gerard, El penacho del México Antiguo. Aspectos de la historia de su recepción, en: *El Penacho del México Antiguo*, Alemania, Alfonso de Maria y Campos, Lilia Rivero Weber, Christian Feest (coords.), Altenstadt: ZKF Publishers, 2012, p. 115-133.

En este contexto la réplica ubicada en el MNA aborda el fenómeno de la obra de arte desde la transformación material y conceptual que ha provocado la restauración del objeto en 1878. Así la vinculación entre la historia del arte y la restauración es indisoluble, los cambios de la intervención de finales del siglo XIX influyeron de manera definitiva en la elaboración de la réplica. Original y copia del Penacho son mucho más que la época de su creación; con el devenir del tiempo han adquirido nuevos sentidos y valores que han incidido en la forma en la que los conocemos actualmente.

A inicios del siglo XX el Penacho comenzó a ser asociado directamente con la figura de Moctezuma, lo cual le dio un halo espectacular y añadió valor sensacionalista a la exhibición que ha impactado a ambos objetos: copia y original. Desde 1940 la reproducción forma parte importante del guión museológico-museográfico de la sala Mexica. Algunas de las instalaciones museográficas que la copia ha tenido en la sede del MNA del Bosque de Chapultepec permiten, hasta la fecha, que los visitantes se coloquen al centro de la pieza, a la altura de la cabeza, para realizar la toma fotográfica en la que aparentan ser los usuarios del penacho. Así lo importante ya no es el objeto, sino el ángulo y el encuadre que produce la interpretación visual.

Cuando se presenta una imagen del Penacho como una obra de arte, la gente la mira de una manera que está condicionada por toda una serie de hipótesis aprendidas acerca del arte prehispánico, de los mexicas, de la Conquista, de los gobernantes aztecas, y los observadores se refieren eufórica y desmedidamente a su tamaño, al oro, al brillo de las plumas, al genio, al gusto, a los avances de la ciencia, a la civilización azteca y su brutal destrucción.

Nunca hay un acercamiento inocente a esta copia. Se trata de una significación personal en la medida que esa mirada corresponde a una observación de las cosas que le rodean, los mitos, los artículos periodísticos, la televisión, el internet, los reclamos por el original. Ubicada entre la famosa pieza texcocana conocida como el “monito de obsidiana” y el “tejo de oro”, esta triada remite al despojo al igual que el monolito de Coatlinchán: uno por la Conquista, el otro por un robo al MNA, el

tercero por la ambición de los soldados de Cortés y el último por un necio empeño del Estado neoliberal.

El punto en común de significación de despojo entre Penacho, Tláloc, Tejo y Monito, cambia en función de lo que uno observa colocado a sus lados y de los espacios de emplazamiento, dentro o fuera del museo y de la biografía de cada objeto. También se transforma a partir de la aceptación de una determinada teoría acerca de cómo y qué vale la pena observar. WB tiene razón al decir que todo arte pasado se ha convertido hoy en una cuestión política y propagandística.

Los amantecas del siglo XVI lograron cualidades tales como durabilidad, ligereza, movilidad, versatilidad, resistencia y total lucimiento ocultando todo rastro tecnológico. Para subsanar los “errores” en la reproducción, derivados de la restauración del siglo XIX, tendríamos que enfrentarnos al fantasma del amanteca del México Antiguo y deberíamos de ser capaces de replicar las técnicas en sus más delicados detalles, conocidos sólo hasta el 2012. Evidentemente el reto no sería el mismo al que se enfrentó Francisco Moctezuma, quien logró la forma y lucimiento externo conforme a la escasa información que tenía disponible.

Un primer obstáculo sería la obtención de la materia prima. Seguramente nos tomaría varios años recolectar, sin hacer daño a las especies de aves, las más de 500 plumas caudales de quetzal macho (*Pharomachrus mocinno*), y las miles de pequeñas cobertoras azules (*Cotinga amabilis*) y alares rojas (*Platalea ajaja*). Por ello nos preguntamos ¿qué tan válido sería desarmar la copia de 1940 para lograr una reproducción fiel que cumpla cabalmente con la información tecnológica que ahora conocemos tras nuestro estudio del proyecto 2010-2012?

Desde una perspectiva técnica y práctica la respuesta a esta pregunta es sencilla. Esto representaría un daño sin ningún sentido, ya que a diferencia del Penacho del siglo XVI, en el que la gran superficie estuvo conformada únicamente por plumas verdes largas de entre 50 y 60 cm de

longitud, en la copia nos encontramos con muchos casos de uniones de dos plumas de entre 30 y 40 cm para dar la forma y tamaño requeridos.

Sin embargo, debemos insistir y no soslayar un segundo escenario epistémico. Partiendo del supuesto de que la copia estuviera conformada por plumas largas de 50 a 60 cm de longitud, una vez más traemos a la discusión la pregunta: ¿qué tan válido sería desarmar la copia de 1940 para lograr una reproducción tecnológica y formalmente exacta? Nuestra opinión apunta al hecho de que estaríamos atentando contra un objeto en torno al cual ya se ha construido un halo, se trataría de una destrucción en el ámbito de los significados que no tendría posibilidad de restauración. El aura, una vez trastocada no se puede regenerar.

Por lo pronto, y de manera personal, estamos tomando ventaja de las virtudes que ofrece la reproductibilidad y nos hemos dado a la tarea de continuar con el estudio del PMA a partir de la elaboración de una copia de su estructura y soporte.

Gracias a la información proporcionada por los rayos X, microscopía y observación directa del citado proyecto de investigación binacional México-Austria, junto con la experiencia de la aplicación de los procesos de conservación-restauración durante el primer semestre del 2012, contamos ahora con la información básica para desarrollar esta actividad a partir de datos confiables.

La primera reproducción de la estructura la planteamos sobre una serie de esquemas. Estos dibujos sobre papel con lápices de color, en unos casos a escala menor y en otros aumentando las dimensiones, resultaron de gran utilidad para hacer comprensibles los detalles de manufactura.

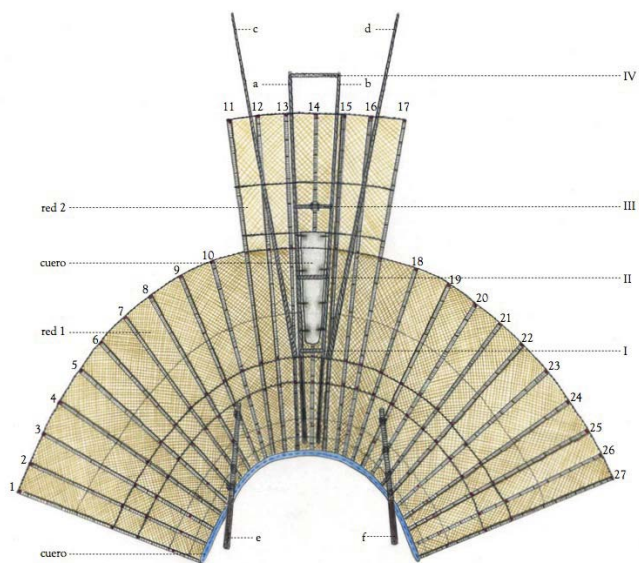


Figura VIII.21 Reproducción gráfica a escala de las partes estructurales del PMA.⁵⁷

Estos esquemas, a manera de planos, sirvieron como base para la elaboración de lo que reconocemos como la primera versión de la réplica de la estructura y soporte del PMA.



Figura VIII.22 Reproducción 1:1 de la estructura y el soporte del PMA.
A la derecha detalle de la sección central.

⁵⁷ Ejemplo de uno de los esquemas elaborados por las restauradoras María Olvido Moreno y Melanie Ruth Korn.

La experiencia resultó por demás interesante y al final, además de información que sólo se obtiene por este procedimiento replicatorio, llegamos a la conclusión de que una segunda versión se acercaría más a la realidad. Con la elaboración de esta copia hemos podido hacer una primera cuantificación de los materiales y una aproximación a las horas de trabajo que los amantecas del siglo XVI invirtieron en la manufactura de la estructura del PMA. También ante la imposibilidad de mover el original hemos podido comprobar sus posibilidades de manipulación y dinámica. Aún falta mucho por hacer en este sentido, sin embargo este primer paso destaca la importancia de la reproductibilidad como una herramienta de investigación y también como un factor que se añade al campo aurático. El halo crece, por medio de las copias tecnológicas tenemos más información sobre el original.

A pesar de las diferencias formales y técnicas entre una y otra pieza, sin duda con la reproducción del PMA se ha generado un nuevo origen y un nuevo acontecimiento aurático. La imagen se impone por sí misma, nadie cuestiona lo alejada que está del original en su materialidad. La copia se ha valorado a sí misma, es su propia evidencia real y concreta, y es comprendida sin una historia oficial; es la historia del consumidor, que al agotarla por la vista la alimenta en una especie de nueva aparición en un nuevo acontecimiento de autenticidad, es nuestro Penacho, el de nuestro Museo.

Consideramos que el aura de ciertos objetos pertenecientes a la categoría de arte mesoamericano se fundamenta en gran medida en su uso como signo de identidad nacional. Para Fausto Ramírez fue la consolidación profesional de la arqueología en torno a las actividades del Museo Nacional, a partir de 1877, la que activó el uso de lo prehispánico como signo de identidad nacional, especialmente lo relacionado con las culturas del altiplano en un deliberado alarde centralizador.⁵⁸

Medio siglo más tarde de alguna manera se conjugan el arte popular y las ACOM con sus referencias al universo de lo natural, diríamos de lo endémico, y de los grupos humanos de la

⁵⁸ Cfr., Ramírez, Fausto, Emblemas y relatos del mundo prehispánico en el arte mexicano del siglo XIX, en: *Arqueología Mexicana, Arqueología e identidad nacional*, no. 100, México, Editorial Raíces, noviembre-diciembre 2009, p. 57.

antigüedad como signos visuales de un identidad nacional hasta ese momento desconocida, o mejor dicho aún no construída.^{viii} Al igual que las culturas del altiplano (entre las que destaca la mexicana) o la maya, estos campos también adquirieron vigencia al abrigo de un sistema representativo de conocimientos, re-descubrimientos, nuevas significaciones y sobre todo de modas. Hasta entonces, en el México Post-revolucionario se dibujó un nuevo entorno aurático, propio del Antiguo Occidente de México acompañado del reconocimiento que la élite cultural impuso al apreciar ciertas cualidades deseables en esta arqueología y en el arte popular, abriendo así nuevas perspectivas estéticas y enriqueciendo el universo del “imaginario plástico mexicano del siglo XX”, como lo ha llamado Itzel Rodríguez Mortellaro.

Paralelamente, hubo artistas que situaron el venero principal del arte nacional en la raíz indígena expresada en el arte popular. A la herencia ancestral se le dio un carácter intangible, pues se explicó que el “espíritu de la raza” se manifestaba en objetos de manufactura artesanal, colectiva y anónima, apegados a cánones tradicionales y útiles para la vida doméstica y espiritual. El despliegue de color, la acusada expresividad y el apego a formas de la naturaleza presentes en ejemplos selectos del arte popular también se consideraron de índole indígena.⁵⁹

Es así que hasta el siglo XX el concepto de halo, o si se quiere de aura, se empieza a construir envolviendo a ciertos objetos de la C-ACOM previamente seleccionados por los sistemas dominantes. Es el momento decisivo en el que los espectadores se empiezan a enfrentar ante las imágenes del Occidente y se inician el instante de respiración, el aquí y el ahora, el momento del entretejido especial de espacio y tiempo: el apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar. Los perros de Colima, los guerreros y jugadores de pelota de Jalisco, las mujeres de Nayarit, las reproducciones del calendario Azteca, del Penacho y del Tláloc,^{ix} objetos ampliamente aceptados por la “comunidad arqueológica de mexicanos”, por un lado cubren el vacío que ha dejado la extracción de los originales de su territorio de origen y por el otro enriquecen y amplían las posibilidades de un pasado idílico, perfecto y añorado.

⁵⁹ Rodríguez Mortellaro, Itzel, Imagen prehispánica en el muralismo del siglo XX, en: *Arqueología Mexicana, Arqueología e identidad nacional*, no. 100, México, INAH-Editorial Raíces, noviembre-diciembre 2009, p. 65.

Su halo seguirá aumentando y continuarán siendo instrumentos políticos, transformándose en “personalidades” intercambiables y mutantes según las exigencias e intereses del poder, pero también en lo personal cubriendo necesidades individuales.

CITAS COMPLEMENTARIAS

ⁱ Walter Benjamin (1892 – 1940) es considerado por muchos como el más importante teórico europeo de la cultura del siglo XX. Sus escritos son transdisciplinarios, muestran una muy amplia gama de intereses y se vinculan a la combinación teórica de las perspectivas materialista y teológica, sin dejar de lado las meditaciones sobre el carácter inseparable de la verdad y la historia. Esta diversidad ha producido escuelas para la interpretación de su obra: Benjamin Crítico, Benjamin Marxista, Benjamin Moderno, Benjamin Judío; generando rivalidades y controversias entre sí. En su momento este filósofo y crítico literario muestra especial interés tanto por las últimas tecnologías culturales (fotografía, cine y radio) como por las formas clásicas de la cultura burguesa (drama, poesía, novela y juguetes del siglo XIX). Su ensayo *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica* ocupa un lugar excepcional dentro de su producción y apunta por un lado a la teoría política marxista y por el otro a la teoría y la historia del arte. Fue publicado por primera vez en 1989 pese a que los manuscritos y primera versión datan de entre 1934 y 1936.

ⁱⁱ Las labores de salvamento arqueológico del INAH en Manzanillo permitieron la localización de un área funeraria de época prehispánica compuesta por 22 entierros humanos, 10 de ellos con ofrendas compuestas por cajetes trípodes, sahumadores, figuras antropomorfas, cuentas de piedra verde, restos óseos de perros y representaciones en cerámica de este animal.

ⁱⁱⁱ Según Marco Antonio Cervera Obregón en su estudio: Los sistemas de Armamento vislumbrados en las figuras de los guerreros del occidente de México, en: *Estudios sobre armas antiguas, armamento, arte militar y vida cultural en oriente y occidente*, Gladius, no. XXVII, 2007, p. 131, la gran mayoría de los personajes considerados como guerreros tienen la característica de presentar gran movimiento generalmente en posiciones de ataque y pocas veces en momentos defensivos. Sus movimientos se asocian al uso de armas de corto alcance y gran contundencia. Por el contrario el uso de armas de largo alcance como son arcos, flechas, lanzadardos, es poco común salvo el caso específico de la honda. Entre las armas más comúnmente representadas en estas esculturas se encuentra un tipo de macanas muy sencillas sujetadas en la mayoría de los casos con dos manos lo cual nos puede indicar su posible peso y dificultad para maniobrarlo, ya que los guerreros que sostienen este tipo de armas generalmente no portan ninguna arma defensiva o alternativa como fuera un escudo. La capacidad de movilidad es permitida por el uso de corazas que protegen todo el contorno de la parte media del cuerpo que generalmente deja una mayor movilidad en su interior, ya que no están confeccionadas anatómicamente.

^{iv} El Arqueólogo Otto Schöndube Baumbach tuvo la oportunidad de conocer el Monolito de Coatlinchán en su emplazamiento original. Por otro lado hay testimonios de que las personas incluso se subían al monolito y caminaban sobre su superficie en su cara frontal. Al igual que Schöndube, María Teresa Uriarte y otros investigadores opinan que el objeto se volvió un icono y tomó importancia en la población hasta el momento de su extracción y no antes.

^v Sandra Rozental en su texto *Volverse Piedra: La Creación de la Personalidad Arqueológica*, entre otros aspectos, hace un análisis de las relaciones entre original-comunidad, original-arqueología, copia-original, copia-comunidad, original-copia-política. En este trabajo se explican las etapas por las que la comunidad de San Miguel Coatlinchán ha transitado a través de los cambios radicales y cómo éstos son explicados parcialmente en relación al monolito y su copia.

^{vi} Dada la fama y los efectos visuales que dan espectacularidad al Penacho, a veces se olvida que también han sobrevivido otros objetos plumarios que datan del siglo XVI: junto con el Penacho, las piezas conocidas como abanico de la mariposa y el chimalli de *Ahuízotl*; dos escudos en el Museo Regional de Wurtemberg, Stuttgart; otro escudo en el Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec; y un mosaico conocido como Tapa Cáliz que se resguarda en la bóveda del Museo Nacional de Antropología. Los artefactos de plumas eran muy apreciados por los aztecas, los mayas, los tarascos y sus vecinos, y fueron usados como insignias de rango de gobernantes, altos funcionarios, sacerdotes y exitosos guerreros. Los manuscritos ilustrados de la época (conocidos como códices) contienen numerosas representaciones de gobernantes y dioses que portan tocados de plumas.

^{vii} La descripción de las afectaciones que sufrió la pieza original por la restauración de finales del siglo XIX, así como otras intervenciones posteriores se pueden consultar en: Moreno Guzmán, María Olvido y Melanie Korn, Construcción y técnicas, en: *El Penacho del México Antiguo*, Alfonso de María y Campos, Lilia Rivero Weber, Christian Feest, (coords.),

Altenstadt: ZKF Publishers, 2012, pp. 61-82. A grandes rasgos aquí sólo mencionamos que durante la restauración de 1878 se añadieron al objeto más de 370 pequeñas placas de latón dorado (sustituyendo a las robadas de oro), junto con plumas y pieles de martín pescador, y plumas alares de quetzal. No se añadieron plumas verdes largas como se ha supuesto.

^{viii} La “conversión” en el siglo XX de las artesanías, y del refinado oficio de los mexicanos que las producen, a un corpus simbólico nacional repleto de estereotipos es explicada por Victoria Novelo. El “descubrimiento” de las artesanías tiene lugar después de la Revolución mexicana, el nuevo grupo gobernante hizo extensiva a la sociedad su visión, esto es, su representación de la realidad como parte de un esfuerzo para alcanzar la integración de una nueva nación. En este proceso además de las esferas políticas participaron artistas e intelectuales: Manuel Gamio, Othón de Mendizábal, Gerardo Murillo, Moisés Sáenz, Alfonso Caso, Salvador Novo, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros. (<<La población no india del país, minoritaria, debía aprender a amar lo propio, y fundirse con sus valores y costumbres para que de esa unión naciera lo verdaderamente nacional. >>) Novelo, Victoria, *Las artesanías mexicanas*, en: *El patrimonio nacional de México*, Coordinador Enrique Florescano, México, CONACULTA, FCE, Colección Biblioteca Mexicana, Tomo II, 1997, pp. 111 a 129.

^{ix} Los originales del monolito de Coatlinchán y del Penacho del México Antiguo siguen vivos y siendo protagonistas de la historia moderna de México. Así como en 1964 el Estado mexicano era acaparador del patrimonio cultural arqueológico para obtener legitimidad política y cimentar una unidad nacional, el Estado actual se interesó por lucir el patrimonio arqueológico e histórico con motivo de las celebraciones del 2010. En el segundo caso, el “anuncio” de exponer en la ciudad de México el Penacho del México Antiguo, del que tantas veces supimos por los medios de comunicación, no se trataba del modelo neoliberal que pretende explotar el patrimonio para el turismo, o al menos no exclusivamente. Es posible que esta pretensión fallida sea un retorno al uso y abuso de los símbolos del pasado, en este caso de los asociados íntimamente con el *Tlatoani*, para sustentar la legitimidad del poder de un gobernante en la primera década del siglo XXI. Llegaron las celebraciones de centenario de la Revolución y bicentenario de la Independencia opacadas por la muerte, por los sacrificios inexplicables en una lucha contra el narcotráfico y por una Estela Luz, monumento a la corrupción de los constructores que no sólo la elevaron hacia el cielo, sino que llevaron sus costos a niveles estratosféricos.



