

REVISTA DE ARTES VISUALES • TERCERA ÉPOCA
ENERO/JUNIO 2015
PUBLICACIÓN ARBITRADA • ISSN 1870-3429

NÚMERO

35

DISCURSO
Visual

DIRECTORIO

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

■ **Rafael Tovar y de Teresa**
PRESIDENTE

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

■ **María Cristina García Cepeda**
DIRECTORA GENERAL

■ **Jorge S. Gutiérrez**
SUBDIRECTOR GENERAL DE EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICAS

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS • Cenidiap

■ **Carlos Guevara Meza**
DIRECTOR

■ **Loreto Alonso Atienza**
SUBDIRECTORA DE INVESTIGACIÓN

■ **Patricia Brambila Gómez**
SUBDIRECTORA DE DOCUMENTACIÓN

■ **Ricardo Delgado Herbert**
COORDINADOR DE INVESTIGACIÓN

■ **Rodrigo Bazaldúa Calvo**
COORDINADOR DE DOCUMENTACIÓN

■ **Virginia García Pérez**
COORDINADORA DE DIFUSIÓN

■ **Abraham E. Briseño Álvarez**
COORDINADOR ADMINISTRATIVO



■ **Carlos Guevara Meza**
DIRECTOR

■ **Laura González Matute**
■ **María Teresa Suárez**
■ **Javier Bañuelos**
EDITORES HUÉSPEDES

■ **Concepción Álvarez Casas**
■ **Elia Espinoza**
■ **Carlos-Blas Galindo Mendoza**
■ **Blanca Gutiérrez Galindo**
■ **Alberto Híjar Serrano**
■ **Avelina Lésper**
■ **Alma Montero Alarcón**
■ **Luis Gerardo Morales Moreno**
■ **Julieta Ortiz Gaitán**
■ **Luis Rius Caso**
■ **Arturo Rodríguez Döring**
■ **Graciela Schmilchuk Braun**
■ **Carlos Vázquez Olvera**
CONSEJO EDITORIAL

■ **Cristina Híjar**
■ **Alicia Sánchez Mejorada**
■ **María Teresa Suárez**
COMITÉ EDITORIAL

■ **Amadís Ross**
COORDINADOR EDITORIAL

■ **Carlos Martínez Gordillo**
■ **Margarita González Arredondo**
■ **Marta Hernández Rocha**
REDACCIÓN

■ **Yolanda Pérez Sandoval**
DISEÑO GENERAL

■ **Tlaoli Ramírez**
FORMACIÓN Y PROGRAMACIÓN

■ **José Luis Rojo**
FORMACIÓN DE REVISTA DESCARGABLE

EDITORIAL

CARLOS GUEVARA MEZA ■ 4

PRESENTACIÓN

Historia y presente de la crítica de arte en México ■ 5

LAURA GONZÁLEZ MATUTE, MARÍA TERESA SUÁREZ Y JAVIER BAÑUELOS

TEXTOS Y CONTEXTOS

Octavio Paz. Ensayista, crítico de arte de la modernidad ■ 10

MILDRED CASTILLO

Formación y método para la crítica de arte: un aporte ■ 18

CARLOS-BLAS GALINDO

Notas sobre la crítica de arte en el México revolucionario ■ 24

FERNANDO IBARRA CHÁVEZ

José Moreno Villa y *Lo mexicano en las artes plásticas* ■ 34

MAURICIO CÉSAR RAMÍREZ SÁNCHEZ

La crítica de arte en México a través de los salones y bienales nacionales de escultura del Instituto Nacional de Bellas Artes

MARÍA TERESA FAVELA FIERRO

Baudelaire: crítica de arte, literaria y musical ■ 48

JUAN CARLOS OREJUDO PEDROSA

RESEÑAS

Tejedores de imágenes ■ 56

VICTORIA NOVELO O.

La época de los aparatos ■ 59

LORETO ALONSO ATIENZA

EDITORIAL • CRÍTICA DE LA CRÍTICA

CARLOS GUEVARA MEZA ■
DIRECTOR ■
■

Con este número, *Discurso Visual* contribuye a la muy necesaria pero aún incompleta tarea de realizar una historia de la crítica de arte en México. Una historia que valore en su justa medida la aportación de esta actividad al desarrollo del arte mexicano del siglo xx y lo que va del xxi. Que tome en cuenta el papel de la crítica en la difusión y promoción de ciertas corrientes o artistas individuales, y en la marginación o el olvido de otros. Que analice y cuestione los supuestos y posiciones estéticas, ideológicas, políticas y teóricas que organizaron este tipo particular de escritura relacionada con las artes.