Reflexiones finales: confrontaciones y propuestas

Para que una reproducción sea deseada, el original debe de ser idolatrado.
Umberto Eco¹

Los problemas del saqueo y los fraudes en el arte son universales y hasta la fecha son dinámicas sociales que no se han solucionado por completo. Por un lado la expansión de la humanidad sobre la superficie terrestre (en grandes urbes y en el campo) y, por el otro, los lugares con pobreza y carencias de todo tipo (educación, alimentación, salud, seguridad, sistemas jurídicos eficientes, gobiernos honestos y comprometidos con la conservación del patrimonio, etcétera), tejen redes sociales y cadenas económicas con circunstancias predominantes que explican, aunque no justifican, las actividades que destruyen y alteran el patrimonio cultural. Todo ello afecta colateralmente al mundo de los reproductores, en el que abiertamente se copian objetos elaborados en épocas pasadas, o que creen que fueron elaborados en éstas. La región occidente de México ha tenido una historia con características especiales y diferentes con respecto al resto de Mesoamérica. Estas connotaciones han derivado en la brutal e inconmensurable destrucción de los sitios arqueológicos y en la deformación del conocimiento, conformando un ambiente propicio tanto para el saqueo de las tumbas de tiro como para la difusión del gran número de objetos elaborados en los siglos postconquista que se han pretendido hacer pasar por prehispanicos.

¹ Eco, Umberto *Travels in hyperreality*, en: *Travels in Hyperreality. Essays*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1990,

It may be of interest to note that the vast majority of West Mexican ceramic figures of the styles included in this catalogue was collected many years ago, nearly all before 1960. The antiquities market was filled with this material for years, and it was favorite item for collectors of Pre-Columbian art. The declining interest in these styles is probably attributable to a number of factors. Perhaps collector's interests have shifted to other styles, making West Mexican pieces no longer so popular. More important may be the existence of numerous forgeries, which has forced collectors to proceed with extreme caution.²

Por un lado la historia del arte con una visión occidentalista considerada que, la “historia del arte oficial”, tiene el control de los discursos con los métodos de clasificación e interpretación que ponen por debajo el arte prehispánico y su reproductibilidad con respecto al arte europeo y, por el otro, de manera simultánea, se apasionan por estas colecciones a las que se les asignan altos valores económicos que propician y fortalecen el saqueo. El tráfico ilícito de antigüedades es especial con respecto a la amplitud del espectro social que abre sus fronteras, pues abarca desde campesinos analfabetos hasta coleccionistas ricos y en ocasiones instruidos. Uno puede equiparar sensiblemente el comercio como un “submundo democrático”, ya que los ricos y los pobres, los de elevada y los de humilde cuna, todos son ciudadanos dentro de él.³

En un principio teórico el saqueo arqueológico en México se detuvo hacia la década de los años 70's del siglo XX con la promulgación de la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* de 1972 y su respectivo reglamento de 1975. Es hasta ese entonces que el coleccionismo se equiparó con el saqueo, la destrucción, el comercio ilícito, el transporte clandestino y la retención de objetos arqueológicos. Antes de esta fecha el coleccionismo de bienes muebles arqueológicos fue legal y una práctica un tanto común que en realidad no se controlaba o perseguía.

² Michael Kan, The Pre-Columbian Art of West Mexico: Nayarit, Jalisco, Colima, en: *Sculpture of Ancient West Mexico. Nayarit, Jalisco, Colima. A Catalogue of the Proctor Stafford Collection at Los Angeles County Museum of Art*. In association with University of New Mexico Press, Albuquerque, New Mexico, 1970 – 1989, p. 162. “Puede ser de interés notar que la gran mayoría de las figuras de cerámica mexicanas del Occidente y de los estilos incluidos en este catálogo fue recolectada hace muchos años, casi todas antes de 1960. El mercado de antigüedades estuvo lleno de este material durante años, y eran los artículos favoritos para los coleccionistas de arte Precolombino. La disminución del interés en estos estilos es probablemente atribuible a un número de factores. Tal vez los intereses del coleccionismo se han desplazado a otros estilos, por lo que las piezas mexicanas del occidente ya no son tan populares. Más importante puede ser la existencia de numerosas falsificaciones, lo que ha obligado a los coleccionistas para proceder con extrema cautela.”

³ Cfr., Karl Meyer, *El saqueo del pasado. Historia del tráfico internacional ilegal de obras de arte*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 161.

También fue hasta ese momento que el oficio de los moneros o saqueadores se consideró ilegal y ya era demasiado tarde para detener a la generación de Diego Rivera. Seguramente las prácticas tuvieron continuidad, pero ahora ya no se hacía pública la posesión de los objetos arqueológicos.

Una gran parte del mercado ilícito de bienes culturales es totalmente desconocida, no aparece en la prensa, no es reportada por los gobiernos. Se trata de un submundo que sabemos existe y difícilmente imaginamos. El tamaño exacto del mercado ilícito de bienes culturales no ha sido definido, sólo puede ser estimado. Los avalúos de obras de arte especialmente con fines de aseguramiento, siempre quedan por debajo de los “precios reales” y es imposible que reflejen el “valor simbólico”. Un cálculo publicado el 26 de febrero de 1973 en la revista Time, revela:

“...antigüedades por valor de siete millones de dólares se originan cada año en el Mediterráneo y que Italia por sí sola genera tres millones en total”. Si se añade el arte sacado ilegalmente de Asia y la América Latina, un total de 15 a 20 millones de dólares parece muy conservador. La mayoría de las mejores obras van a unos pocos de miles de coleccionistas y a unos cuantos museos, y son vendidas por unos pocos cientos de traficantes. Un número mucho mayor de personas participa en la obtención del material extrayéndolo de la tierra: una fuerza de trabajo quizás de varios cientos de miles de individuos. En conjunto, el mercado del arte es una subcultura fascinante muy pocas veces estudiada.⁴

El mercado del arte y las antigüedades se encuentra en constante movimiento, las cifras aparecen en primera plana y encabezados de todos los medios de comunicación. Para que cualquier acción en contra del comercio ilícito sea efectiva, ésta debe de ser por medio de una coordinación internacional. Esfuerzos aislados nunca terminan exitosamente. Quizá deberíamos de empezar por entender cabalmente el fenómeno y hacernos la pregunta ¿porqué los saqueadores siguen activos? ¿son realmente ellos los culpables?

Los saqueadores actúan porque pueden, porque existen las condiciones propicias para ello en todas las escalas y ámbitos sociales. La protección legal y las instituciones son insuficientes e inoperantes; en muchos casos hay respuestas nulas o lentas por parte de las instancias oficiales

⁴ *Ibidem*, p. 162.

encargadas de resguardar el patrimonio arqueológico. En ocasiones las acciones de salvamento no llegan, o al menos no oportunamente, y cuando se encuentran en los procesos legales, aspectos derivados de la prescripción o de detalles en los procedimientos lanzan todo por tierra, anulando cualquier posibilidad de resarcir los daños.

Por otro lado son contados los recursos que se asignan a los pocos proyectos que se emprenden en esta región del país. Las personas locales que se dedican al saqueo no tienen ningún interés en conservar algo que ni siquiera consideran como propio, su desvinculación con el pasado es tal que la protección de pequeños objetos no significa nada. La escasa valoración de las obras, que no se conciben como importantes, ha tenido también como una de sus consecuencias discursos museológicos pobres y añejos, en los que se plasman niveles superficiales de comprensión de los acervos. Marginación, pobreza, racismo y bajos niveles educativos se ven reflejados en esta actividad considerada desde 1971 como ilícita. También nos debemos preguntar cómo ha sido históricamente la formación de arqueólogos y restauradores, revisar los planes y programas de estudio, para entender en los contenidos y currículos ocultos las escalas de prioridades bajo las cuales nos hemos formado y estudiado, y posteriormente actuado por décadas.

Una de las propuestas para detener el saqueo y el tráfico ilícito de bienes muebles patrimonio común, ha sido por la vía de la educación. “Educar a las comunidades” escuchamos en todo tipo de foros. La participación social en las tareas de protección del patrimonio tiene muestras incipientes.⁵ Otra propuesta es el trabajo voluntario *in situ*, “que cada mexicano sea un custodio de su propio patrimonio”.

Las propuestas las más de las veces se quedan en documentos y buenas intenciones. Una de las razones es el “paternalismo y patrimonialismo nacionalista” que acapara, por parte del gobierno, todas

⁵ Un par de ejemplos son los casos de la custodia y gestión comunitaria sobre el templo barroco mexicano de Santa María Tonantzintla, en Puebla; y el Santuario de Atotonilco, Guanajuato.

y cada una de las actividades por medio de las cuales se apropia, de manera exclusiva, del pasado. El gobierno, en aras de “trabajar para todos, con lo que es de todos” custodia el patrimonio nacional. En el caso de las zonas arqueológicas delimita, excava, asigna números de inventario, resguarda los objetos, restaura, exhibe, interpreta, publica, difunde, etcétera. Actividades en las que nunca logra cubrir la totalidad, ni integrar a los grupos locales y mucho menos cumplir con ellas suficiente o eficientemente.

Dentro de estas actividades se encuentran las regulaciones para reproducir el patrimonio. El trámite de los permisos, con su consecuente pago de derechos, no se cumple en más del 99% de los casos, el registro es francamente ridículo. La ley se viola de manera permanente y sistemática. Los reproductores, no sólo los ceramistas, lapidarios, talladores de maderas, resineros, bordadores, grabadores, orfebres, amantecas, etcétera, reproducen el patrimonio arqueológico de México, conociendo o no la norma, enalteciendo, alterando o menoscabando su integridad, sin que el Estado tenga los suficientes elementos, no digamos ya para detener estas actividades, sino para detectarlas y “corregirlas”. La ley en la materia es absurda, inoperante y por lo tanto irreal, y bajo la perspectiva de nuestra lectura post colonial pretende ser un violento instrumento de control.

Desde el interior, en el INAH la problemática se observa como una falta de empleados, de especialistas en las diversas materias de su competencia; en la asignación de bajos presupuestos, en una burocracia centralizada en “Coordinaciones Nacionales”, acaparadoras de funciones que evidentemente no pueden cubrir. La situación la podemos ilustrar, por ejemplo, con la Coordinación Nacional de Museos y exposiciones, oficina desde la que es imposible atender la problemática de más de 110 museos, nacionales, regionales, de sitio, locales y comunitarios en todo el territorio nacional.

El coleccionar objetos de tradición mesoamericana ha sido por más de siglo y medio uno de los múltiples ejercicios de apropiación y posicionamiento de los estados Europeos y de los otros dos de América del Norte en el que han participado tanto individuos como instituciones. Bajo la óptica eurocéntrica, la parte de la conformación del poder capitalista en la que la acumulación y propiedad de

bienes culturales refuerza la “autenticidad de los poseedores del capital”, ha propiciado el saqueo y la falsificación. Se ha comprobado que colecciones de Canadá, Estados Unidos y Europa contienen grandes concentraciones de objetos falsos y la museología contemporánea no tiene respuestas claras a la pregunta ¿qué hacemos con éstos?

Un museo tomó la drástica medida de destruirlas; las hizo literalmente polvo, y esparcieron el material sobre una milpa para asegurar que no regresaran, ni siquiera como tepalcates. La práctica no duró mucho porque prevalecieron curadores más sensatos. En el segundo intento de deshacerse de ellos grabaron el nombre del Museo en el fondo e intentaron venderlas en la tienda de *souvenirs*. Después de haber vendido la mitad, llegaron a la conclusión que eran antigüedades y las tenían que cuidar como cualquier artefacto.⁶

Por nuestra parte consideramos que los objetos de los que se ha probado su franca falsedad se deben marcar, resguardar y estudiar como parte de la historia material que da testimonio de la historia social y cultural. Las reproducciones, maquetas y fotografías usadas para la instalación de exposiciones temporales, ferias y salas de museos europeos y estadounidenses, fueron la solución a los problemas y conflictos que la historia mesoamericana representó durante el siglo XVIII y el primer tercio del XIX. Ya fuera por falta de conocimientos, por el escaso acceso a la información de una arqueología naciente o por la repugnancia ante ciertas piezas que evocaban la muerte y el sacrificio, las réplicas y los modelos justificaban una manipulación de los guiones expositivos que solamente resaltaban ciertas cualidades estéticas o la presencia del noble salvaje. De esta manera los curadores conformaron un corpus y un mundo discriminatoriamente aceptable de ese pasado precolombino. La historia del México precolombino en esa época fue la historia de lo reproducido, no de lo reproducible.

La investigación de la Maestra Gabriela Zepeda García Moreno, que se inscribe en el sur de Nayarit, nos ha permitido tener una visión directa por parte de los actores. La lectura de las entrevistas,

⁶ Sellen, Adam T., Vestidos como falsos dioses: Las urnas zapotecas en la memoria museística, en: *Las vitrinas de la memoria, los entretejidos del olvido. Coleccionismo e invención de memoria cultural*, México, UNAM, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, Mérida, 2010, p. 104.

que en cada palabra muestran la riqueza de sus experiencias, nos colocó en una posición diferente para formular nuevas preguntas con respecto al trabajo de los ceramistas reproductores.

Con esta investigación pretendemos contar con una puerta que se abra para salvar a los objetos del pasado de los peligros del mercado ilícito, no se trata solamente de nuevas leyes y del incremento de medidas coercitivas y cuerpos policíacos, sino también de una actitud enteramente nueva de la humanidad, en la que se incluya la valoración de las copias. La inclusión de los actores locales en realidad no es parte de los planes de los gobiernos; moneros, campesinos, artesanos y pobladores no son tomados en cuenta, y siempre son los más afectados. En términos de Spivak, se trata de los subalternos que no pueden hablar o que simplemente no han sido escuchados. Parte de esta actitud se puede promover por medio de las reproducciones de calidad, del gusto y aprecio de los valores y cualidades (educativas, expositivas, didácticas, históricas, estéticas, artísticas, experimentales, etcétera) que éstas encierran y que contienen el espíritu de los ceramistas contemporáneos que desean ser escuchados.

De la tríada: *Saqueadores, falsificadores y reproductores*, la tercera categoría sin duda es de nuestro especial interés, entre otras cosas, porque en ésta vemos opciones de soluciones. Las copias de calidad, a diferencia de los originales, nos brindan un mundo de posibilidades prácticamente ilimitado. Las opciones para su custodia, aseguramiento, montaje, traslados, entre otros aspectos económicos y logísticos, permiten que la información académica y técnica que contienen pueda democratizar la educación. Museos itinerantes, escolares, universitarios de réplicas; talleres de conservación, arqueología, cerámica, en los que las copias se pueden manipular con toda confianza; colecciones de reproducciones de alta calidad, inclusive numeradas y firmadas, son algunas de las bondades que estos materiales permiten.

El TCHD como caso de estudio es un buen ejemplo que ha guiado nuestra reflexión y nos ha permitido dar respuestas a nuestras dos primeras preguntas: ¿qué impulsa el espíritu y quehacer de los

ceramistas reproductores? ¿porqué esa obsesión por alcanzar la máxima fidelidad? Si bien hemos proporcionado algunas respuestas a lo largo de la tesis, especialmente en los capítulos III y IV, también es pertinente reconocer que esta práctica no es exclusiva de los ceramistas de la zona lacustre de Chapala, infinidad de artistas y artesanos la comparten.

Por otro lado, habría que preguntarse por qué dentro del imaginario de la identidad nacional algunos grupos mestizos en los últimos años se han afiliado a una gran diversidad de prácticas culturales que reivindican una identidad mexicana ya no anclada en la cultura nacional, sino en movimientos que comulgan con las identificaciones más variadas como son la cultura azteca, la cultura huichola o la unión de diversas culturas indígenas.⁷

Al término de esta tesis confirmamos que difícilmente vamos a encontrar una sola teoría o corriente del pensamiento que nos brinde las posibilidades de comprender a los actores que en este lugar trabajan, así como las dos líneas de producción que desarrollan. Con el apoyo de diversos referentes teóricos hemos podido aproximarnos a nuestro caso de estudio desde enfoques totalmente diferentes y complementarios entre sí. También hemos dibujado las primeras definiciones de los resultados de la actividad asalariada de la producción en el TCHD. Las diferencias entre reproducciones fieles y las categorías *pastiche*, *survival*, *revival* y *remake*, se presentan como propuestas formales y filosóficas de la producción cerámica contemporánea, que no tienen el mismo sentido con el que Bárbara Braun ha analizado producciones artísticas inspiradas en el Arte del Antiguo Occidente de México.

La producción libre del TCDH es un *remake* que aún no ha alcanzado la suficiente autonomía para ser incorporado al mundo del arte. Los primeros pasos se han dado, sólo que el camino se cimentará en los próximos años y son los ceramistas quienes pondrán las bases que tendrán que ser lo suficientemente sólidas para aguantar los embates de los circuitos de la crítica y el mercado. Se trata de una producción que en su primera etapa ha logrado una cierta autonomía en una nueva imaginería que

⁷ Olmos Aguilera, Miguel, El arte indígena en el discurso nacional, en: *Arte indígena y diálogo cultural. La Independencia y la Revolución Mexicana desde la memoria estética*, México, CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares, 2011, p. 97.

ya contiene una unidad estilística. Si bien sigue vinculada con la cerámica arqueológica citando las esculturas antropomorfas del estilo Lagunillas, en su representación de seres humanos vivos encontramos una propuesta escultórica en cerámica en la que se muestran las capacidades heredadas de estos artistas.

Las destrezas, habilidades y la imaginación creadora de los artífices mesoamericanos no sucumbieron con la empresa conquistadora; se transformaron, se mezclaron, se reinventaron, pero sobre todo continuaron cultivándose. A varios siglos de distancia, todavía podemos reconocer la estirpe de muchas obras de artesanía contemporánea.⁸

En el TCHD cada ceramista significa y usa el patrimonio arqueológico del occidente de México de manera distinta. Todos interactúan con los objetos arqueológicos que sienten de su propiedad, pero que saben que son a la letra legal “propiedad de la nación”. Los dueños del TCHD “monumentalizan el patrimonio”, hacen de él un usufructo privado en coparticipación con el Gobierno Federal, pero no por ello les significa más para la construcción de su propio origen como comunidad, como parte del pueblo en donde viven. Lo reproducen y comercializan como su propio patrimonio.

Cuando viven únicamente de su arte, son retribuidos. Pero, a diferencia de los artesanos, su renta no acaba con la venta del producto de su actividad –la tela original, o el manuscrito del editor, la película distribuida al productor–: ellos tienen derechos sobre todas las formas de reproducción que se saquen de sus obras, el derecho patrimonial. Conservan igualmente otro derecho –el derecho moral– que les permite oponerse a las adaptaciones, a formas de producción que desnaturalicen el producto de su arte o de su inteligencia.⁹

El TCDH se encuentra inscrito en un circuito global del cual no puede escapar. Desde su propio conocimiento los ceramistas hacen una auto-clasificación o separación crítica de su producción. Esta separación no es absoluta, existe una zona intermedia de discrepancia dentro de la cual las tensiones son a su vez una producción cultural. Los “ceramistas-reproductores-artistas” de este taller se ubican en un espacio que oscila entre la autonomía y la fantasmagoría.

⁸ Novelo, Victoria, Las artesanías mexicanas, en: *El patrimonio nacional de México*, Coordinador Enrique Florescano, México, CONACULTA, FCE, Colección Biblioteca Mexicana, Tomo II, 1997, p. 126.

⁹ Yann Moulier Boutang, Riqueza, propiedad, libertad y renta del capitalismo cognitivo, pp. 120 y 121, en: *Capitalismo Cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de sueños, España, 2004. p. 121.

Tanto los imaginarios de estos trabajadores como su desempeño en el taller, traducidos a piezas cerámicas, son por un lado una especie de reactivación del mundo precolombino que se da como respuesta a las cosas saqueadas por la guerra colonial y, por el otro, una fetichización del proceso europeo que nunca deja de ser una visión colonialista. El trabajo de los ceramistas del TCDH es un espacio fantasmal que contiene cierta fantasía de los indígenas. Esta fantasmagoría se basa en simbolismos y alegorías, que a su vez conforman un imaginario simbólico y estético dominado por el fetichismo del mercado. Su trabajo es una práctica que permanentemente hace una negociación revirtiendo, dislocando y ocupando espacios entre el presente y el pasado, y así se mantiene una tradición fantasmagórica viva del arte mesoamericano.

La fantasmagoría tanto de la producción como del consumo de las reproducciones se ancla al aura del original y la polémica sobre la autenticidad está presente. Se trata tan sólo de una pequeña parte de los archivos secretos del arte mesoamericano, es una valorización de una tradición subalterna sobre la que hemos tejido nuestro discurso y sobre cual aún hay mucho por trabajar.

El consumo de las copias no se inscribe exclusivamente en un signo de “estatus económico”, simultáneamente es una especie de frecuentación de la historia, de los orígenes, del saber, como signo de “estatus intelectual”. Las reproducciones arqueológicas se ofrecen en tiendas de museos, se elaboran de manera artesanal, con tirajes cortos y bajo un “principio de cierto nivel cultural”, pero éstas no son las razones para su venta. Si estas réplicas se consumen, es porque la cultura está sometida a la misma demanda competitiva de signos que cualquier otra categoría de objetos y se producen en función de esta demanda.

En efecto, el hombre sólo se descubre ligado a una historicidad ya hecha: nunca es contemporáneo de este origen que se esboza a través del tiempo de las cosas sustrayéndose a él; cuando trata de definirse como ser vivo, sólo descubre su propio comienzo sobre el fondo de una vida que se inició mucho antes que él; cuando trata de retomarse como ser que trabaja, sólo saca a luz las formas más rudimentarias en el interior de un tiempo y de un espacio humanos ya institucionalizados, ya dominados por la sociedad; y cuando trata de definir su esencia de sujeto parlante, más acá de cualquier lengua efectivamente constituida, no encuentra jamás sino la posibilidad ya desplegada del lenguaje y no el balbuceo, la

primera palabra a partir de la cual se hicieron posibles todas las lenguas y el lenguaje mismo. El hombre siempre puede pensar lo que para él es válido como origen sobre un fondo de algo ya iniciado.¹⁰

En el consumo de las copias vemos la presencia de un fantasma colectivo, quizá esta sea la primera respuesta a nuestra tercera pregunta ¿Porqué consumimos copias? En el análisis de los actores, reproductores y consumidores de réplicas, hemos tratado de penetrar en los niveles inconscientes culturales que dan estructura a estas actividades. Tratamos de dar coherencia y fundamentación para que los discursos y fenómenos sociales cuenten con una explicación a partir de su significación.

Dentro de un espacio autónomo, la práctica contemporánea de realizar obra libre ha logrado una separación entre el tipo de producción con respecto a las réplicas, lo cual no es suficiente para pertenecer a la genealogía del modernismo. Los escultores del TCHD que se entusiasman por crear obra libre, actualizando los diseños con inspiración del arte prehispánico, lo hacen como parte de una táctica social (tanto individual como grupal) que manifiesta un elemento vivo de sus aspiraciones y preocupaciones el cual no coincide con una trayectoria educativa, profesional o docente, sino con una estructura fantasmal que aspira a la “continuidad ininterrumpida” del mundo mesoamericano. El reconocimiento de los productos de esta actividad como un *remake* fue posible gracias al estudio previo de los 18 estilos que Verónica Hernández Díaz reconoce y describe a detalle.

Con la producción libre se pretende alcanzar una autonomía que reclama su propio concepto de autenticidad pero que a su vez se encuentra dentro de diversas tradiciones: una tradición familiar al interior de la genealogía formal de la familia Torres Herrera y la tradición cerámica del occidente de México. Las prácticas de la creación de imágenes y nuevos objetos estéticos por parte de los artistas del TCHD no escapan a las redes de la industria cultural y a la fantasmagoría de la civilización de

¹⁰ Foucault Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Trad. Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, México, 33ª reimpresión, 2008, p. 321.

Occidente. En este tejido la obra libre tendrá que enfrentar una fuerte lucha de la cual únicamente saldrá victoriosa con investigación, experimentación, creatividad y calidad.

El consumo de los objetos, que en su presentación social de algo no verdadero son falsos que muchas veces implican un desarrollo de conocimientos científicos, perfección en técnicas, actualización de leyes, circulación y exhibición bajo cuidados especiales, disputas en los criterios de valuación, etcétera, es un mecanismo más para la apreciación de la estética, de la ética y de la lógica del estatus y los valores de signos. El “experto hacedor de arte falso”, que nunca podrá ser reconocido como tal y cuyo trabajo puede ser tan bueno o mejor como el del mejor creador, al igual que los ceramistas del TCHD, es un hacedor de signos.

No hay duda que los objetos son portadores de significaciones sociales ajustadas a las variaciones económicas, portadores de una jerarquía cultural y social –y esto en el menor de sus detalles: forma, materia, color, duración, lugar que ocupan en el espacio, etc. –, en suma, que constituyen un código. Pero, precisamente por eso, hay motivos para pensar que los individuos y los grupos, lejos de seguir sin rodeos las imposiciones de dicho código, hacen del repertorio distintivo e imperativo de los objetos el mismo uso que de cualquier código moral o institucional, es decir que los emplean a su manera: juegan con él, hacen trampas con él y le hablan en su dialecto de clase.¹¹

La reproducibilidad contemporánea del arte prehispánico, ilustrada con el caso de la cerámica de las Antiguas Culturas de Occidente, pone en evidencia aquello para lo que sirven los objetos con carga de antigüedad, los cuales no agotan nunca sus posibilidades formulando un “exceso de presencia” en el cual adquieren su significación de prestigio, designando con ello la categoría social de su poseedor. Las réplicas contemporáneas, las copias antiguas, los originales arqueológicos y las piezas transformadas socialmente en falsificaciones de la cerámica de las ACOM, en su valor de uso pueden ser entre sí “idénticas” pero, como hemos planteado, son objetos que en su forma de consumo llevan de manera indeleble los sellos de inversión, fascinación, pasión y proyección. Estos calificativos son posibles solamente gracias a la relación exclusiva con el sujeto.

¹¹ Baudrillard, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI editores, S.A. de C.V., primera edición en español 1974, 15ª reimpresión, 2009, pp. 13 y 14.

Estamos obligados a reconocer que las diferencias que actualmente hacemos entre originales, falsos y copias corresponden únicamente a las condiciones de significación de nuestra época. Partamos del hecho que en los últimos cien años la humanidad ha dedicado gran parte de su trabajo al perfeccionamiento de las tecnologías de reproducción, incluida la clonación, lo cual es un reflejo del delirio por lograr “lo idéntico”.

Hay un hecho que puede interesarnos: hasta el siglo XIX, la copia de una obra original tenía un valor propio, era una práctica legítima. En nuestros días la copia es ilegítima “inauténtica”: ya no es Arte. Igualmente, el concepto de falsificación ha cambiado, o más bien ha surgido con la modernidad. En otro tiempo, los pintores solían usar colaboradores, o *negros*: uno era especialista en árboles, otro en animales... El acto de pintar, y por lo tanto la firma, tampoco revestían la misma exigencia mitológica de autenticidad –imperativo moral al que está consagrado el arte moderno– desde que la relación con la ilusión, y por lo tanto el sentido mismo del objeto artístico, han cambiado al mismo tiempo que el acto de pintar.

Y no se diga si la falsificación, la copia, el fraude son hoy inadmisibles, es porque la técnica fotográfica ha descalificado la “fotocopia” de mano. Este género de explicación es ilusoria. Es otra cosa lo que ha cambiado: las condiciones de significación de la obra misma.¹²

Consideramos que a lo largo de los ocho capítulos, reforzados con los cinco apéndices, se han cubierto los aspectos artísticos, estéticos, históricos, legales y administrativos más relevantes. Con esta investigación hemos tratado de dar el paso de la experiencia arqueológica y/o estilística formal, desde la cual se ha estudiado tradicionalmente la C-ACOM, hacia una experiencia que incluya las reflexiones teóricas y filosóficas que nos acerquen a la búsqueda de una historia del arte que permita recuperar las energías reprimidas en el pasado y en el presente, comprendiéndolas y transformándolas en la construcción de un mejor futuro, lo cual posiblemente nos ubica en el plano de una discusión utópica.

Quizá parte de esta utopía encuentra un lugar especial en el último capítulo. Planteamos que el valor resultante de la exhibición y usos generalizados de originales y copias por cualquier medio, no hacen que el valor cultural desaparezca completamente, sino todo lo contrario, se resignifica. El hecho persiste y de esta manera tenemos que hay reproducciones de las que hacemos uso de manera individual, sin embargo hay otras que despiertan inquietudes en colectividades que las convierten en

¹² *Ibidem*, pp. 108 y 109.

objetos con un halo tan importante como el de sus referentes originales, y más aún, incrementando el aura de los originales.

Consideramos que a este segundo grupo pertenecen las reproducciones auráticas de las ACOM entre las que de manera sobresaliente los perros de Colima y las figuras de mujeres, guerreros y jugadores de pelota ocupan un lugar en la plástica nacional. Sus imágenes forman parte del imaginario colectivo de lo que los mexicanos identificamos como propio.

En este capítulo final también nos atrevemos a cuestionar el halo casi invisible de las copias de la Piedra del Sol y equiparar el aura benjaminiana de los originales, con el aura que a través de las décadas, y posiblemente de siglos, se ha construido en torno a las copias del monolito de Coatlinchán y del Penacho del México Antiguo, encontrando justificación en nuestra condición de “ciudadanos arqueológicos”, condición que seguramente nos llevó a seleccionar la reproductibilidad contemporánea del arte prehispánico como tema de esta investigación.

El deseo de preservar y mantener vivas en la memoria, y por la vía de los hechos, las culturas prehispánicas no es exclusiva de los reproductores, motivó a viajeros y liberales del siglo XIX, (Boturini, León Gama, Clavijero, Alzate, Márquez y Humboldt) y a sus sucesores intelectuales que “pudieron escribir una nueva historia en la que el mundo indígena pasó a convertirse en un pasado nacional” y, con ello, en parte central de la identidad mexicana.¹³ Quizá esta tesis es parte de esta cadena que aún no encuentra un final.

¹³ *Cfr.*, Flores Flores, Oscar, Antigüedades y monumentos nacionales, en: El arte en tiempos de cambio 1810/1910/2010/, Coordinadores Hugo Arciniega, Louise Noelle, Fausto Ramírez, México, UNAM, IIE, p. 79.

Confrontaciones

Analizar la actividad reproductora implica también hablar de sus categorías.

Debe insistirse en que los objetos no pueden separarse de quienes los producen, pues simplemente no existirían sin el trabajo creativo y diestro. Del patrimonio de las culturas forman parte tanto los saberes como sus resultados. La revaloración y el respeto de los oficios no es sólo conservar precariamente los conocimientos, sino mejorarlos, dignificarlos y facilitarlos para que los productores puedan ejercer su creatividad. Importa la calidad, no la conservación artificial de diseños y materiales. No hay que escandalizarse porque en las portadas de las trajineras de Xochimilco o de las iglesias se sustituyan las flores naturales porque son carísimas y no duran; lo grave es que los artesanos abandonen su oficio porque no consiguen materiales y se les retribuye muy escasamente.¹⁴

Nos concentramos en cuatro niveles de producción que, en términos de calidad, van de menos a más y a los que llamamos: las baratijas de Templo Mayor, la producción oficial del INAH, las reproducciones del taller Degollado (TCDH) y el trabajo reproductor de alta calidad. Si bien en el tercer capítulo nos referimos a la primera categoría y la ilustramos con los productos en puntos de venta en zonas turísticas como Can Cun, Quintana Roo y Tlaquepaque, Jalisco, ahora incluimos en esta confrontación un fenómeno que ha llamado nuestra atención por más de 20 años. Se trata del punto de venta informal que se ubica, y expande con el paso de los años, frente a la puerta de salida de la zona arqueológica de Templo Mayor en el centro histórico de la ciudad de México.



Figura de confrontación no. 1

Puesto de venta de baratijas en la puerta de salida de la zona arqueológica de Templo Mayor.

¹⁴ Victoria Novelo, *Op. cit.*, p. 127.

En la lona, mal atada a un endeble marco metálico, se anuncia este punto de venta y se incluyen, entre otras cosas, la venta de “barro para mascarilla facial”, jarrones, platos, ceniceros y los precios que van de uno hasta mil pesos.

Desconocemos la historia de este espacio, pero es un hecho que se encuentra en este lugar desde hace más de dos décadas. Desearíamos saber las razones por las cuales el INAH no ha tomado acciones con respecto a la mezcla de productos de pésima calidad que abiertamente menoscaban el patrimonio y/o al emplazamiento, lugar por demás privilegiado para el ambulante, pues por esa calle cerrada circulan, a veces en paso obligado, todos los visitantes de la zona y el museo. Además de aquellos que visitan el Palacio de la Autonomía de la UNAM y el templo de Santa Teresa la Antigua. Debemos hacer notar que a escasos cinco metros del puesto, en la misma cerrada, también se localizan otras dependencias del INAH.

Este fenómeno nos llama la atención aun más cuando conocemos las negativas que el propio Instituto Nacional hace, en un acto autoritario injustificado, a otras personas que pretenden reproducir patrimonio arqueológico, que cuentan con los suficientes recursos y que además, buscando calidad e información, se acercan a la institución para pedir asesoría académica que les ha sido negada.

Nos referimos a la propuesta que la empresa Oro de Monte Albán¹⁵ tiene para conformar un espacio didáctico en sus instalaciones (taller-escuela-tienda) sobre la reproducción de la tumba 7 de Monte Albán la cual no se autorizó en el 2013. El argumento fue poco claro pero totalmente negativo: “...el espacio no es el adecuado, debido a que el recinto no es acorde con el contexto del conjunto arquitectónico, lo que menoscabaría su calidad de monumento arqueológico...”¹⁶

¹⁵ Esta empresa se dedica desde 1947 a la elaboración, con técnicas tradicionales, de reproducciones de las piezas encontradas en la tumba 7 de Monte Albán, así como a la de otros objetos del trabajo de los orfebres prehispánicos; con el tiempo han incorporado diseños coloniales en plata. Para ello desde hace muchos años cuentan con los permisos correspondientes del INAH. En los años cuarenta su fundadora, Teresa Calvo trabajó con Alfonso Caso en los primeros modelos, www.rodemontealban.com/our_company.php?lang=esp - consulta 15 de abril de 2013.

¹⁶ Entrevista telefónica con el Maestro Alberto Rojas, 15 de abril del 2013.

Oficio número 401-3- 2540
Control número
Expediente TD 21
Dirección de lo Consultivo.
México, D. F. a 23 de marzo de 2013.

LAE. Alberto E. Rojas C.
Director de la Fundación Calvo Quevedo, A.C.
P r e s e n t e .

Me refiero a su atenta solicitud relacionada con la posibilidad de realizar la reproducción del Sitio Arqueológico conocido como la Tumba 7, que se localiza en la Zona de Monumentos Arqueológicos de Monte Albán, bajo la custodia de este Instituto, para su exhibición en un espacio del inmueble que alberga a la Fundación Calvo Quevedo.

Sobre el particular, informo a Usted que acorde con los dictámenes de las áreas técnicas de este Instituto y como es de su apreciable conocimiento, la Tumba 7 descubierta en el año de 1932 por Alfonso Caso, en la Zona Arqueológica de Monte Albán, constituye una de las mas grandes muestras sobre arquitectura funeraria, que alberga objetos ceremoniales trabajados por lo orfebres mixtecos, que consisten en collares, orejeras, pendientes, anillos, diademas, bezotes elaborados en materiales preciosos como: Oro, jade, plata, cobre, obsidiana, turquesa, cristal de roca, etc.; es la más representativa de toda América Latina y la tercera más importante a nivel mundial.

En razón de lo anterior, se ha considerado que la réplica de la Tumba 7 de Monte Alban en el espacio del inmueble de la Fundación Calvo Quevedo, no es el adecuado, debido a que el recinto no es acorde con el contexto del conjunto arquitectónico, lo que menoscabaría su calidad de monumento arqueológico, conforme a lo establecido en el artículo 39 del Reglamento de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, por lo que no es posible autorizar lo solicitado.

A t e n t a m e n t e



Lic. María del Perpetuo Socorro Villarreal Escárrega
Coordinadora Nacional

Figura 1. Oficio 401-3-2540 de la Coordinación Nacional de Asuntos Jurídicos del INAH.

Así tenemos un doble discurso, contradictorio. Justo a la salida de uno de los museos oficiales más visitados de la ciudad de México nos encontramos con la oferta barata de figuras en barro, baratijas con todo tipo de alteraciones a la puerta. Por otro lado nos topamos con la negativa ante una propuesta viable que pretende, además de cuidar su negocio, coadyuvar en las tareas de divulgación de las culturas prehispánicas de una manera digna y profesional.

En un segundo nivel tenemos como ejemplo de confrontación la producción de la Subdirección de Elaboración de Reproducciones del INAH. Durante más de treinta años hemos observado las fluctuaciones en las calidades de las reproducciones que en estos talleres se elaboran, las cuales

obedecen: a las políticas institucionales, al perfil de los directivos y al estatus de las relaciones entre autoridades y trabajadores sindicalizados, entre otros factores. En esta ocasión confrontamos las políticas institucionales que han ido cambiando con el tiempo contra los resultados en la producción actual de piezas francamente mediocres.

En sus primeros años, las reproducciones arqueológicas si bien se hacían con moldes y barro forjado,¹⁷ desde mediados de los años ochenta esta técnica se cambió por el vaciado líquido de una pasta cerámica. También se afectaron los engobes, que se manejaban manualmente, y en este momento se inició su aplicación por inmersión en una mezcla de baja densidad.

La razón fue optimizar los tiempos y movimientos en la producción y así incrementar las utilidades. Todo ello con la política de hacer de esta dependencia de gobierno una unidad productiva económicamente. Bajo esta presión, también la aplicación de policromía y pátinas, y uso “efectivo” de herramientas afectó la calidad.