Y aunque en sentido estricto no forme parte de una historia de la crítica de arte, habría que investigar las otras funciones profesionales que, tanto en el servicio público como en el ámbito privado, cumplieron los críticos en el desarrollo del campo de las artes visuales, alternativa o simultáneamente, considerando que dichas funciones, en muchos casos, no fueron menores, y nos hablan también del posicionamiento o la importancia que otros actores del campo le otorgaron a la labor crítica. Funciones como el servicio público en las instituciones culturales, en diversos lugares de la jerarquía (desde gestores culturales hasta directores de los museos más importantes, o puestos diplomáticos relacionados directamente o no con la cultura, además de labores académicas diversas), así como en el ámbito privado en calidad de asesores de coleccionistas o de galerías y casas subastadoras y más recientemente en la conformación de museos particulares.

De igual manera, promover el análisis de sus medios de expresión, particularmente el periódico, la revista y el suplemento cultural, pero también el libro o la conferencia y quizá, aunque marginalmente, la radio y la televisión; además, por supuesto en la actualidad, las publicaciones electrónicas y las redes sociales, cuya proliferación parece anunciar una mayor cantidad de espacios críticos, con una cada vez más amplia pluralidad de posiciones estéticas e ideológicas y una mayor difusión de artistas jóvenes o bien marginales y hasta opuestos a las hegemonías establecidas por el mercado y las instituciones culturales y académicas. Pero también podría implicar una menor capacidad de influencia de cada crítico en particular por la multiplicidad y dispersión de los espacios, y quizá un descenso de la calidad de los textos críticos por la improvisación debida a la mayor facilidad de acceso (o de construcción) de estos espacios.

Una historia así, a la que los textos incluidos en este número (editado por los investigadores Laura González Matute, María Teresa Suárez y Javier Bañuelos, miembros de la Academia de Historia e Historiografía del Cenidiap) busca contribuir, permitiría complejizar el análisis del campo artístico en México. ▽

PRESENTACIÓN • HISTORIA Y PRESENTE DE LA CRÍTICA DE ARTE EN MÉXICO

LAURA GONZÁLEZ MATUTE, MARÍA TERESA SUÁREZ Y JAVIER BAÑUELOS ■
EDITORES HUÉSPEDES ■

Paradigmas de la escritura en las artes visuales

Acercarse al acontecer artístico en México bajo diversos enfoques, propuestas y metodologías, conlleva una multiplicidad de paradigmas interpretativos que conforman y entretienen las disciplinas de la crítica e historia del arte.

Las reseñas de las primeras décadas del siglo pasado, por su génesis periódica y literaria, ofrecieron textos descriptivos de corte social y pedagógico que mostraban una visión irremediamente parcial sobre los hechos culturales de aquellos años. A la par, se publicaron estudios sistematizados bajo la pluma de eminentes pensadores que fungieron como base para las subsecuentes disertaciones sobre el tema.

Desde las décadas de 1930 y 1940 se desarrolló una escritura sobre el arte de corte académico que, con base en la rica hemerografía y bibliografía divulgada, dio como resultado rigurosos tratados sobre el arte mexicano que conformaron una visión integral del acontecer del fenómeno creativo de la primera mitad del siglo xx.

En estos estudios se vertieron enfoques que apuntaban hacia la trascendencia de las corrientes nacionalistas; en este caso, el movimiento muralista mexicano y la obra desarrollada por la llamada Escuela Mexicana de Pintura, sin dejar de lado temáticas que complementaban la producción cultural nacional. Se dio cuenta también de la trascendencia de corrientes paralelas que fueron retomadas bajo ópticas que si bien reconsideraban los preceptos nacionalistas y hegemónicos, no los privilegiaban como sustento medular.

En los años cincuenta del siglo pasado se gestó un viraje trascendente con la irrupción del fenómeno denominado Ruptura, que abanderaba las tendencias internacionales del abstraccionismo y la neofiguración en la plástica. Este hecho propició el replanteamiento de los paradigmas de corte nacionalista y, resultado de ello, se expusieron vertientes discursivas inéditas sustentadas en teorías estéticas, políticas y sociales que promovían nutridas disertaciones sobre la crítica e historia del arte mexicano.