Estas políticas entre otras, tales como la contratación de maquila externa y la falta de controles de calidad, han dado como resultado que las reproducciones en cerámica con el sello del INAH luzcan un tanto “plasticas”, mal acabadas, con brochazos o burdas pinceladas, con incisiones poco cuidadas y con policromías y pátinas que nada tienen que ver con sus referentes originales como se ilustra en la siguiente figura.

¹⁷ Una de las aficiones, como coleccionista, del arqueólogo Felipe Solís Olguín era comprar en los mercados y tiendas de antigüedades de México reproducciones en cerámica elaboradas en los talleres del INAH, tenía que ser de los años anteriores a los ochenta en las cuales reconocía una buena calidad.



Figura de confrontación no. 2.1

Producción INAH 2012-2013: a) *perros con mazorca*, b) huella de herramienta metálica para simular incisiones en la pata delantera de *perro con mazorca*, c) *perro cebado* con textura lisa “plasticosa” de la pasta cerámica y burdas “incisiones” moldeadas, d) colores ajenos en las copias de la *vasija triangular* de Paquimé, e) *vasija zoomorfa* de Paquimé, f) huellas de pinceles en la aplicación del color en la *vasija zoomorfa* de Paquimé, g) *vasija erótica* de Paquimé, h) burdas incisiones y monocromía en *vasija erótica* de Paquimé, e i) *bebedores de Colima* con aplicaciones de engobe y color completamente alterados.

Es necesario identificar que en los resultados de la producción actual de los talleres de INAH se logra que todos los ejemplares de una tirada “casi se vean idénticos”. La idea original tenía como propósito que se conservara una calidad uniforme a partir de un prototipo que se conoce como “modelo autorizado por los investigadores”. Esta idea se ha ido desvirtuando paulatinamente y ahora efectivamente todas las piezas se ven igual, “todas plasticosas”.



Figura de confrontación no. 2.2

Producción INAH 2013: a) producción INAH 2012, b) *pareja de perros*, original arqueológico.¹⁸

Hemos elegido el uso del término “plástico” ya que al ver y tocar esta producción, con sus colores, texturas y el peso no se tiene la sensación de estar frente a una pieza cerámica, bien podría tratarse de un vaciado en resina. El brillo tampoco refiere a un trabajo de bruñido, sino a los mismos colores, ya sean del engobe o de la policromía. En la pareja de perros, como en otros modelos, los colores son diferentes, el trabajo de incisión no es tal, las arrugas de la piel del perro rojo en realidad son parte de los moldes. Así los diversos materiales, el uso de herramientas y la simulación de técnicas dan como resultado series infinitas de copias que en definitiva actualmente no pueden servir como un buen ejemplo de un trabajo reproductor de calidad.

¹⁸ Imagen tomada de: *Perros en las tumbas de Colima*, México, Universidad de Colima, Programa Editorial del Pabellón de México en la Exposición Universal de Sevilla 1992, 1991, p. 45.

En síntesis, en el camino de las transformaciones tecnológicas en los talleres del INAH, en lo que concierne a la producción de piezas cerámicas,¹⁹ se ha perdido toda posibilidad de fascinación ante las ya desaparecidas propiedades estéticas, que en principio, se deberían reproducir de sus referentes originales.

Para el tercer momento de confrontación hemos seleccionado un ejemplo del trabajo reproductor de un solo taller, el de nuestro caso de estudio, el taller Degollado. Dependiendo de la demanda y en ocasiones de las necesidades de los compradores, la producción de un mismo modelo puede tener significativas variantes en los moldes que le dan origen:



Figura de confrontación no. 3.1

**Producción del TCDH, producción 2010, 2011 y 2012 del “mismo modelo”
guerrero estilo Ameca-Etztatlán, Jalisco.**

Así, en realidad el original arqueológico se diluye en un mundo de versiones de reproducciones, conservando burdamente algunas características generales: posición, monocromía, casco, coraza, bastón y tobilleras que le dan una identidad, pero un tanto alejada de la fidelidad. En este ejemplo, la calidad de los resultados, al igual que en las piezas del INAH, deja mucho que desear. Se

¹⁹ Hacemos la aclaración porque también están las áreas de orfebrería y platería.

trata de una categoría intermedia que se ubica entre las baratijas y las copias realizadas en serie con muy poco cuidado, las que hemos calificado como mediocres. En una confrontación con los ejemplos anteriores, estos guerreros si bien no se ven “plasticosos”, si se aprecian más acercados a la “cerámica” debido en primer lugar a su manufactura por forja, a las incisiones en el barro húmedo y a la aplicación de tierras para dar el aspecto “arqueológico” o de una “antigüedad”. Idea que se ha perdido parcialmente en los acabados de la producción del INAH en la que sólo se aplican pinturas comerciales.

En otro nivel, en el que intervienen más técnicas y no se trabaja con moldes (modelado, pastillaje, incisiones, policromía y patinado) si bien se ve la mano personal del ceramista, también se reconoce una dosis de percepción e interpretación individual que da importantes variantes del mismo modelo que los ceramistas solamente conocen por fotografía.



Figura de confrontación no. 3.2

Producción del TCDH, mismo modelo, producción 2010 y 2012.

Como podemos observar en la figura de confrontación 3.2 las diferencias se encuentran en la forma de todas las partes del cuerpo representado y en la decoración, se trata a la vez de un solo modelo y de dos copias diferentes que más que replicarlo, lo interpretan. En ambos casos podemos decir que “la imagen” es la misma y a ambas las describiríamos de manera casi idéntica. Quizá la diferencia más significativa estaría en el pastillaje del brazalete que se aplicó en la versión 2012. Dejando a un lado el concepto de “reproducciones idénticas entre sí” este trabajo, al estar elaborado prácticamente como “copia única” en la que se pone cuidado en todos los procesos, el objeto cerámico presenta más calidad que los casos anteriores.

Para el cuarto nivel tomamos el ejemplo de un trabajo reproductor que ha logrado, por su alta calidad, transmitir los valores formales y tecnológicos de su referente original. Se trata del objeto conocido como Plato Blom y lo confrontamos con las copias del vaso códice de la tumba 1 de Calakmul, Campeche, elaboradas en los talleres del INAH. La selección se debe a que ambos objetos, de formas aparentemente sencillas, cuentan con complicadas escenas y epigrafía.

En el último lustro del siglo XX las reproducciones del Plato Blom, después de muchos años de haber estado fuera de circulación, se reactivaron en el inventario del almacén de producto terminado de los talleres del INAH y por lo tanto en sus puntos de venta.²⁰

Se realizaron visitas a varios talleres reproductores de cerámica en el sureste mexicano. Las copias regresaron al catálogo institucional por la modalidad de maquila externa. En ese entonces, y después de una evaluación de la alta calidad del trabajo reproductor en esculturas de cerámica, vasos y platos mayas, la Lic. Susana Vidal Ochoa²¹ supervisó y orientó la producción de un taller ubicado en Muna, Yucatán.

²⁰ Varias de éstas se vendieron a la presidencia de CONACULTA para regalos oficiales así como a la Dirección General del INAH.

²¹ En ese entonces Subdirectora del Taller de Elaboración de Reproducciones del INAH.



Figura de confrontación no. 4.1

a) y b) Plato Blom, Chetumal, Quintana Roo, c) reproducción modelada por Rodrigo Martín Morales, pintada por Patricia Martín Morales en su taller de Muna, Yucatán y comercializada por el INAH.²²

El referente arqueológico original, encontrado en los años 40 durante las excavaciones para construir una pista de aterrizaje en el aeropuerto de Chetumal, Quintana Roo, debe su nombre a Frans Blom, quien lo dio a conocer en 1950. La escena de la mitad superior representa un evento que se narra en la segunda de las tres partes en las que se divide el libro del Popol Vuh; en la otra mitad del plato se aprecian glifos que circundan el borde y que se refieren a un texto dedicatorio.²³

El plato original, de 44.7 cm de diámetro, está modelado en barro, es de paredes curvo divergentes y base plana. La decoración es en rojo y negro sobre engobe naranja. Tanto en la escena como en los trazos de los glifos se aprecia la experiencia, delicadeza, soltura y dotes del conocedor escriba prehispánico. Estas características hacen necesario que el reproductor contemporáneo domine a la perfección el oficio y además cuente con las aptitudes del escriba maya, así dos artistas yucatecos Rodrigo Martín Morales, que se encargaba del modelado de sendos platos, y su hermana Patricia que los pintaba, conjugaron sus habilidades y lograron una producción de alta calidad.

²² Tanto en el catálogo como en las cédulas que acompañan la promoción de estas réplicas, no se da crédito a los artistas ceramistas yucatecos.

²³ Cfr., Pinto Bojórquez, Landy y Edgar Medina Castillo, El plato Blom: los héroes gemelos y Vucub Caquix, en: *Gaceta de Museos*, México, INAH, 3ª época, no. 50, septiembre-noviembre de 2011, pp. 30-33.

Después de la recepción en el Distrito Federal de varios envíos de reproducciones del mentado plato desde la Península, un último pedido arribó y al abrirlo nos percatamos de que no se trataba solamente de copias del Blom, sino de otros modelos de platos mayas y de versiones libres de los artistas de Muna. Las cajas llegaron acompañadas de una nota que explicaba el hecho. Desafortunadamente no conservamos el documento, pero decía algo así como: “ya estamos cansados de hacer siempre lo mismo, si no quieren no nos paguen”.²⁴ Así, los modelos de mayor dificultad técnica y artística no pueden ser reproducidos sin contar con el verdadero dominio que dan los conocimientos conjugados con la experiencia y las habilidades. En el contenido del envío que acompañó la última remesa observamos el perfil y la vocación de los artistas, que si bien aprecian el trabajo de los escribas del pasado mesoamericano, también tienen la necesidad de expresar sus propias inquietudes y dejar el camino abierto a la creatividad, como es el caso de los artistas que hacen obra libre en el TCDH.

En el vaso códice de la tumba 1 de Calakmul, observamos que el manejo del color alterado, en la base y el borde, es un tanto burdo. Se ha logrado cierta uniformidad en la escena gracias al uso de plantillas, procedimiento que reduce los tiempos de producción y que no requiere de la mano diestra de un pintor.



Figura de confrontación no. 4.2

Copias del vaso códice de la tumba 1 de Calakmul, Campeche elaborado en los talleres del INAH.

²⁴ El trabajo era de gran calidad y no tuvimos dificultades en vender de inmediato estos objetos y hacer el pago correspondiente.

En el acercamiento a estos ejemplos observamos que en el último caso no hay un dominio de la técnica, el arte como la tecnología del encantamiento, usando las palabras de Alfred Gell²⁵ ha desaparecido por completo. El vaso en su conjunto, incluidas la escena y la escritura, no nos deslumbran. La textura, los colores y la simulación de los deterioros son tan artificiosos,²⁶ que el efecto de un “halo de dificultad técnica”, que por ejemplo, si apreciamos en las copias del Plato Blom, en el del vaso códice se ha perdido.

En esta secuencia de casos confrontados lo que hemos tomado en cuenta, no son las creencias, los pensamientos o los imaginarios de los ceramistas, tampoco la iconografía o significados contenidos en las representaciones. Hemos enfrentado a los objetos en su materialidad y sus propiedades estéticas. En este sentido y tomando las ideas de Gell, el componente tecnológico es vital para reconocerlos o no como artísticos. La diferencia salta en aquellos que demuestran los logros en los niveles de excelencia en su manufactura, como productos del dominio de una técnica.

El caso, no de confrontación, pero sí de ejemplo, lo tenemos en los artistas de Chihuahua. En este sistema artístico el trabajo individual se comprende solamente en el nivel colectivo, en el que el poder de sus objetos artísticos se debe a los procesos técnicos que encarnan. “El encanto de la tecnología es el poder que tienen los procesos técnicos de lanzar un hechizo sobre nosotros para que veamos el mundo real en una forma encantado.”²⁷ En Mata Ortiz el arte cerámico, como un tipo diferente de actividad técnica, se lleva más allá. Contiene un encanto inmanente, una dosis de magia en cada uno de los sofisticados y novedosos procesos técnicos, así estamos frente a un ejemplo en el que “la tecnología del encantamiento se basa en el encanto de la tecnología.”

²⁵ Gell, Alfred, *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*, J. Coote & A. Shelton, Oxford, Clarendon, Anthropology, Art and Aesthetics, Cap. 2, 199, p. 43.

²⁶ Artificioso entendido como sinónimo de: engañoso, fingido, ficticio, falso o disfrazado.

²⁷ Alfred Gell, *Op. cit.*, p. 44.

Propuestas

Este universo conformado por las copias elaboradas en los talleres oficiales del INAH; las reproducciones con amplios márgenes de calidad, que van desde la baratijas hasta aquellas verdaderamente de manufactura artística, pasando por las mediocres; la consolidación de nuevas tradiciones como el caso de Mata Ortiz; las nacientes propuestas ejemplificadas con la obra libre del TCDH; y los objetos que independientemente de su materialidad y temporalidad se han presentado socialmente como lo que no son y así se han convertido en falsos, nos habla de la manera en que estamos haciendo uso del patrimonio arqueológico, de cómo lo percibimos y de los diferentes tratamientos que le damos. Es parte de la visión del arte prehispánico que se ve influenciada por estas actividades que evocan a los objetos originales y que en principio, al igual que un buen cartel que reproduce la imagen de un cuadro, deberían provocar el gozo que produce el contemplar una obra de arte en sus espectadores.

En los talleres del INAH se ha perdido el rumbo. No se está cumpliendo con esta función, ni con la transmisión de conocimientos. Las reproducciones que se elaboran en el ámbito oficial, teniendo todo a la mano, no han logrado construir su propio entorno aurático. En la producción de los talleres oficiales se ha perdido la magia tecnológica porque la apuesta se ubicó en una tecnología productiva, inserta en el mercado de los valores impersonales, posiblemente por ello los ceramistas no encuentran más la magia y el encantamiento en las tecnologías.²⁸

La propia institución debe recordar que en su ley orgánica no se especifican tareas que tengan como objetivo el hacer negocio o generar grandes utilidades económicas. Su artículo 2º indica: “Son objetivos generales del Instituto Nacional de Antropología e Historia la investigación científica sobre Antropología e Historia relacionada principalmente con la población del país y con la conservación y

²⁸ *Ibidem*, p. 59.

restauración del patrimonio cultural arqueológico e histórico, así como el paleontológico; la protección, conservación, restauración y recuperación de ese patrimonio y la promoción y difusión de las materias y actividades que son de la competencia del Instituto.”

Por estas razones fundacionales, proponemos que los esfuerzos que se hacen en el taller oficial de reproducciones se deben reencaminar urgentemente a recuperar la calidad y a dignificar el trabajo reproductor, para así en un mediano plazo contar nuevamente con copias de tal calidad que sean dignas de las mejores del mundo, de ser coleccionadas, cumpliendo entonces con su papel de sustitutos físicos y retóricos. Hasta que se alcancen estos niveles se podrá aspirar a otras funciones, más elevadas, que proponemos sean el futuro de esta entidad como el taller líder a nivel nacional en la elaboración de reproducciones, cumpliendo con las siguientes funciones: a) rectoría que brinde asesoría y capacitación a talleres externos, b) investigación para el rescate de técnicas tradicionales y experimentales y c) elaboración de piezas de alta complejidad, numeradas y certificadas. Para ello proponemos que el INAH, en coordinación con diferentes niveles de gobierno y entidades pueda iniciar el camino con las siguientes actividades:

- Desarrollar una plantilla de ceramistas reproductores con los suficientes conocimientos y habilidades de tipo teórico, práctico y didáctico que permitan ejercer y transmitir con profesionalismo y respeto el trabajo reproductor.
- Que en esta capacitación para el trabajo se ponga especial interés en los conocimientos sobre el arte prehispánico y los estilos desarrollados por las diferentes culturas.
- Reconsiderar los planes y programas de trabajo las evaluaciones que toman como parámetro principal el número de piezas elaboradas por trabajador por hora/semana/mes sin importar la calidad del producto final.

- Retomar la dinámica de evaluación de los productos terminados a partir de su comparación con los modelos avalados por los investigadores y/o regresar a la dinámica de trabajo que permitía el acceso para trabajar en frente de los originales y así lograr los modelos de calidad.
- Evaluar la posibilidad de retornar paulatinamente, o al menos en algunos modelos, al trabajo de forja y los acabados manuales con tierras naturales. Es decir reencontrar la tecnología del encantamiento.
- Realizar investigación para elaborar catálogos actualizados con fichas técnicas, basadas en los resultados de los análisis de arcillas, pigmentos, engobes, pátinas, desgrasantes, etcétera que permitan contar con un registro confiable como el inicio de una serie de documentos técnicos que servirán como instrumentos rectores o guías que buscarán el control de calidad.
- Hacer un inventario diagnóstico de los moldes para sustituir aquellos que por el uso se han desgastado, así como evaluar la pertinencia de modelar nuevos positivos.
- Dignificar el objeto reconocido como copia o reproducción ante la agobiante maquila y venta de basura y baratijas que menoscaban la iconografía, contenidos históricos y valores estéticos del patrimonio, tomando las acciones pertinentes para cada caso detectado.
- Promover y coadyuvar en la creación de fuentes de trabajo a partir de la instauración de talleres reproductores del patrimonio cultural que apoyen el desarrollo regional o local en territorio nacional.
- Conformar una sección de producción y proveeduría de materiales básicos, tales como engobes o pigmentos para asegurar que las piezas maquiladas en talleres externos, y que podrían o no salir a la venta con el sello INAH, cumplan con un mínimo de calidad aceptable.
- Elaborar los manuales de producción con especificaciones técnicas que contemplen, entre otras cosas, la herramienta, equipo, técnicas, materiales, tiempos, movimientos y recomendaciones.

- Fomentar entre coleccionistas el aprecio de las reproducciones de piezas de alta complejidad, en las que la numeración, certificación y precio las puede colocar en segmentos de mercado diferentes a los actuales.

Con estos esfuerzos se lograría dar a conocer el patrimonio cultural mediante la investigación, capacitación, elaboración, comercialización, exhibición y difusión en materia de reproducciones de cerámica arqueológica, tanto en lo relacionado con réplicas fieles como las versiones inspiradas en las colecciones bajo la custodia del Estado, actividades que sí son su materia de trabajo. Es necesario aclarar que por el momento el INAH no tiene ninguna autoridad moral ni para cancelar permisos a reproductores que hacen un buen trabajo, mejor que el oficial; ni para ser persecutor de los pseudo reproductores. La propuesta es empezar el trabajo interno, para una vez reivindicado, reproducirlo al exterior, es decir poniendo el ejemplo con buena calidad y no replicando las malas prácticas.

Ni los talleres de artistas mayas del sureste, como tampoco los de la región occidente de nuestro país, incluidos los ceramistas de Zinapécuaro, han alcanzado los niveles de la producción colectiva artística de Mata Ortiz, Chihuahua. En los cuatro casos se trata de traer el pasado al presente por medio de diversos mecanismos que a la vez deben buscar su propia originalidad. En este sentido la propuesta es que, por lo menos en el caso del TCDH, se evalúen, consideren y apoyen las opciones para realizar tareas de investigación y experimentación sistemática, tomando ventaja de la buena coordinación y armonía que existe entre la familia Degollado y los artistas ceramistas. Lo deseable es que, como en el caso de la comunidad ceramista chihuahuense, se refrende una tradición, que se presente como original y que a su vez se sustente dignamente en el arte prehispánico, logrando una autonomía creativa propia, con una identidad mestiza en su singularidad.







Las instituciones tienden al trabajo en un sistema endémico, no se abren a otras opciones. Nuestra propuesta final es que los talleres oficiales observen e incorporen el trabajo de los artistas ceramistas, externos a la institución, la experiencia, conocimientos y cualidades de su trabajo, y

uniendo esfuerzos, se diseñen y pongan en marcha programas conjuntos, en los que el intercambio signifique enriquecimiento para todos los participantes, estamos seguros de que todas las partes tienen algo que aportar sin que “la materia de trabajo”, según la perciben los trabajadores del INAH, se vea amenazada.

La tarea es mayor, los circuitos se pueden ampliar y así las instituciones educativas de diseño, artes, arqueología, ingeniería, química y conservación, por mencionar algunas, también podrían participar en este esfuerzo de posesionar en los niveles con la calidad requerida a las actividades reproductoras y creativas como herramientas y facetas indispensable en el arte de México.

Catálogo de reproducciones de los talleres del INAH

Cerámica de las Antiguas Culturas del Occidente de México (la procedencia y los nombres están tomados del catálogo, por ello aparecen términos como “figurilla”).

CLAVE	NOMBRE	IMAGEN	CLAVE	NOMBRE	IMAGEN
3002	Bebedor de Colima, tradición tumbas de tiro		3009	Cargador de Colima, tradición tumbas de tiro	
3012	Figurilla femenina de Chupícuaro		3015	Figurilla policroma de Chupícuaro	
3019	Flauta doble de Nayarit, tradición tumbas de tiro		3025	Loro de Colima, tradición tumbas de tiro	

3027	Máscara de ave, occidente de México		3032	Mujer con niño de Chupícuaro	
3035	Figura femenina con escarificaciones, tradición tumbas de tiro		3041	Hombre con un carpacho, tradición tumbas de tiro	
3044	Sonaja en forma de Tlacuache, tradición tumbas de tiro		3047	Vasija en forma de ave, tradición tumbas de tiro	
3048	Silbato en forma de ave, tradición tumbas de tiro		3050	Perro con mazorca, tradición tumbas de tiro	
3051	Perro echado, tradición tumbas de tiro		3052	Pareja de perros, tradición tumbas de tiro	

3068	Tecomate, Chupícuaro		3070	Personaje descansando sobre un brazo, tradición tumbas de tiro	
3072	Vasija con escena familiar, tradición tumbas de tiro		3073	Vasija arriñonada Chupícuaro	
3080	Vaso con rostros humanos, Chupícuaro		3083	Personaje con cabeza humana, tradición tumbas de tiro	
3119	Plato trípode, Purépecha		3120	Olla con vertedera tubular, Purépecha	



3121	Curicahuari, Purépecha		3122	Vaso enrollado	
3137	Guerrero de Nayarit, occidente de México		3138	Guerrero sedente de Ixtlán, occidente de México	
3139	Mujer sedente de Jala, occidente de México		3140	Maqueta de Occidente	

Catálogo de reproducciones del TCDH

Cerámica de las colecciones del Museo Regional de Jalisco

Producción supervisada y autorizada por el INAH

CLAVE	NOMBRE	IMAGEN	CLAVE	NOMBRE	IMAGEN
0027	Vasija aviforme, Chupicuaro		0029	Hombre de pie, estilo San Juanito, tradición tumbas de tiro	
0030	Figura femenina sedente, Jalisco, tradición tumbas de tiro		0031	Figura masculina sedente con los brazos sobre las rodillas, estilo Chinesco tradición tumbas de tiro	
0032	Madre e hija, estilo Ortices-Tuxcacuesco tradición tumbas de tiro		0033	Guerrero con coraza, macana y casco bicórneo, estilo San Sebastián, tradición tumbas de tiro	









0034	Vasija con dos perros, Jalisco, tradición tumbas de tiro		0035	Banco miniatura o posa nuca, Chupícuaro	
0036	Botellón antropomorfo, Estilo Chinesco, tradición tumbas de tiro		0037	Cántaro con decoración blanco/rojo, Municipio Tuxpan, Jalisco	
3170	Figura en cama de cuatro patas.		3166	Jabalí, tradición tumbas de tiro	
3167	Cazador con venado, tradición tumbas de tiro		3168	Guerrero con honda, tradición tumbas de tiro	
3169	Máscara antropomorfa, tradición tumbas de tiro				

Producción del TCDH de C-ACOM

Modelos tomados de catálogos, colecciones privadas y otros museos de México y el extranjero





NOMBRE	IMAGEN	NOMBRE	IMAGEN
Canasto con cara humana, Chupícuaro		Doncella Venus cara boleada, Nayarit, tradición tumbas de tiro	
Cargador de olla, Colima, tradición tumbas de tiro		Chinesca cara rayada, tradición tumbas de tiro	
Chinesca con gemelos, Nayarit, tradición tumbas de tiro		Chinesca flaca, tradición tumbas de tiro	

<p>Chinesca meditando, Nayarit, tradición tumbas de tiro</p>		<p>Chinesca orante, tradición tumbas de tiro</p>	
<p>Chinesca sedente con círculos, Nayarit, tradición tumbas de tiro</p>		<p>Estatuilla de mujer sedente, Nayarit, tradición tumbas de tiro</p>	
<p>Estatuilla femenina estilizada y antifaz, Nayarit, tradición tumbas de tiro</p>		<p>Figura con caracol, Colima, tradición tumbas de tiro</p>	
<p>Figura femenina, Jalisco, tradición tumbas de tiro</p>		<p>Figura femenina con antifaz, Jalisco, tradición tumbas de tiro</p>	

<p>Figura femenina con rasgos elefantinos, cultura, tradición tumbas de tiro</p>		<p>Atrapador de pelota, Jalisco, tradición tumbas de tiro</p>	
<p>Chinesca de pie 1, Nayarit, tradición tumbas de tiro</p>		<p>Chinesca niña sentada, tradición tumbas de tiro</p>	
<p>Hombre sentado, estilo Zacatecas, cerca de Teocaltiche, Jalisco</p>		<p>Mujer de Zacatecas, Teocaltiche, tradición tumbas de tiro</p>	
<p>Chinesca sentada con vasija, tradición tumbas de tiro</p>		<p>Chinesco guardián con antifaz, Nayarit, tradición tumbas de tiro</p>	

<p>Chinesco oscuro sedente, Nayarit, tradición tumbas de tiro</p>		<p>Chinesco pensador con antifaz, Nayarit, tradición tumbas de tiro</p>	
<p>Cirquero, Colima, tradición tumbas de tiro</p>		<p>Mujer de Colima Flaca, tradición tumbas de tiro</p>	
<p>Figura femenina con manos en las rodillas, área de Coahuayana, Colima /Michoacán tradición tumbas de tiro</p>		<p>Figura con cabeza listada, Lagunillas, Jalisco</p>	
<p>Chinesca petatillo, tradición tumbas de tiro</p>		<p>Figura con pelota sentado, Jalisco, tradición tumbas de tiro. Estilo Ameca –Etzatlán</p>	





<p>Guerrero de pie sosteniendo lanza o mazo, estilo Ameca – Etzatlán, Jalisco</p>		<p>Guerrero de pie sosteniendo lanza o mazo, estilo Ameca – Etzatlán, Jalisco</p>	
<p>Jugador de pelota estilo Ixtlán del Río, Nayarit</p>		<p>Hombre sentado con tocado multicórneo, estilo Comala, Colima</p>	
<p>Mujer sentada con piernas flexionadas, estilo Lagunillas, Nayarit</p>		<p>Chinesca pensadora, tradición tumbas de tiro</p>	
<p>Mujer sentada, estilo Lagunillas, Nayarit</p>		<p>Figura femenina de rodillas, estilo Lagunillas “A”, alrededores de Compostela, Nayarit</p>	

<p>Perro con máscara humana, estilo Comala, Colima, tradición tumbas de tiro</p>		<p>Perro parado, Colima, tradición tumbas de tiro</p>	
<p>Pareja de perros, estilo Comala, Colima, tradición tumbas de tiro</p>		<p>Figura con diseños geométricos, Chupícuaro, Guanajuato</p>	
<p>Figura femenina, estilo Ameca – Etzatlán, Jalisco, tradición tumbas de tiro</p>		<p>Chupícuaro flaco</p>	
<p>Hombre moliendo, estilo Ameca – Etzatlán, Jalisco, tradición tumbas de tiro</p>		<p>Doncella de Nayarit orante, tradición tumbas de tiro</p>	

<p>Escultura femenina sedente, Jalisco, tradición tumbas de tiro</p>		<p>Escultura masculina sedente, cara rayada, Nayarit, tradición tumbas de tiro</p>	
<p>Estatuilla chinesca estilizada, Nayarit, tradición tumbas de tiro</p>		<p>Figura femenina de pie, tradición tumbas de tiro, Estilo San Sebastián</p>	

Ejemplos de reproducciones de cerámica de las Antiguas Culturas del Occidente de México

Modelos elaborados en diversos talleres de la ciudad de México y de otras del país

NOMBRE	IMAGEN	NOMBRE	IMAGEN
Perro parado con vasija de Colima		Perra con crías de Colima	
Perro parado de Colima		Perro sentado con mazorca de Colima	
Perro ladrando de Colima		Perro con máscara de Colima	

<p>Perro con arrugas de Colima</p>		<p>Perro parado con mazorca de Colima</p>	
<p>Perros gemelos con casija de Colima</p>		<p>Perro echado con vasija de Colima</p>	
<p>Perro aullando de Colima</p>		<p>Perro pensando de Colima</p>	
<p>Perro sentado con máscara humana, Colima</p>		<p>Perro grande sentado y volteando, Colima</p>	



<p>Perrito volteando, Colima</p>		<p>Perro grande cebado, Colima</p>	
<p>Pensadora posando en su rodilla, Jalisco</p>		<p>Pareja abrazándose por detrás, Jalisco</p>	
<p>Pareja abrazándose, Jalisco</p>		<p>Modelo de juego de pelota al aire libre, estilo Ixtlán del Río, Nayarit</p>	
<p>Modelo de casa sobre plataforma, estilo Ixtlán del Río, Nayarit</p>		<p>Modelo de juego de pelota sobre plataforma, estilo Ixtlán del Río</p>	

Figura flaca,
estilo Chinesco



Figura femenina,
estilo Chinesco,
Museo Nacional
de Antropología






Figura de músico
sentado que está
cantando. Estilo
Ixtlán del Río,
Museo Regional
de Tepic.
Escala 1:1 y
miniatura








Figuras
antropomorfas
con mezcla de
estilos






Glosario ilustrado de términos





Nombre o tema	Descripción (morfológica, utilitaria y/o representativa)	Ilustraciones
<p>Ajorca</p>	<p>Argolla usada como adorno corporal en garganta, brazos, pies o muñecas tanto de hombres como de mujeres.</p> <p>Usaremos este término para los casos en los que los elementos cubren las extremidades inferiores.</p> <p>Figura de gobernante, Cultura El Chanal, Posclásico, fase Chanal, Colima.*</p>	
<p>Aplicación</p>	<p>Se refiere a elementos del mismo barro que se incorporan después del modelado o moldeado general de una figurilla. En los casos de escultura, elemento arquitectónico, etc. Puede ser de cualquier material y dimensión.</p> <p>Incensario con aplicaciones cónicas. Cultura El Chanal, Posclásico, fase Chanal, Colima.*</p>	
<p>Banda frontal o venda</p>	<p>Elemento, posiblemente textil, que cubre y rodea la cabeza a la altura de la frente.</p> <p>Figurilla femenina, porta una banda alrededor de la cabeza, Cultura Tumbas de Tiro, Preclásico Tardío, fase Ortices / Clásico, fase Comala, Colima.*</p>	



<p>Barbiquejo.</p>	<p>Pañuelo que a modo de venda se pasa por debajo de la barba y se ata o por encima de la cabeza o a un lado de la cara.</p> <p>Vasija de guerrero con honda. Culturas Tumbas de Tiro, Clásico, fase Comala, Coima.*</p>	
<p>Botellón</p>	<p>Vasija con el cuello angosto y cuerpo de cualquier tamaño que sirve para contener algún líquido.</p> <p>Botellón con forma de calabaza, Culturas Tumbas de Tiro, Clásico, Colima.*</p>	
<p>Brazalete.</p>	<p>Aro de metal o de otra materia que rodea el brazo por encima de la muñeca. Puede presentar piedras preciosas para su decoración.</p> <p>Figurilla masculina que porta collar, brazalete en la extremidad superior derecha y pulseras en ambas muñecas, Cultura Tumbas de Tiro, Preclásico Tardío, fase Ortices / Clásico, fase Comala, Colima.*</p>	
<p>Bruñido</p>	<p>El brillo obtenido durante el pulido puede mejorarse con el bruñido, que es el proceso final al que se somete o proporciona a un objeto cerámico; para ello, puede emplearse un fragmento de textil, de cuero, de hueso y hasta simples fibras vegetales. Puede aplicarse de forma parcial o total.</p> <p>Perro cebado de Colima. El bruñido da como resultado una superficie brillante.*</p>	
<p>Collar</p>	<p>Adorno que ciñe y rodea el cuello, y suele estar guarnecido de piedras preciosas.</p> <p>Figurilla femenina con un collar. El pastillaje posiblemente representa las cuentas, Cultura Tumbas de Tiro, Clásico, fase Comala, Nogueras, Colima.*</p>	





Deidad	<p>Representación parcial o total de una figura sobrenatural, deidad o figura humana ataviada con los atributos de ciertos dioses y destinada al uso ceremonial o de culto.</p> <p>Escudilla con “dios emplumado” Cultura Aztatlán, Posclásico Temprano, Guasave, Sinaloa.*</p>	
Engobe	<p>Barro diluido en agua y a veces mezclado con un pigmento de distinto color. Técnica que consiste en la adición de una capa de barro diferente o igual al de la pasta pero refinada y por lo común de otro color. El engobe mejora tanto el color de la superficie como la textura superficial de una vasija y las hace más impermeables.</p> <p>Figura tipo Chinesco. Museo Regional de Tepic. Se observa policromía: negro y café rojizo sobre engobe bayo.**</p>	
Escultura	<p>Objetos tridimensionales elaborados con diversos materiales.</p> <p>Los objetos de C-ACOM que estudiamos en esta tesis fueron modelados o moldeados en barro formando esculturas.</p> <p>Escultura en basalto, Chac Moll, Posclásico, Ihuatzio, Michoacán.***</p>	
Figurilla	<p>Figura elaborada de cualquier tipo de material, incluida la cerámica.</p> <p>Generalmente se refiere a aquellas de formato menor a 20 cm de alto.</p> <p>Figurilla de músico, Cultura Tumbas de Tiro. Preclásico Tardío, fase Ortices/Clásico, fase Comala, Colima.</p>	
Gorro	<p>Elemento que cubre la cabeza o el cráneo.</p> <p>Representación de guerrero con gorro y lanza, Cultura Tumbas de Tiro, Clásico, fase Comala, Colima. *</p>	





<p>Inciso</p>	<p>Término general aplicado a una técnica de penetración o corte, hecha sobre la superficie de una vasija, antes o después del engobe, pulimento o cocción. También recibe el nombre de esgrafiado.</p> <p>Decoración que puede realizarse cuando la pieza está en estado plástico, medio seca, seca o después que ha sido cocida, cuando se realiza después de la cocción se corta la superficie pulida con un instrumento filoso que deja orillas melladas y, en algunos casos, los cortes se llenan con algún pigmento.</p> <p>Figurilla de un músico con flauta múltiple. La indumentaria está representada por medio de incisiones, Cultura Tumbas de Tiro, fase Comala, Colima.*</p>	
<p>Maqueta</p>	<p>Modelo a escala reducida de un monumento, edificio (u otra construcción) aunque en Mesoamérica no era necesariamente un modelo exacto pues es probable que tuviera diversas funciones de índole simbólica o religiosa. Puede incluir o no representaciones humanas, de animales o contextos de la naturaleza.</p> <p>Maqueta de Ixtlán del Río, Nayarit que representa una escena familiar al interior de una construcción techada con escalones y columnas. Culturas Tumbas de Tiro, Clásico.*</p>	
<p>Máscara</p>	<p>Objeto de diversos materiales que representa un rostro humano, de animal o puramente imaginario y que sirve para cubrir la cara, ya sea de humanos o animales. Se le ha relacionado como atavío capaz de establecer un contacto entre los hombres y los espíritus o para glorificar o personificar deidades o héroes mitológicos en ceremonias o rituales.</p> <p>Vasija con forma de perro con máscara humana, Cultura Tumbas de Tiro, Clásico temprano, Colima.*</p>	

<p>Modelado</p>	<p>En el modelado la materia prima es manipulada por las manos del fabricante para dar una forma deseada a algún material blando. Usualmente esta técnica es propia de las vasijas, figurillas u ornamentos.</p> <p>Los cuerpos de los danzantes están modelados individualmente. Variante Ixtlán, MNA.**</p>	
<p>Moldeado</p>	<p>El moldeado es una técnica en la que se emplean moldes previamente elaborados y fabricados con diversas materias primas que sirven para obtener una pieza con la forma que estos poseen. Los objetos elaborados en moldes son fáciles de identificar pues en ocasiones la unión de las partes de la pieza no está bien desvanecida o alisada.</p> <p>Moldes prehispánicos, cultura Teotihuacana.+</p>	
<p>Nariguera</p>	<p>Objeto con forma de herradura, circular, o lunar que es colocado en o alrededor de la ternilla que divide las dos ventanas de la nariz.</p> <p>Guerrero en reposo. Cultura de Occidente, Clásico, Nayarit.*</p>	
<p>Negativo</p>	<p>También se conoce como cocción diferencial o ennegrecido. Manchado por el humo. A veces se aprecia como una imperfección que se presenta sobre la superficie de una vasija, en forma de manchas o partes decoloradas y que puede resultar por una mayor intensidad del fuego sobre una parte de la pieza. (En el caso de la cerámica del taller Hernández Cano Hermanos, no se trata de una imperfección.)</p> <p>Vasija con decoración geométrica al negativo, Cultura Tumbas de Tiro, Clásico, fase Comala, Nogueras, Colima.*</p>	

<p>Orejera</p>	<p>Aro ancho y de diversos materiales y formas que se coloca haciendo un extenso orificio en el lóbulo de la oreja.</p> <p>Figurilla con collar y orejeras, Culturas Tumbas de Tiro, Clásico, fase Comala, Colima.*</p>	
<p>Pastillaje</p>	<p>Técnica de aplicación de elementos tales como bandas, rollos u otros motivos pegados por presión o empleando barbotina o engobe a fin de adherirlos. Hay formas que dependen en gran medida de estas aplicaciones.</p> <p>Brasero efigie con pastillaje colocado prácticamente sobre toda la superficie, cultura El Chanal, Posclásico, fase Chanal, Colima.*</p>	
<p>Pectoral</p>	<p>Pieza ornamental de gran tamaño de diversos materiales y formas (arriñonada, circular, cuadrangular, irregular, oval elipsoide, rectangular, semicírculo, triangular) que suele presentar orificios en alguno de sus bordes que sirven para colgar el objeto sobre el pecho.</p> <p>Figura masculina con pectoral, posiblemente un caparazón de tortuga. Cultura Tumbas de Tiro, Clásico, fase Comala, Colima. *</p>	
<p>Pendiente</p>	<p>Pieza ornamental que presenta una o más perforaciones por las que pasan un hilo o cordón con el fin de suspenderse en alguna parte del cuerpo.</p> <p>Figurilla masculina con pendiente que cuelga del cuello, Cultura Tumbas de Tiro, Clásico, fase Comala, Colima.*</p>	