La revista electrónica *Discurso Visual* en su número 35, al invitar a especialistas a exponer sus puntos de vista en estudios, análisis y ensayos especializados, ofrece un panorama multifacético sobre esta controvertida manifestación del discurso, gracias a la mirada de historiadores de arte, críticos, artistas plásticos, investigadores, antropólogos, literatos, curadores y filósofos.

Las colaboraciones dan cuenta de diversos puntos de vista sobre la expresión artística y su interpretación teórica, en donde los complementarios, historia del arte y crítica de arte, comparten espacios, al tiempo que se diferencian y marcan sus particularidades. En las últimas décadas las formas de escribir la historia del

arte han sido cuestionadas y hoy se plantean nuevos modos de mirar y comprender lo visual, aunque esta reflexión parece no haber permeado aún lo suficiente.

Entre los cuestionamientos no deben soslayarse los puntos de vista de aquellos críticos e historiadores de la segunda mitad del siglo xx que marcaron pautas narrativas trascendentales las cuales, bajo otras miradas, revaloraron la obra de artistas cuyas creaciones estaban ocultas o fuera de los parámetros preponderantes.

Uno de los objetivos de las actuales escrituras sobre arte es identificar las indiferencias y omisiones que se manifestaron en las publicaciones del arte de aquella época y, por consiguiente, escudriñar, con base en nuevas metodologías, los discursos parciales que frenaron la visualización de la otra historia.

Como complemento a los escritos sobre las historias del arte mexicano contemporáneo, resulta imprescindible abordar las innovaciones científicas y sus aportes tecnológicos y cibernéticos que han abierto los horizontes de la producción plástica; esto da pauta a la creación de imaginarios estéticos tanto inéditos como necesarios.

Ofrecer metodologías e investigaciones sobre el suceder artístico bajo reflexiones actualizadas permitirá concebir un universo artístico cercano a los paradigmas reales.

De los colaboradores

Mildred Castillo, ensayista y narradora, en su escrito, “Octavio Paz. Ensayista, crítico de arte de la modernidad”, sostiene que el poeta llevo a cabo varias de sus propuestas sustentado en premisas expuestas por Charles Baudelaire. Esto le proporcionó a Paz la libertad de expresarse en contra de su época y convertirse en un escritor controvertido, a través de su obra poética y narrativa, la cual enriqueció de manera significativa los estudios de arte mexicano y universal, en especial sobre la pintura.

Al tiempo que analiza los conceptos expuestos por el autor de *Los privilegios de la vista*, menciona los aportes de algunos otros críticos de arte mexicano como José Juan Tablada, Manuel Silva Bandeira y Xavier Villaurrutia, así como los del guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, considerándolos, por sus novedosas aproximaciones, pioneros en la crítica del arte mexicano. La autora subraya que Octavio Paz, en sus análisis sobre pintura mexicana y de otras latitudes, señaló como principio que los estudios de arte deben sustentarse en ópticas con inevitables entrecruzamientos. Bajo estos conceptos, Paz definió a la modernidad como una materia en constante movimiento. También aborda la postura crítica que el poeta de *Piedra de Sol* sostuvo al revalorar a pintores como Rufino Tamayo, María Izquierdo y Julio Castellanos, relegados a un segundo plano en aquel momento. De esta manera, en el ensayo se ubica a Paz como un crítico de arte que marca un partaguas entre la concepción del arte mexicano de principios de 1920 y la obra desarrollada a partir de la segunda mitad del siglo pasado.

Carlos-Blas Galindo, crítico y artista plástico, expone su trayectoria profesional al enfatizar la experiencia que ha desarrollado como maestro y ponente en diversos foros nacionales e internacionales para dar a conocer la metodología

que ha implementado como crítico de arte y cuyo fruto se ha visto reflejado en la formación de jóvenes que, con base en sus propuestas, actualmente se desenvuelven dentro de esta disciplina.