<p>Pendiente de oreja o arete</p>	<p>Ornamento que se cuelga en los lóbulos de las orejas. En la C-ACOM es difícil determinar si estos elementos están colgados o pasan por una gran perforación como las orejeras.</p> <p>Hay figuras con perforaciones en los lóbulos de las cuales posiblemente pendían aretes o argollas.</p> <p>Figura femenina, cultura El Chanal, Posclásico, fase El Chanal, Colima.*</p>	
<p>Perforación</p>	<p>Técnica que consiste en agujerar una cosa, atravesándola de lado a lado. Puede ser con fines decorativos, en cuyo caso se habla de calado.</p> <p>Cabeza de jabalí con perforaciones en la nariz, Cultura Tumbas de Tiro, Clásico, fase Comala, Colima.*</p>	
<p>Pintado/pátina</p>	<p>Técnica decorativa basada en la aplicación de colores sobre la cerámica; habiendo dos clases principales: positiva y negativa.</p> <p>Vasija pintada al positivo, Cultura Nueva Tradición, Clásico Tardío, fase Colima, Colima.*</p>	
<p>Postura</p>	<p>Posición en la que se representa a las figuras antropomorfas o zoomorfas.</p> <p>Mujer en actitud de dar a luz, Cultura Tumbas de Tiro, Clásico, Nayarit.*</p>	

<p>Pulido</p>	<p>Se realiza al final del proceso de secado y con él se comprimen y orientan las partículas de barro y se da un brillo variable a la superficie de la pieza, según el grado de acabado alcanzado durante el proceso anterior, y el grano de la materia prima. Puede aplicarse en forma total o parcial e incluso es útil para efectuar decoraciones posteriores. Se logra frotando la pieza con pulidores, objetos duros, romos, de piedra de grano fino o fragmentos de hueso. Se identifica por la brillantez de la superficie, lo cual dependerá también de la calidad de la materia prima y del tipo de pulidor.</p> <p>Se observa un pulimentado diferenciado entre la cara y el cuerpo. Mujer sentada sobre su pierna izquierda. Tipo Chinesco, MNA.**</p>	
<p>Pulsera</p>	<p>Aro de metal u otro material usado como adorno corporal en la muñeca del brazo.</p> <p>Chamán con pulsera en muñeca izquierda. Culturas Tumbas de Tiro, Clásico, fase Comala, Noguerras, Colima.*</p>	
<p>Representación</p>	<p>Para el caso de figurillas o esculturas prehispánicas deberá anotarse: Representación: sexo (femenina o masculina), edad y rango: artesano, músico, cargador, danzante, esclavo, acróbata, mercader, sacerdote, jugador de pelota, guerrero, etc.</p> <p>Guerrero de Jalisco en actitud de ataque. Culturas Tumbas de Tiro, Clásico.*</p>	
<p>Representación fantástica</p>	<p>Todo lo que no es mítico ni simbólico. Son generalmente representaciones de animales mezclados o criaturas fantásticas. En la C-ACOM las representaciones son de tipo naturalista.</p> <p>Brasero con un personaje sentado sobre una vasija con forma de ave fantástica. Cultura maya, Clásico Tardío. Chinkultic, Chiapas, MNA.</p>	




<p>Representación simbólica</p>	<p>Se refiere a símbolos mesoamericanos, algunos conocidos y otros en proceso de investigación.</p> <p>Platos policromos pulimentados tipo Ixtlán, MRG.** El simbolismo de estos platos aún está en la discusión entre los especialistas.</p>	
<p>Sartal</p>	<p>Conjunto de elementos ensartados en un cordón (caracoles, cascabeles, colmillos, conchas, cuentas, malacates, placas, etc.)</p> <p>Figurilla con un sartal, posiblemente de cascabeles. Cultura Tumbas de Tiro, Clásico, Fase Comala, Colima.*</p>	
<p>Texturizado</p>	<p>Produce una superficie rugosa que permite asir con más facilidad el objeto. Se puede texturizar con instrumentos denticulados o serrados. La textura muchas veces se logra por medio de esgrafiado.</p> <p>La cabeza texturizada, posiblemente representa el cabello. Figura femenina sedente, Tipo Chinesco, Museo Regional de Tepic.**</p>	
<p>Urna</p>	<p>Recipiente para restos humanos, cenizas o cualquier otra cosa. Las piezas de C-ACOM de nuestro caso de estudio no fueron usadas como urnas.</p> <p>Urna zapoteca que representa un Tlaloque. Clásico. Zaachila, Oaxaca. +</p>	

<p>Vasija</p>	<p>Receptáculo, instrumento o cavidad que contiene o puede contener algo. Se usa sólo para bienes prehispánicos, que es nuestro caso.</p> <p>Vasija con frutos, Culturas Tumbas de Tiro, Clásico, fase Comala, Colima.*</p>	
<p>Vasija escultura</p>	<p>Receptáculo, instrumento o cavidad que contiene o puede contener algo. El cuerpo principal puede ser antropomorfo, zoomorfo o fitomorfo. Estas vasijas pueden tener las formas completas o partes de formas humanas, de animales o vegetales. También se conocen como vvasija efigie: todo tipo de contenedor antropomorfo, fitomorfo o zoomorfo asociado posiblemente a un uso suntuario o ceremonial.</p> <p>Vasija en forma de perico, Culturas Tumbas de Tiro, Clásico, fase Comala, Colima.*</p>	
<p>Vertedera</p>	<p>Parte de la vasija por donde se vierte su contenido (abierta, puente, tubular o pico).</p> <p>Vasija con vertedera, Cultura de Occidente, Posclásico, Jalisco.*</p>	
<p>Yelmo</p>	<p>Tocado que cubre la cabeza y el cráneo. En ocasiones representa partes de animales, principalmente la cabeza.</p> <p>Chamán con yelmo y bastón. Culturas Tumbas de Tiro, Clásico, Loma Santa Bárbara, Colima.*</p>	

Apéndice 4, referencias de imágenes




*	Las fotografías y los datos de las piezas están tomados de: <i>Tesoros de Colima. Hallazgos de ayer y hoy</i> , México, Gobierno del Estado de Colima, Universidad de Colima, 2005.
**	Las fotografías y los datos de las piezas están tomados de: <i>Desde la Oscuridad. Arte Prehispánico de Nayarit</i> , México, Nacional Financiera, 1992.
***	Las fotografías y los datos de las piezas están tomados de: Flores Villatoro, Dolores, <i>Occidente. Museo Nacional de Antropología</i> , México, INAH, Libro Guía de la Sala de Occidente, 2004.
+	Las fotografías y los datos de las piezas están tomados de: <i>El esplendor del barro, ayer y hoy</i> , <i>Arqueología Mexicana</i> , edición especial, no. 17, septiembre de 2004.




Catálogo de los estilos más reproducidos de la cerámica de las Antiguas Culturas del Occidente

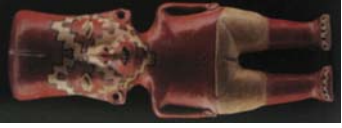
MODELO	CULTURA / ESTILO	DESCRIPCIÓN	COMENTARIOS	IMÁGENES
Cánidos	Tumbas de tiro, Colima Comala	<p>Predominantemente de barro rojo modelado y excelente bruñido.</p> <p>Por mucho tiempo se ha considerado un estilo técnicamente perfecto y poseedor de la mayor elegancia formal.</p> <p>La forma se concentra en el volumen total que es unitario y armónico, los detalles que obedecen a las arrugas de la piel del animal generalmente están dados por incisiones. Muchas cuentan con una discreta abertura tubular hábilmente integrada en la composición figurativa a manera de vertedera.</p> <p>Tienen una apariencia general monocroma, predominando el rojo aunque ciertas secciones se pintaron con café y naranja; y en menos medida hay detalles en blanco y negro.</p>	<p>Los perros cebados son las figuras zoomorfas con más variedad de representaciones. Las piernas suelen ser cortas, pero en lo demás las proporciones anatómicas guardan cierta concordancia con las naturales.</p> <p>No se ha comprobado que estas vasijas escultura sirvieran para contener líquidos o alimentos.</p> <p>En materia de reproducciones son los modelos que más se consumen a pesar de que los acabados distan mucho de la calidad de los originales, especialmente en lo que se refiere al color y al bruñido.</p>	 (1)  (2)  (3)

<p>Cánido con máscara humana</p>	<p>Tumbas de tiro, Colima Comala</p>	<p>Predominantemente de barro rojo modelado y excelente bruñido. Se ha considerado un estilo técnicamente perfecto y poseedor de la mayor elegancia formal.</p>	<p>Muy similares se encuentran en varias colecciones: - Museo Nacional de Antropología - Proctor Sitafoord - Skip Brittenham Las reproducciones se consumen sin importar las calidades, recientemente se ha cambiado el color de la máscara drásticamente.</p>	 <p>(4)</p>
<p>Antropomorfo</p>	<p>Tubas de tiro, Colima Comala</p>	<p>Predominantemente de barro rojo modelado y excelente bruñido. Se ha considerado un estilo técnicamente perfecto y poseedor de la mayor elegancia formal. En el modelado de las figuras predomina la redondez de los contornos que de manera explícita dan cuenta del género, la indumentaria y la actividad representados.</p>	<p>La mayoría son figuras masculinas. En muchos casos se representan actividades que requieren un esfuerzo físico mayor: se trata de acróbatas, cargadores, cazadores, pescadores, jugadores de pelota y guerreros. En las imágenes domina la apariencia del movimiento congelado; la expresión de vitalidad se mantiene dado que representan a los personajes en plena acción. Las reproducciones de jugadores de pelota y guerreros son las que tienen mayor demanda.</p>	 <p>(5)</p>  <p>(6)</p>

<p>Antropomorfo</p>	<p>Tumbas de tiro, Nayarit</p> <p>Zona nuclear geográfica en Lagunillas</p> <p>Lagunillas</p>	<p>Barro modelado que se distingue por una superficie pulida con engobe color crema u ocre claro. Las figuras se pintaron con diseños en negro; en negro y rojo; y en negro, rojo y blanco.</p> <p>Las facciones son finas; las proporciones corporales guardan cierto apego a las naturales, excepto por las manos y los pies que son pequeños y sintetizados y los brazos se aprecian delgados.</p> <p>Vistas de perfil se aprecia la deformación craneana con aplanamiento marcado en la parte posterior. Se presentan desnudas con el cabello corto marcado, en ocasiones con incisiones.</p>	<p>Estas figuras, de las que hay huecas y sólidas, también reciben el nombre de “chinescas” por su tonalidad amarillenta y sus ojos un tanto rasgados. La forma de la cabeza puede ser triangular, rectangular u oval.</p> <p>Las hay desde unos pocos centímetros hasta los 70.</p> <p>El nombre del estilo se deriva del municipio San Pedro Lagunillas. En este estilo sólo se sabe de unas cuantas zoomorfas.</p> <p>Las reproducciones de figuras femeninas tienen mayor consumo que las masculinas. En ambas prevalece la postura sedente.</p> <p>Es en este estilo que se inspiran los alfareros del TCDH para realizar su producción libre en la que las posturas sedentes con las rodillas hacia arriba y los codos sobre ellas, o las piernas dobladas son características de este estilo.</p> <p>Esta producción libre también conserva características de sus referentes originales tales como: fomas de las caras, facciones finas, ojos rasgados, desnudez, cabello corto, pintura y tatuajes faciales o corporales, o en la representación de adornos (collares y brazaletes).</p>	 <p>(8)</p>
---------------------	---	---	---	--

<p>Antropomorfo</p>	<p>Tumbas de tiro, Nayarit Zona nuclear en Ixtlán del Río</p>	<p>Barro modelado que se caracteriza por su rica policromía en blanco, amarillo, naranja y negro sobre rojo. Algunas piezas sólo están pintadas en blanco sobre rojo o en blanco y negro sobre rojo.</p> <p>La pasta es porosa y frágil. Los tocados, ornamentos e indumentaria se distinguen por estar hechos con pastillaje.</p> <p>Los rostros tienen los rasgos finos y las proporciones y detalles corporales son más apegados a los modelos anatómicos.</p>	<p>Hay dos variantes, la caricaturesca y la naturalista. Ambas son del gusto de los consumidores, sin embargo es estilo naturalista de estas figuras huecas es el más apreciado.</p> <p>Miden en promedio de 30 a 40 cm.</p> <p>Por el trabajo de policromía que requiere cada reproducción, los precios son un poco más elevados que del resto de las copias.</p> <p>Las figuras masculinas y femeninas son igualmente requeridas por los consumidores. Una de las razones que las hace atractivas para los consumidores es su policromía, en la que los colores sirven para dar mayor detalle a los rostros, el vestuario, y la pintura y tatuajes faciales y corporales.</p>	 <p>(9)</p>  <p>(10)</p>
<p>Maquetas</p>	<p>Ixtlán del Río, Nayarit</p>	<p>Los pequeños elementos se modelan por separado para después ensamblarse. En los diseños policromos destaca el motivo romboide con líneas rojas y negras</p> <p>Consisten en pequeñas estructuras sobre placas de barro, y son en su gran mayoría casas habitación de diversos formatos y juegos de pelota con la planta de las canchas en forma de H.</p>	<p>Llegan a tener hasta decenas de personajes y varios animales.</p> <p>Por el trabajo de pastillaje, policromía y armado que requiere cada conjunto, los tiempos de elaboración son prolongados, no se prestan para el uso de moldes y por lo tanto los precios de las reproducciones son los más elevados.</p>	 <p>(11)</p>

<p>Antropomorfo (guerreros)</p>	<p>Ameca – Etzatlán Jalisco, valles lacustres en torno al volcán Tequila</p>	<p>En la producción escultórica predominan las imágenes de hombres y mujeres. Hay figuras grandes y huecas, pequeñas y sólidas; además de las individuales se encuentran algunas parejas unidas, grupos de figuras y formas arquitectónicas.</p> <p>Las cualidades más distintivas son la pasta de grano fino y compacto, color gris claro que con frecuencia otorga una tonalidad un tanto grisácea al engobe crema o blanquecino y sobre el cual ciertas secciones se pintaron en rojo y negro. Las piezas fueron pulidas o bruñidas.</p>	<p>En este estilo destacan las figuras de guerreros que los reproductores han copiado en diferentes tamaños, desde las miniaturas hasta algunos de casi 80 cm de altura.</p> <p>Generalmente sostienen con ambas manos gruesos bastones y/o macanas que pueden ser lisas o con protuberancias, cortas o largas.</p> <p>Llevan protección en la cabeza y el torso, a manera de casco y coraza sin mangas que dan la apariencia de una consistencia semi-rígida.</p> <p>En estas reproducciones generalmente no se aplica policromía, y los acabados se dan solamente por inmersión en engobes de colores para reducir los costos de producción.</p>	 <p>(12)</p>  <p>(13)</p>
<p>Antropomorfo</p>	<p>Zacatecas</p>	<p>La pasta tiene engobe crema o café claro, pintado en rojo y negro. Las esculturas son huecas de alrededor de 40 cm de altura; se trata de imágenes de mujeres y hombres sedentes y de modo excepcional de pie.</p> <p>La apariencia general es esquemática, de cara rectangular, brazos tubulares, piernas cortas, con dedos de pies y manos indicados.</p>	<p>Uno de los rasgos más peculiares en las figuras masculinas son las protuberancias tubulares que salen de la cabeza, las cuales se han interpretado como cuernos, hongos y cabello amarrado.</p> <p>Estos modelos son de reciente producción en el TCDH y han tenido un rápido desplazamiento, los alfareros opinan que el éxito se debe a su forma caricaturesca, que en el caso de la figura masculina se asemeja a un personaje del cine infantil.</p>	 <p>(14)</p>

<p>Antropomorfía</p>	<p>Chupícuaro, relacionada con la cultura tumbas de tiro. Sureste de Guanajuato y noroeste de Michoacán</p>	<p>Estas figuras huecas destacan de los otros estilos por estar pintadas profusamente con diseños geométricos (líneas en zigzag, espirales, triángulos, rombos) en negro y rojo sobre crema. En general se presentan en formatos menores entre los 10 y 20 cm. Los diseños son simétricos, proporcionados y parecen una abstracción de los motivos textiles.</p>	<p>Posiblemente es en este estilo que encontramos las más dispares calidades en las reproducciones, seguramente por la dificultad que implica la aplicación de los colores a mano libre con finos pinceles. Los formatos de los referentes originales son pequeños, sin embargo en el mercado de las copias las encontramos de tamaños más grandes que llegan a superar los 40 cm.</p>	 <p>(15)</p>
----------------------	---	--	--	---

No.	Apéndice 5, referencia de las imágenes	Página
(1)	<i>Sculpture of Ancient West Mexico. Nayarit. Jalisco. Colima. A Catalogue of the Proctor Stafford Collection at the Los Angeles County Museum of Art, USA, Los Angeles County Museum of Art, 1989.</i>	64
(2)	<i>Heritage of Power. Ancient Sculpture from West Mexico. The Andrall E. Pearson Family Collection, USA, The Metropolitan Museum of Art, 2004.</i>	66
(3)	<i>Heritage of Power. Ancient Sculpture from West Mexico. The Andrall E. Pearson Family Collection, USA, The Metropolitan Museum of Art, 2004.</i>	65
(4)	<i>Sculpture of Ancient West Mexico. Nayarit. Jalisco. Colima. A Catalogue of the Proctor Stafford Collection at the Los Angeles County Museum of Art, USA, Los Angeles County Museum of Art, 1989.</i>	40
(5)	<i>Sculpture of Ancient West Mexico. Nayarit. Jalisco. Colima. A Catalogue of the Proctor Stafford Collection at the Los Angeles County Museum of Art, USA, Los Angeles County Museum of Art, 1989.</i>	63
(6)	<i>Desde la Oscuridad. Arte Prehispánico de Nayarit, México, Nacional Financiera, 1992.</i>	61
(7)	<i>Elogio del Cuerpo Mesoamericano, México, Artes de México, INAH, Número 69, 2004.</i>	21
(8)	<i>Desde la Oscuridad. Arte Prehispánico de Nayarit, México, Nacional Financiera, 1992.</i>	54
(9)	<i>Desde la Oscuridad. Arte Prehispánico de Nayarit, México, Nacional Financiera, 1992.</i>	112
(10)	<i>Desde la Oscuridad. Arte Prehispánico de Nayarit, México, Nacional Financiera, 1992.</i>	103
(11)	<i>Desde la Oscuridad. Arte Prehispánico de Nayarit, México, Nacional Financiera, 1992.</i>	137
(12)	<i>Heritage of Power. Ancient Sculpture from West Mexico. The Andrall E. Pearson Family Collection, USA, The Metropolitan Museum of Art, 2004.</i>	47
(13)	<i>Desde la Oscuridad. Arte Prehispánico de Nayarit, México, Nacional Financiera, 1992.</i>	147
(14)	<i>Heritage of Power. Ancient Sculpture from West Mexico. The Andrall E. Pearson Family Collection, USA, The Metropolitan Museum of Art, 2004.</i>	
(15)	<i>Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino, Barcelona, catálogo de exposición Forum, 2004.</i>	49

Siglas y abreviaturas

ACOM	Antiguas Culturas del Occidente de México
C-ACOM	Cerámica de las Antiguas Culturas del Occidente de México
CNCPBS	Coordinación Nacional de Control y Promoción de Bienes y Servicios
CONACULTA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
EP	Estados Partes
FF y L	Facultad de Filosofía y Letras
FONART	Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías
IIE	Instituto de Investigaciones Estéticas
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes
ITESM CEM	Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Estado de México
MBASF	Museo de Bellas Artes de San Francisco
MCAC	Museo del Condado de los Ángeles en California
MNA	Museo Nacional de Antropología
MOMG	María Olvido Moreno Guzmán
MRG	Museo Regional de Guadalajara
MRN	Museo Regional de Nayarit
PGJ	Procuraduría General de Justicia
PGJDF	Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal
PMA	Penacho del México Antiguo
SEP	Secretaría de Educación Pública
SHCP	Secretaría de Hacienda y Crédito Público
TCDH	Taller Cerámico Degollado Hermanos
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio, *Estado de excepción*, 3ª edición, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2007. (Colección Filosofía e Historia).