El doctor en Letras Fernando Ibarra Chávez, en “Notas sobre la crítica de arte en el México revolucionario”, ofrece una panorámica de los escritos que aparecieron durante esta guerra civil (1910-1920), poniendo énfasis en que las crónicas sobre arte fueron difundidas, sobre todo, en publicaciones hemerográficas y en revistas de época. Menciona la existencia de los valiosos textos que se han dado a conocer a últimas fechas en recopilaciones antológicas, los cuales han fungido como sustento medular para el conocimiento del quehacer artístico de esos periodos. Pone el acento en que estas trascendentes publicaciones desafortunadamente no incluyen imágenes, las cuales serían herramientas de gran utilidad.

En su recorrido menciona que en la década de 1915 a 1925 la crítica de arte no se había dado como tal y que, por lo mismo, al ser desarrollada por historiadores, poetas, profesores, abogados, artistas plásticos, así como aficionados, se definió como una narrativa de tipo pedagógica para dar a conocer al público la importancia de las manifestaciones artísticas de corte prehispánico, nacional, mexicanista, allegadas al concepto de patria. Aclara que en aquel momento la noción de lo mexicano no se tenía muy clara. Argumenta también la dificultad que se tuvo en aquellos años por aceptar la mexicanidad en las artes, en tanto que la influencia europea era predominante.

Como hecho relevante, afirma que si bien la crítica de arte no se había desarrollado, el poeta Manuel Toussaint dio a conocer un libro monográfico sobre el recién fallecido pintor Saturnino Herrán, el cual fungió como un antecedente importante sobre los análisis artísticos que se dieron posteriormente.

En el ensayo titulado “José Moreno Villa y *Lo mexicano en las artes plásticas*”, presentado por el historiador de arte Mauricio César Ramírez Sánchez, se apuntan varias de las innovaciones que el español llevó a cabo en sus estudios sobre el arte mexicano. Una de éstas fue la de acuñar la palabra “tequitqui” para referirse a las representaciones en las que la mano artística del indígena reinterpretó la estética europea. Este término cayó prácticamente en desuso entre los estudiosos del arte virreinal.

En cuanto a su crítica hacia el arte moderno mexicano, tuvo la agudeza de señalar el desgaste que sufría el movimiento muralista mexicano iniciado en 1920 al llegar a la década de 1950. Este hecho, señala el autor, llevó a Moreno Villa a compartir la postura de los pintores de la Ruptura y, como consecuencia, revalorar la obra de Rufino Tamayo al resaltar su proximidad técnica y estética con la escuela de París. Así también, distinguió en el autor de *Las músicas dormidas* tanto su selección de colores como su armonía, al mismo tiempo que su concordancia con el cromatismo mesoamericano. Por lo mismo, el aporte del crítico español, al igual que el de otros especialistas del momento, apunta el investigador, radica en señalar que la obra de Tamayo —bajo una óptica moderna, en la que se señala que los criterios artísticos no permanecen de manera absoluta, sino que fluyen hacia nuevas dimensiones y corrientes—, es representativa de lo mexicano sin acatar los cánones instaurados por las tendencias de corte nacionalista imperantes en la primera mitad del siglo xx.

Teresa Favela Fierro, historiadora del arte, lleva a cabo en su ensayo “La crítica de arte en México a través de los salones y bienales nacionales de escultura del Instituto Nacional de Bellas Artes” un riguroso planteamiento sobre el impulso que se dio a la práctica escultórica en las décadas de 1950 y 1960 al convocar a concursos a través de los salones anuales de escultura y, más adelante, por medio de las bienales nacionales de escultura.

Este acercamiento de la historiadora permite apreciar de qué manera se gestó el impulso hacia esta práctica artística y la multiplicidad de discursos que se generaron en torno a las obras expuestas. Enfatiza el hecho de que algunos de los creadores se alejaron de los cánones nacionalistas para incursionar en las tendencias abstraccionistas y geométricas de corte internacional, y plantea cómo estos experimentos fueron abordados por los críticos de arte de entonces.

Con base en estas premisas, lleva a cabo un análisis de los planteamientos discursivos de los más representativos críticos del momento y da cuenta de las contradicciones estéticas que generaron las múltiples creaciones de los escultores. Finalmente, sostiene que tanto los concursos como las bienales no lograron cohesionar un discurso congruente sobre la creación escultórica y únicamente se concretaron en difundir escritos ambivalentes que se contraponían unos con otros. Sintetiza que en los eventos algunos de los críticos, por pretender ser modernos, no consiguieron canalizar una narrativa bajo un discurso congruente que proporcionara una crítica seria, rigurosa y bien fundamentada.