Althusser, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado, Notas sobre una investigación*, Barcelona, Laia, Colección Escritos, 1974.

Arnau, Frank, *El arte de falsificar el arte. 3000 años de fraudes en el comercio de antigüedades*, Primera edición, Barcelona–México, Editorial Noguer S.A., 1961.

Baldasarre, María Isabel, Falsos de autor: entre el fetichismo y el mercado de las “grandes obras de arte”, en: *Apropiarse del arte. Impulsos y pasiones*, México, UNAM, IIE, XXXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, 2012, pp. 17-34.

Barbero Encinas, Juan Carlos, *La memoria de las imágenes. Notas para una Teoría de la Restauración*, Madrid, Ediciones Polifeno, 2003.

Barrios, José Luis, Archivo y memoria. Los lindes del acontecimiento, entre la reificación y el afecto, en: *fantasmagorías, mercancía, imagen, museo*, México, Universidad Iberoamericana, Colección Las lecturas de Sileno, 2009, pp. 67-93.

Barrios, José Luis, Arte, fantasmagoría y museo. Del sistema de signos a los flujos del gusto, en: *memoria instituida, memoria instituyente*, México, Universidad Iberoamericana, Colección Las lecturas de Sileno, 2008, pp. 13-38.

Bataille, Georges y Annette Michelson, USA, *Extinct America*, MIT Press, 1986.

Batres, Leopoldo, *Antigüedades mexicanas, falsificadas, falsificación y falsificadores*, México, Imprenta de Fidencio S. Soria, 1909.

Baudrillard, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI editores, S.A. de C.V., primera edición en español 1974, 15ª reimpresión, 2009.

_____, *Cultura y simulacro*, Barcelona, editorial Kairós, novena edición, 2008.

_____, *El Sistema de los Objetos*, México, Siglo XXI editores, S.A. de C. V., 12ª edición en español, traducción de Francisco González Aramburu, 1992.

_____, *El espejo de la producción*, Barcelona, España, 2ª reimpresión, Editorial Gedisa, traducción de Irene Agoff, 2000.

_____, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, España, Siglo XXI de España Editores, traducción de Alcira Bixio, estudio introductorio de Luis Enrique Alonso, 2009.

Baus de Czitrom, Carolyn, *Los Perros de la Antigua Provincia de Colima*, México, INAH, Colección Obra Diversa, segunda edición, 1998.

_____, Isabel Kelly, Una vida entregada a la antropología, en: *Arqueología Mexicana*, México, Editorial Raíces, agosto-septiembre, vol. II, no. 9, 1994.

Benjamin, Walter, “Beauty and Semblance”, en *Selected Writings Volume 1 1913-1926*, Cambridge, Massachusetts, London England, Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996, quinta reimpresión 2002, p. 283.

_____, *El autor como productor*, México, traducción y presentación de Bolívar Echeverría, Editorial Itaca, 2004.

_____, *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*, México, traducción de Andrés E. Weikert, Introducción de Bolívar Echeverría, Editorial Itaca, 2003.

_____, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, Edición de Rolf Tiedmann, Trad. Luis Fernandez Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, 2009.

_____, “The Cultural History of Toys”, en *Selected Writings Volume 2 1927-1934*, Cambridge, Massachusetts, London England, Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996, quinta reimpresión 2002, pp. 113 - 116.

_____, “The Medium through Which Works of Art Continue to Influence Later Ages”, en *Selected Writings Volume 1 1913-1926*, Cambridge, Massachusetts, London England, Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996, quinta reimpresión 2002, p. 235.

_____, “Old Toys”, en *Selected Writings Volume 2 1927-1934*, Cambridge, Massachusetts, London England, Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996, quinta reimpresión 2002, pp. 98 - 102.

_____, “One Way Street”, en *Selected Writings Volume 1 1913-1926*, Cambridge, Massachusetts, London England, Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996, quinta reimpresión 2002, pp. 444-448.

_____, “Toys and Play”, en *Selected Writings Volume 2 1927-1934*, Cambridge, Massachusetts, London England, Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996, quinta reimpresión 2002, pp. 117 - 121.

Blondeau Olivier, Antonella Corsani, *et all.*, *Capitalismo Cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, España, Traficantes de Sueños, 2004.

Boas, Franz, *Arte Primitivo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947.

Boletín de Prensa, INAH noticias, *Imitaciones prehispánicas, Mexicas reproducían piezas de otras culturas*, nota 183, 20 de junio del 2012.

Bourdieu, Pierre, *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Editorial Siglo XXI, 4ª edición, 2002.

_____ *El sentido práctico*, Argentina, Editorial Siglo XXI, 2009.

_____ *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Argentina, Editorial Siglo XXI, 2010.

_____ *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, Colección Argumentos, 1995.

_____ *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, España, Editorial Anagrama, Colección Argumentos no. 193, Cuarta Edición, 2007.

Boon, Marcus, *in praise of copying*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2010.

Braun, Bárbara, *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World. Ancient American Sources of Modern Art*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1993.

_____ *Diego Rivera's Collection: Pre-Columbian Art as a Political and Artistic Legacy en: Collecting the Pre-Columbian Past, A Symposium at Dumbarton Oaks, 6th and 7th October, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washinton, D.C., 1990.*

Bronner, Stepeh Eric, *Critical Theory. A very Short Introduction*, Ney York, Oxford University Press, 2011.

Buenrostro, Marco, El manejo del barro en el México Prehispánico, en: *El esplendor del barro. Ayer y hoy*, Arqueología Mexicana, México, INAH-Editorial Raíces, Número especial 17, septiembre 2004.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Trad. Teófilo de Lozoya, Editorial Crítica, 2005.

Bussel van, Gerard, El penacho del México Antiguo. Aspectos de la historia de su recepción, en: *El Penacho del México Antiguo*, Alemania, Alfonso de Maria y Campos, Lilia Rivero Weber, Christian Feest (coords.), Altenstadt: ZKF Publishers, 2012, pp. 115 – 133.

Cabrero María Teresa y Carlos López Cruz, *Una Tumba de Tiro sellada en el cañón de Bolaños, Jalisco*, México, Barro Nuevo, Edición Especial, 1994.

Cardona Peña, Alfredo, El negocio del arte prehispánico, en: Gómez, Marte R, Diego Rivera Arqueólogo, en: *Diego Rivera. Coleccionista*, México, CONACULTA, INBA, Banco de México, 2007, pp. 77-99.

Castillejos, Daniel, Una rosa es una rosa es una rosa, *Objeto de Réplica*, ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, catálogo de la exposición, 2007-2008.

Castro Merrifield, Francisco, Imagen y propaganda. Consideraciones a partir de La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica de Walter Benjamin, en: *fantasmagorías, mercancía, imagen, museo*, México, Universidad Iberoamericana, Colección Las lecturas de Sileno, 2009, pp.45-65.

Cerámica de Mata Ortiz, en: *Artes de México*, México, Revista libro no. 45, 2ª edición, septiembre de 1999.

Cervera Obregón, Marco Antonio, Los sistemas de Armamento vislumbrados en las figuras de los guerreros del occidente de México, en: *Estudios sobre armas antiguas, armamento, arte militar y vida cultural en oriente y occidente*, Gladius, no. XXVII, 2007.

Clifford, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1995.

Collecting the Pre-Columbian Past, A Symposium at Dumbarton Oaks, 6th and 7th October, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990.

Cooke, Lynne, *Francis Aljís. Fabiola. Una investigación*, Puebla, México, Museo Amparo, folleto de exposición temporal, 2012.

Copier Créer, De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre, Francia, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, 1993.

Corona Núñez, José, *Mitología tarasca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

Cruz Lara Silva, Adriana, *El nacionalismo como eje interpretativo del objeto prehispánico. La restauración de tres urnas zapotecas durante los siglos XIX y XX*, México, INAH, Serie Fundamentos, 2011.

Cuerpo y cosmos, Arte escultórico del México precolombino, Barcelona, catálogo de exposición Forum, 2004.

Debroise, Olivier, “Espejos delirantes. Fascinación de lo falso”, *La falsificación y sus espejos*, México, Artes de México, No. 28, 1995, p. 15.

Deffebach Nancy, Frida Kahlo y el Occidente de México, en: *Apropiarse del arte. Impulsos y Pasiones*, XXXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM, IIE, 2012.

De la creación a la copia, siglos XVI al XX, México, CONACULTA, Museo Nacional de San Carlos, catálogo de exposición temporal, 1995.

De la Fuente, Beatriz, *Arte prehispánico funerario. El occidente de México*, México, El Colegio Nacional, 1994.

_____ La biofilia en el Occidente, en: *La escultura prehispánica de Mesoamérica*, México, CONACULTA, Jaca Book, 2003.

De la Serna, Arturo, “Robo, restauración y comercio de la obra de arte”, en: *Especulación y patrimonio*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1997.

Derrida, Jacques, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva Internacional*, Madrid, Trad. José Miguel Alarcón y Cristina Perreti, Editorial Trotta, 1995, Capítulos 4 y 5, pp. 111 – 196.

Desde la Oscuridad. Arte Prehispánico de Nayarit, México, Nacional Financiera, 1992.

Díaz de Cossío, Alberto, “Técnica, ideas y visión del oficio”, en *Perros en las Tumbas de Colima*, México, Universidad de Colima, 1991.

Diego Rivera. Gráfico Hipergráfico, México, Conaculta, INBA; Museo Nacional de Arte, guía general, 2007.

Dorfles, Gillo, *Falsificaciones y fetiches, La adulteración en el arte y la sociedad*, Madrid, Trad. Javier Eraso Ceballos, Ediciones sequitur, 2010.

Duverger, Christian, *El Primer Mestizaje. La clave para entender el pasado mesoamericano*, México, INAH, Taurus, UNAM, 2007.

El Antiguo Occidente de México. Arte y Arqueología de un Pasado Conocido, México y The Art Institute of Chicago, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Tequila Sauza, S.A. de C.V., 2ª. Edición en Español, 2000.

El esplendor del barro, ayer y hoy, Arqueología Mexicana, edición especial, no. 17, septiembre de 2004.

El Imperio Azteca, Fomento Cultural Banamex y The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, INAH, Catálogo de exposición, 2004.

El occidente de México: arqueología, historia y medio ambiente. Perspectivas regionales, Actas del IV Coloquio de Occidentalistas, México, Universidad de Guadalajara, Instituto Francés de Investigación Científica para el Desarrollo en Cooperación, 1998.

Elogio del Cuerpo Mesoamericano, México, Artes de México, INAH, Número 69, 2004.

Escalante, Pablo, El patrimonio, las ruinas y nosotros, en: *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, México, SEP, Conaculta, tomo II, 2011, pp. 13-23.

Espinosa Mijares, Óscar, Imágenes especulares de la modernidad: Benjamín y la fantasmagoría del siglo XIX, en: *fantasmagorías, mercancía, imagen, museo*, México, Universidad Iberoamericana, Colección Las lecturas de Sileno, 2009, pp. 11-44.

Fake? The art of deception, England, British Museum Publications, 1990.

Falsifications and misreconstructions of Pre-Columbian Art, A conference at Dumbarton Oaks, October 14th and 15th, 1978, USA, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington DC, 1978.

Fauvet-Berthelot, Marie-France y Leonardo López Luján, La Piedra del Sol ¿en París?, en: *Las ciudades en Mesoamérica. Expresión de una civilización originaria*, Vol. XVIII, Núm. 107, pp. 16-21.

Fernández, Miguel Ángel, *Historia de los Museos de México*, México, Banamex, 1987.

_____, *Homenaje a la Academia de San Carlos en su bicentenario*, México, Organización Somex, 1985.

Flores Flores, Oscar, Antigüedades y monumentos nacionales, en: *El arte en tiempos de cambio 1810/1910/2010/*, Coordinadores Hugo Arciniega, Louise Noelle, Fausto Ramírez, México, UNAM, IIE, pp. 57-80.

Flores Villatoro, Dolores, *Occidente. Museo Nacional de Antropología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Lunwerg Editores, Colección de libros-guía en ocasión del 40 aniversario del MNA, 2004.

Frey, Bruno, *La economía del arte*, Barcelona, la “Caixa”, Serie Estudios, Colección Estudios Económicos, Núm. 18, 2000.

Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, México, Trad. Aurelio Garzón del Camino, 2ª. Edición, Siglo XXI, 22ª. Reimpresión, 2007.

Gallagher, Jacki, *Companions of the Dead. Ceramic Tomb Sculpture from Ancient West Mexico*, USA, University of California, 1983.

Gamio, Manuel, *Arqueología e Indigenismo*, México, Secretaría de Educación Pública, Colección SEP Setentas, no. 24, 1960.

García-Bárcena, Joaquín, La autentificación de piezas arqueológicas, en: *Saqueo y destrucción, un futuro sin pasado*, México, Arqueología Mexicana, INAH - Editorial Raíces, septiembre-octubre 1996, pp. 62-67.

García Cuetos, María Pilar, Humilde condición. El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad, España, Ediciones Trea, S.L., 2009.

Gell, Alfred, *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*, J. Coote & A. Shelton, Oxford, Clarendon, Anthropology, Art and Aesthetics, Cap. 2, 1992, pp. 40-63.

Gilmore James H. And B. Joseph Pine II, *Authenticity. What consumers really want*, USA, Harvard Business School Press, 2007.

Glosario de Términos, México, INAH, Subdirección de inventarios del patrimonio cultural, versión actualizada al 16 de agosto de 2011.

Glosario de arqueología. Registro de Bienes Arqueológicos Muebles, México, INAH, Dirección de registro público de monumentos y zonas arqueológicas. Sistema único de registro público de monumentos y zonas arqueológicas e históricos, octubre, 2012.

Gombrich, E.H., *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, Londres, Phaidon Press Limited, 2003.

_____, *Gombrich Esencial*, Londres, Phaidon Press Limited, 1997.

Gómez Consuegra, Lourdes (compilación) y Angélica Peregrina (coordinación), *Documentos Internacionales de Conservación y Restauración*, México, INAH, 2009.

Gómez, Marte R, Diego Rivera Arqueólogo, en: *Diego Rivera. Coleccionista*, México, CONACULTA, INBA, Banco de México, 2007, pp. 17-41.

González, Mello Renato, “Estilos, Historias, Comunidades”, en *El Anahuacalli de Diego*, México, Banco de México y Ediciones Chapa, 2008, pp. 68 – 93.

_____, La serie y la analogía, en: Gómez, Marte R, Diego Rivera Arqueólogo, en: *Diego Rivera. Coleccionista*, México, CONACULTA, INBA, Banco de México, 2007, pp. 42-60.

Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte, una aproximación a la teoría de los símbolos*, Madrid, Editorial Paidós Estética, 2010.

_____, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, La balsa de la Medusa, no. 30, 1990.

Gramsci, Antonio, *Cuadernos de la cárcel. Tomo III*, Título original: *Quaderni del carcere (1975)*, México, Ed. Era (Univ. de Puebla), traducción: Ana María Palos, revisada por José Luis González, 1984.

Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano, Fomento Cultural Banamex, A.C., México, 1998.

Guerreo F., Raúl, Época Prehispánica, en: *Historia General del Arte Mexicano*, México, Editorial Hermes, Tomo I, 1968.

Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, Colección Universitaria de Bolsillo, Tres tomos, 13ª edición, 1976.

Haywood, Ian, *Faking it. Art and the Politics of Forgery*, USA, New York, St. Martin's Press, 1987.

Heller, Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona, Trad. Joaquin Chamorro Mielke, Editorial Gustavo Gili, SL, 2011.

Heritage of Power. Ancient Sculpture from West Mexico. The Andrall E. Pearson Family Collection, USA, The Metropolitan Museum of Art, 2004.

Hernández Díaz, Verónica, El antiguo Occidente de México. Arte e historiografía, en: *De la Antigua California al Desierto de Atacama*, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 2010, pp. 265-281.

_____, EL culto a los ancestros en la tradición de tumbas de tiro, en: *Arqueología Mexicana*, México, INAH – Editorial Raíces, Vol. XVIII, núm. 106, nov-dic. 2010, pp. 41-46.

_____, *Entre la Vida y la Muerte. Estudio Estilístico del Arte de la Cultura de Tumbas de Tiro*, Tesis doctoral en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, septiembre de 2011.

_____, El arte del antiguo Occidente de México. Una visión historiográfica en los tiempos de cambio, en: *El arte en tiempos de cambio, 1810/1910/2010*, México, UNAM, IIE, 2012, pp. 101-165.

Herrera Aviña, Susana, Diego Rivera: rostro sabio, corazón firme, en: Gómez, Marte R, Diego Rivera Arqueólogo, en: *Diego Rivera. Coleccionista*, México, CONACULTA, INBA, Banco de México, 2007, pp. 61-76.

Hirth G., Kenneth, Introducción. La naturaleza e importancia de la producción artesanal, en: *Producción artesanal y especializada en Mesoamérica, Áreas de actividad y procesos productivos*, México, INAH-UNAM, IIA, editores Linda R. Manzanilla y Kenneth G. Hirth, 2011, pp. 13-27.

Hoffmann, Anette, editora, *What We See. Reconsidering an Anthropometrical Collection from Southern Africa: Images, Voices, and Versioning*, Basel, Switzerland, Basler Africa Bibliographien, 2009.

Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, 5ª edición, Madrid, Editorial Trotta, 2003. (Colección Estructuras y Procesos. Serie Filosofía).

Hoving, Thomas, *False Impressions. The Hunt for Big-Time Art Fakes*, New York, Touchstone, 1997.

Jameson Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, España, Paidós, Colección Paidós Studio, no. 83, 1991.

Kan Michale, Clement Meighan, H.B. Nicholson, *Sculpture of Ancient West Mexico. Nayarit, Jalisco, Colima. A Catalogue of the Proctor Stafford Collection at the Los Angeles County Museum of Art*, Albuquerque, New Mexico, In association with University of New Mexico Press, 1970 – 1989.

Kelly Isabel, Seven Colima Tombs: an interpretation of ceramic content, en: *Contributions of the University of California, Archaeological Research Facility*, USA, Berkeley, University of California, Department of Anthropology, January, no. 36, pp. 1-26.

Kelker L. Nancy y Karen O. Bruhns, *Fakin Ancient Mesoamerica*, Walnut Creek, California, USA, Left Coast Press, 2010.

Kubler, George, *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*, Madrid, Nueva edición ampliada, Edit. Nerea, 1988.

_____, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Trad. Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, 33ª reimpresión, 2008.

La pintura mural de la Revolución Mexicana, México, edición del Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1975.

Lazo Briones, Pablo, Dialécticas culturales de la memoria. Una reflexión a partir de la lectura de la historia de Nietzsche y Benjamin, en: *memoria instituida, memoria instituyente*, México, Universidad Iberoamericana, Colección Las lecturas de Sileno, 2008, pp. 39-65.

Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1972.

Lombardo de Ruiz, Sonia, *El Pasado Prehispánico en la Cultura Nacional* (Memoria Hemerográfica, 1877-1922), Volumen II, El Imparcial, México, INAH, Antologías, Serie Historia, 1994.

López Luján, Leonardo, El adiós y triste queja del gran Calendario Azteca. El incesante peregrinar de la Piedra del Sol, en: *La Religión Mexica*, Arqueología Mexicana, México, INAH-Editorial Raíces, Vol. XVI, Núm. 91, mayo-junio, 2008, pp. 78-83.

Lukács, Georg, *Historia y conciencia de clase*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, Instituto del Libro, 1970.

Martínez de la Escalera, Ana María, Políticas de la tradición, en: *memoria instituida, memoria instituyente*, México, Universidad Iberoamericana, Colección Las lecturas de Sileno, 2008, pp. 67-76.

Martínez Muriel, Alejandro y Cipactli Bader Rentería, Dos décadas de la arqueología en México, en *Mexican studies*, USA, University of California Press, Vol. 20, No. 2, 2004.

Marx, Carlos, *El Capital, Crítica de la Economía Política I*, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª edición 1999, 5ª reimpresión 2009.

_____, *Introducción General a la Crítica de la Economía Política / 1857*, México, Ediciones Pasado y Presente, 16ª Edición, Colección Cuadernos de Pasado y Presente no. 1.

_____, y Federico Engels, *Obras Escogidas en Dos Tomos, Tomo I*, Moscú, Editorial Progreso, 1955.

Matos Moctezuma, Eduardo, Testimonios de las enfermedades en el México Antiguo, en: *Salud y enfermedad en el México Antiguo*, México, Arqueología Mexicana, INAH-Editorial Raíces, vol. XVIII, núm. 74, julio – agosto, 2005, pp. 28 - 31.

_____, Usos y abusos de la arqueología, en: *Arqueología Mexicana*, INAH-Editorial Raíces, Edición especial no. 46, México, Editorial Raíces, septiembre 2012.

_____, ¿El llamado “penacho de Moctezuma” pertenece a Austria o a México?, en: *Arqueología Mexicana, Investigaciones recientes en Xochitécatl-Cacaxtla*, México, INAH-Editorial Raíces, Vol. XIX, núm. 117, pp. 88-89.

Matteini, Mauro y Arcangelo Moles, *Ciencia y restauración. Método de investigación*, España, Nerea, Junta de Andalucía – Consejería de Cultura – Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2001.

Meyer E. Karl, *El saqueo del pasado. Historia del tráfico internacional ilegal de obras de arte*, Primera edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929), México, CONACULTA, INBA, Museo Nacional de San Carlos, 2010.

Morales Moreno, Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780 – 1940*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1994.

Moreno Guzmán, María Olvido, *Encanto y desencanto. El público ante las reproducciones en los museos*, México, INAH, 2001. (Colección Obra Diversa).

_____, *Entrevistas con alfareros del TCDH*, Jalisco, archivos de trabajo en campo, septiembre de 2010.

_____, *Imágenes que curan. Reproduciendo un altar*, Catálogo de exposición temporal, ITESM, CEM, México, noviembre 2002.

_____, *Por piedad la Piedad. El público ante una copia religiosa*, Gaceta de Museos, Segunda Época, CONACULTA, INAH, CNME, ICOM, México, No. 28 octubre 2002 – marzo 2003, pp. 118 – 128, y No. 30-31, abril – septiembre 2003, pp. 93 – 96.

_____, *Proyecto de capacitación en elaboración de reproducciones prehispánicas*, Cuaderno de notas, oficios, programa de trabajo, Archivos de la CNCPBS, INAH, México, 2008 – 2009.

_____, Bertina Olmedo Vera, La reproducción del Penacho del México Antiguo en el Museo Nacional de Antropología de México, en: *El Penacho del México Antiguo*, Alfonso de Maria y Campos, Lilia Rivero Weber, Christian Feest, (coords.), Altenstadt: ZKF Publishers, 2012, pp. 107 – 114.

_____, Melanie Korn, Construcción y técnicas, en: *El Penacho del México Antiguo*, Alfonso de Maria y Campos, Lilia Rivero Weber, Christian Feest, (coords.), Altenstadt: ZKF Publishers, 2012, pp. 61-82.

Museo Frida Kahlo, México, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968.

Museo Frida Kahlo, México, UNAM, Comité Técnico del Fideicomiso Diego Rivera, 1955.

Nájera Rivas, David, La colección Janssen de arte precolombino en Flandes, ¿La atracción de lo bello o de una historia de libre mercado?, en: *Las vitrinas de la memoria, los entretejidos del olvido. Coleccionismo e invención de memoria cultural*, México, Mérida, UNAM, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2010.

Noelle, Louise, Arquitectura Prehispánica en Sevilla: El Pabellón de México para la Exposición Iberoamericana de 1929, en: *1492-1992 V Centenario, Arte e Historia*, México, UNAM, IIE, 1993.

Novelo, Victoria, Las artesanías mexicanas, en: *El patrimonio nacional de México*, Coordinador Enrique Florescano, México, CONACULTA, FCE, Colección Biblioteca Mexicana, Tomo II, 1997.

Ocampo, Estela, *El fetiche en el museo. Aproximación al arte primitivo*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2011.

Olay Barrientos, María de los Ángeles, La arqueología de Colima, en: *Los tesoros de Colima*, Arqueología Mexicana, México, Edición especial no. 9, octubre 2001.

Olivares, Rosa, El tiempo de los replicantes, en: *Objeto de réplica*, catálogo de exposición temporal, España, Gobierno Vasco, ATRIUM, 2010.

Olmos Aguilera, Miguel, El arte indígena en el discurso nacional, en: *Arte indígena y diálogo cultural. La Independencia y la Revolución Mexicana desde la memoria estética*, México, CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares, 2011.

Omar, Sidi M., *Los estudios post-coloniales. Una introducción crítica*, España, Universitat Jaume I, 2008, (Cooperació i solidaritat. Estudis, 3).

Pani, Erika, Los viajeros decimonónicos y la definición de lo nuestro, en: *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, México, SEP, Conaculta, tomo II, 2011, pp. 27-43.

Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, segunda edición, segunda reimpresión, 2008.

_____ *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Barcelona, Paidós Estética, no. 28, 2000.

Perros en las tumbas de Colima, México, Universidad de Colima, Programa Editorial del Pabellón de México en la Exposición Universal de Sevilla 1992, 1991.

Pickering Robert B, Jorge Ramos, N.H. Haskell y R. Hall, *El significado de las cubiertas de crisálidas de insectos que aparecen en las figurillas del occidente de México*, en: Actas del IV Coloquio de Occidentalistas, México, Universidad de Guadalajara, Instituto Francés de Investigación Científica para el Desarrollo en Cooperación, 1998.

Pietz, William, *The problem of the fetish, II. The origin of the fetish*, USA, Harvard University Press, RES 13, Spring 1987, pp. 23-45.

Pinto Bojórquez, Landy y Edgar Medina Castillo, El plato Blom: los héroes gemelos y Vucub Caquix, en: *Gaceta de Museos*, México, INAH, 3ª época, no. 50, septiembre-noviembre de 2011, pp. 30-33.

Radnóti, Sándor, *The fake. Forgery and Its Place in Art*, England, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1999.

Ramírez, Fausto, Emblemas y relatos del mundo prehispánico en el arte mexicano del siglo XIX, en: *Arqueología Mexicana, Arqueología e identidad nacional*, no. 100, México, Editorial Raíces, noviembre-diciembre 2009.

Rodríguez Mortellaro, Itzel, Imagen prehispánica en el muralismo del siglo XX, en: *Arqueología Mexicana, Arqueología e identidad nacional*, no. 100, México, INAH-Editorial Raíces, noviembre-diciembre 2009.

Rozental, Sandra, *Volverse piedra: la creación de la personalidad arqueológica*, en Mariana astillo Deball editores, *Estas ruinas que ves*, Nueva York, Sternberg Press, 2008.

_____, La creación del patrimonio en Coatlinchan: ausencia de piedra, presencia de Tláloc, en: *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, México, SEP, Conaculta, tomo II, 2011, pp. 341- 361.

Rubin, William, editor, *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, USA, The Museum of Modern Art, New York, 1984.

Said, Edward W., *Cultura e imperialismo*, trad. Nora Catelli, Barcelona, Editorial Anagrama, 1996.

Sánchez Nava, Pedro Francisco y Luis Alberto López Wario, *Coleccionismo, saqueo y peritajes arqueológicos*, México, INAH, 2010, (Textos básicos y manuales).

Schöndube Baumbach, Otto, “Culturas del Occidente de México”, en *Culturas de Occidente*, México, Artes de México, no. 119, año XV 1969.

_____, “El horizonte clásico. Las culturas de Jalisco, Colima y Nayarit”, en *Culturas de Occidente*, México, Artes de México, no. 119, año XV 1969.

_____, El Occidente de México, en: *Arqueología Mexicana*, México, INAH-Editorial Raíces, Vol. II, no. 9, agosto-septiembre, 1994, pp.18-25.

_____, El Occidente en números, en: *Arqueología Mexicana*, México, INAH-Editorial Raíces, Vol. II, no. 9, agosto-septiembre, 1994, p. 58.

_____, El Occidente: tierra de ceramistas, en: *México en el mundo de las colecciones de arte, Mesoamérica 2*, México, SER, UNAM, CONACULTA, 1994, pp. 83-135.

_____, Colima y el Occidente de México, en: *Tesoros de Colima, Hallazgos de ayer y hoy*, México, Gobierno de Estado de Colima, Universidad de Colima, Edit. Raíces, 2005.

Schneider, Renata, La noción de autenticidad y sus diversas repercusiones en la conservación del patrimonio cultural de México, en: *La conservación-restauración en el INAH*, México, INAH, Colección Obra Diversa, 2009, pp. 59-71.

Schwartz, Hillel, *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*, España. Frónesis, Cátedra Universitat de València, 1998.

Sculpture of Ancient West Mexico. Nayarit. Jalisco. Colima. A Catalogue of the Proctor Stafford Collection at the Los Angeles County Museum of Art, USA, Los Angeles County Museum of Art, 1989.

Sellen, Adam T., Vestidos como falsos dioses: Las urnas zapotecas en la memoria museística, en: *Las vitrinas de la memoria, los entretejidos del olvido. Coleccionismo e invención de memoria cultural*, México, Mérida, UNAM, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2010.

Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, España, Paidós Estética, No. 36, 2004.

Sigmund Freud and Art. His Personal Collection of Antiquities, London, Thames and Hudson Ltd., 1989.

Solís, Felipe, ¿Falsificaciones o recreaciones de la antigüedad prehispánica? Vasijas y figuras de barro hechas en Tlatelolco en el siglo XIX, en: *Arqueología Mexicana, Saqueo y destrucción, un futuro sin pasado*, México, Editorial Raíces, Vol. IV, Núm. 21.

_____ *Tesoros artísticos del Museo Nacional de Antropología*, México, CONACULTA, INAH, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de C.V, 1998.

Spivak, Gayatri Chakravorty, *¿Pueden hablar los subalternos?*, traducción y edición crítica de Manuel Asensi Pérez, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo, 2009.

Subirats, Eduardo, *El Continente Vacío. La conquista del nuevo mundo y la conciencia moderna*, Madrid, Siglo XXI, 1994.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos - Alianza Editorial, Colección Metrópolis, 6ª edición, 1997, 4ª. Reimpresión, 2008.

Tesoros de Colima. Hallazgos de ayer y hoy, México, Gobierno del Estado de Colima, Universidad de Colima, 2005.

Umberger, Emily, *Antiques, revivals, and references to the past in Aztec art*, USA, Harvard University Press, RES 13, Spring 1987, pp. 63-105.

Uriarte Castañeda, María Teresa y Mónica Lang Uriarte, “La colección de piezas prehispánicas de Diego Rivera”, en *El Anahuacalli de Diego*, México, Banco de México y Ediciones Chapa, 2008, pp. 216 – 245.

Uriarte Castañeda, María Teresa, Mesoamérica: una visión general. Regionalización y periodización, en: *De la Antigua California al Desierto de Atacama*, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 2010, pp. 47-58.

Vacio, Minerva, Brígido Lara. Inventor del nuevo arte prehispánico, en: *Arqueología Mexicana. Saqueo y destrucción, futuro sin pasado*, vol. IV, núm. 21, México, INAH-Editorial Raíces, 1996, pp. 56-61.

Valadez Azúa, Raúl y Gabriel Mestre Arrijoa, *Xoloitzcuintle del Enigma al Siglo XXI*, México, Fundación Xoloitzcuintle para la Ciencia y Cultura, A.C., Arternación Ediciones, 2007.

_____, *¿Cuántas razas de perros existieron en el México prehispánico?*, Revista de veterinaria, no. 25, Artículos por invitación, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 1994.

Velásquez García, Erik, *Los señores de la entidad política de 'Ik'*, México, Estudios de cultura maya, Vol. 34, 2009.

Vidal Ochoa, Susana, *Elementos psicológicos de la cultura laboral en trabajadores de la Subdirección de Talleres de Reproducciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Tesina para obtener el título de Licenciada en Psicología, México, Facultad de Psicología, UNAM, 2000.

Wallerstein, Immanuel, *Análisis de Sistemas – Mundo. Una introducción*, México, Siglo XXI, 2005.

Westheim, Paul, *El Arte Antiguo de México*, 2ª. Edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

_____, *Escultura y cerámica del México antiguo*, Segunda Reimpresión, México, Biblioteca Era, Serie Mayor, 1991.

_____, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Tercera Reimpresión, México, Alianza Editorial Era, 1991.

_____, *Obras Maestras del México antiguo*, Tercera Reimpresión, México, Biblioteca Era, Serie Mayor, 1990.

Waxman, Sharon, *Saqueo. El arte de robar arte*, Madrid, Turner Noema, 2011.

Winckelmann, Johann J., *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, España, Fondo de Cultura Económica, Introducción y notas de Salvador Mas, 2007.

Williams Eduardo, Phil C. Weigand, Lorenza López Mestas y David C. Grove, editores, *El antiguo occidente de México. Nuevas perspectivas sobre el pasado prehispánico*, México, El Colegio de Michoacán, 2003.

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Edit. Península, 1977. (Colección Filosofía e Historia).

_____, *The Country and the City*, Nueva York, Oxford University Press, 1973.

Winning von, Hasso, *El arte prehispánico del Occidente de México*, México, El Colegio de Michoacán, 1996.

Wölfflin, Heinrich, *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*, 5ª Edición, Madrid, Edit. Austral, Trad. José Moreno Villa, 2011.

Zepeda García Moreno, Gabriela, *Guardianes y moneros. Patrimonio arqueológico y supervivencia campesina en el sur de Nayarit*, Guadalajara, Jalisco, CIESAS, Tesis de Maestría en Antropología, 2000.

Bibliografía electrónica

<http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>

http://degolladoreproducciones.com.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=1&Itemid=1

http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii_vatican/homilies/1994/documents/hf_jp-ii_hom_19940408_restauri-sistina_sp.html

http://www.elpais.com/artículo/portada/Arte/sospecha/elpepuculbab/20100619elpbabpor_3/Tes

http://elpais.com/diario/2010/08/26/revistaverano/1282773607_850215.html

http://www.elpais.com/artículo/revista/agosto/venden/obras/maestras/falsas/arte/universal/elpepirdv/20100826/elpepirdv_7/Tes

http://cultura.elpais.com/cultura/2010/11/20/actualidad/1290207603_850215.html

<http://www.investigadoresinah.org.mx/2011/documentos/doctosfundacionalesinah.pdf>

<http://www.munal.com.mx/Dialogos.pdf>

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/7645966.stm>

<http://www.reuters.com/articli/idUSTREGA918320101110>

http://www.manzanamecanica.org/podcast/copia_la_diosa_de_la_abundancia.html

<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/09/27/cultura/1348756478.html>

tallerhernandezcano.blogspot.mx

<http://www.soumaya.com.mx>

<http://deyoung.famsf.org/deyoung/collections/lewis-k-and-elizabeth-m-land-collection>

http://mx.images.search.yahoo.com/search/images?_adv_prop=image&fr=yfp-t-706-s&va=xoloitzcuintle

<http://www.fcm.org.mx/razas/xolo.shtml>

<http://mx.news.search.yahoo.com/search?p=Frida+Kahlo&ei=UTF-8&fr=yfp-t-706-s&fr2=newsdd>

http://mx.images.search.yahoo.com/search/images?_adv_prop=image&fr=yfp706&va=glorietas+perros+colima

http://mx.images.search.yahoo.com/images/view;_ylt=A0PDodc5jFBRmxUApgfF8Qt.;_ylu=X3oDMTBIMTQ4cGxyBHNIYwNzcgRzbGsDaW1n?back=http%3A%2F%2Fmx.images.search.yahoo.com%2Fsearch%2Fimages%3Fp%3Dglorieta%2Bpalenque%2Bpakal%

<http://www.criteriohidalgo.com/notas.asp?id=144182carlosranc/perros>

<http://www.theartwolf.com/news/kahlo-superviviente-christies.htm>

www.mesoweb.com/es/recursos/MNA/105.html

<http://www.circulobellasartes.com/Fevento.php%3Fs%3Dexposicion&titulo=Elmyt+de+Hory>

<http://www.jorgemarin.com.mx/bg/semblanza.html>

www.mesoweb.com/es/articulos/Stuart/jeroglificos.pdf

<http://www.metmuseum.org/Collections/search-thecollections>

<http://www.mexicodesconocido.com.mx/14-destinos-para-comprar-artesania-fina-ceramica-paquime-mata-ortiz-chihuahua.html>

<http://www.ah-chihuahua.com/?p=1345/mestrojuanquezada>

www.orodemontealban.com/our_company.php?lang=esp -



Dedicatoria

A Olvido Guzmán Jiménez y Alberto Moreno Galván

Porque en cada palabra o imagen de esta tesis su presencia es abrumadora.

Porque ustedes han sido los mejores maestros en mi vida entera.

Y porque los amo y adoro la vida que me dieron.