Juan Carlos Orejudo Pedrosa, filósofo y crítico de arte, nos introduce en su texto “Baudelaire: crítica de arte, literaria y musical” a los postulados críticos del poeta francés. En el ensayo apunta, entre otros aspectos, que Baudelaire abunda en el tema de la belleza como un concepto absoluto de romanticismo, lo cual lo lleva a desarrollar la idea de establecer una relación de reciprocidad entre el sentimiento estético y la creación poética. Su propósito fue ampliar “la capacidad crítica que antecede a toda verdadera creación”, lo que lo convierte en uno de los fundadores de la crítica moderna. Este acierto, abunda Orejudo Pedrosa, dio la pauta para abordar la obra estética bajo nuevos parámetros y ubicar a Baudelaire como el primer crítico de arte moderno.

La antropóloga Victoria Novelo, en su reseña del libro *Tejedores de imágenes*, pone énfasis en el poco interés que se ha dado en las investigaciones históricas y artísticas sobre el uso de los medios visuales. Afirma que éstos son prioritarios, ya que como documentos revisten una importancia “potencial, central y auxiliar” en las investigaciones para registrar e interpretar los acontecimientos históricos, sociales y antropológicos.

Para Novelo, estos medios han tenido un valor medular en los trabajos de antropología, prehistoria y etnohistoria, y agrega que no obstante existir un gran acervo de archivos cinematográficos, fotográficos, sonoros y pictográficos, prácticamente sólo han sido tomados en cuenta por los antropólogos.

Por su parte, la investigadora y artista Loreto Alonso invita a penetrar en la lectura de la controvertida publicación *La época de los aparatos* del francés Jean-Louis Déotte. Alonso se refiere al autor como un filósofo que afirma que la investigación recorre distintas formas en las que la experiencia estética ha tenido y tiene lugar. Menciona que Déotte ubica cronológicamente el concepto de aparato

al referirse a “la perspectiva, la *camera obscura*, la fotografía, el museo, la cura psicoanalítica, el cine y la imagen digital”. Subraya que para el filósofo los aparatos son “los instrumentos de la cultura capaces de construir un mundo común”, es decir, crear una realidad que determina una época o una dialéctica en la que conviven pasado, presente y futuro, apoyados en la relación técnica-humana.

Al recapitular el estudio, se llega a la idea de que el surgimiento de los aparatos precisa cada época y no que la época engendra aparatos. Como consecuencia de la inmersión del concepto “aparato” dentro de la teoría estética, la definición del movimiento artístico se ve modificada por la incidencia de una nueva manera de percibir el acto creador.

Comentario

Los artículos y reseñas que los estudiosos presentaron para la revista despliegan un panorama multifacético de problemáticas sobre la crítica, la historia, la escritura y la investigación del fenómeno del arte, tanto por la diversidad de las temáticas expuestas como por las diversas formaciones académicas y profesionales de los colaboradores; el conjunto de escritos da cuenta del interés y la necesidad que la crítica de arte, escrituras del arte o historias del arte han desplegado en los últimos años.

Los textos conducen a la reflexión y exhortan a reconfigurar las interrogantes, argumentaciones y posturas metodológicas expuestas, a fin de conducir las posibilidades de escribir y leer el documento artístico desde el conocimiento. Con base en estas herramientas teóricas y discursivas se coadyuvará a instituir nuevas vertientes de escritura y crítica del arte que guíen y sustenten el acercamiento hacia este fenómeno cognitivo.

Con la conformación de este conjunto de ensayos, esperamos se logre interesar a los lectores hacia una introversión crítica y razonada sobre los diversos discursos, metodologías y aproximaciones de crítica e historia del arte y, al entrever su relación con los múltiples géneros de investigación, creativos y críticos, se retomen bajo la óptica de renovadas estrategias discursivas, que den cuenta del preponderante y necesario quehacer referente a los escritos sobre arte. ▽

TEXTOS Y CONTEXTOS

*Octavio Paz. Essayist,
Art Critic of Modernity* ■ **Octavio Paz. Ensayista, crítico
de arte de la modernidad**

RECIBIDO • 7 DE NOVIEMBRE DE 2014 ■ ACEPTADO • 8 DE DICIEMBRE DE 2014

MILDRED CASTILLO/ENSAYISTA Y NARRADORA ■
milcasiopea@yahoo.com.mx ■

PALABRAS CLAVE

pintura ■
ensayo ■
crítica ■
modernidad ■
Octavio Paz ■

RESUMEN

Este ensayo analiza algunos textos sobre pintura de Octavio Paz, para conformar una interpretación de su labor como ensayista y crítico de arte dentro del complejo concepto de modernidad. Destaca la historia de la crítica poética en México y busca comparar las opiniones del poeta con la lectura actual de otros pensadores, como Zygmunt Bauman, además de traer a cuenta una breve remembranza del trabajo de Charles Baudelaire.

KEYWORDS

painting ■
essay ■
criticism ■
modernity ■
Octavio Paz ■

ABSTRACT

This essay analyzes some texts by Octavio Paz on painting, focusing on an interpretation of his work as an essayist and art critic within the complex concept of modernity. It highlights the history of poetic criticism in Mexico, and compares the poet's views with current readings by other thinkers, such as Zygmunt Bauman, while bringing into play a brief remembrance of the work of Charles Baudelaire.

Una vez con un criterio cierto, criterio sacado de la naturaleza, el crítico debe cumplir su tarea con pasión, pues por ser crítico no se es menos hombre, y la pasión aproxima a temperamentos análogos y levanta la razón a nuevas alturas.

Charles Baudelaire

Los orígenes del ensayo se remontan a la antigüedad griega, porque es imposible ubicar su data concreta; sin embargo, sí lo es determinar el nacimiento del ensayo moderno. En la Francia de finales del siglo XVI, con la publicación de *Ensayos* (1580-1588) de Michel Eyquem de Montaigne, se inauguró una forma de exponer el pensamiento en la cual el autor podría expresarse de manera escrita acerca de cualquier tema y sin ajustarse a un modelo. Dado que la crítica de arte primeramente sigue la necesidad de aclarar un fenómeno mediante la estructuración de un discurso lógico, comparativo o ambos, puede pensarse como un ensayo especializado en el cual se reflexiona en torno a una obra particular o a un conjunto de artefactos simbólicos. Bien puede tratarse de la valoración sistematizada bajo una teoría determinada o del discurso sumario de conocimientos diversos que no excluyen la apreciación subjetiva. Con este último puede relacionarse la obra de Charles Baudelaire, en cuanto toca a su trabajo como crítico de arte, cuyo aliento se halla hermanado a su visión poética.

El poeta maldito puso en perspectiva una manera peculiar de ejercer la crítica: “Creo sinceramente que la mejor crítica es la divertida y poética; no esa otra, fría y algebraica que, bajo pretexto de explicarlo todo, carece de odio y de amor, se despoja voluntariamente de todo temperamento...”¹ John Ruskin mantuvo un discurso semejante en su crítica constante, férrea y apasionada de la pintura de Joseph Mallord William Turner, además de establecer comparaciones entre pintura y poesía, como lo hiciera el propio Baudelaire entre pintura y música.

En México, José Juan Tablada, dadas sus incursiones en otras culturas y su estudio de diversas lenguas, no dudó en escribir acerca de pintura, escultura, artes populares y arquitectura, poniendo un sello distintivo que acercaba sus reflexiones a improntas poéticas; Xavier Villaurrutia, desde la poesía y la dramaturgia compuso una prosa ensayística en donde el personaje principal es la pintura en tanto “cuerpo orgánico”, además de recuperar la memoria de pintores que quedaron, digamos, al margen de ciertos estudios académicos, como el caso de Manuel Silva Bandeira; Luis Cardoza y Aragón, aunque no era mexicano sino guatemalteco, supo hacer consideraciones pertinentes del fenómeno artístico, la historia y la relación económica entre obra, creador y recepción del público conforme a una visión materialista, lo cual coadyuvó a

¹ Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa/Críticas de arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 125.

la integración del mosaico cultural que nos acompaña hasta la fecha. Esta pléyade de ejemplos, sin agotarla, es fuente principal para investigadores del arte y la literatura. En ella también se halla la robusta obra ensayística de Octavio Paz en torno a la pintura, no sólo de México sino de otras latitudes. Al revisar los numerosos títulos en su bibliografía es posible observar las manifestaciones tan diversas por las que se interesó: desde la pintura de Rufino Tamayo, María Izquierdo, Juan Soriano, Robert Motherwell o Pablo Picasso, pasando por los *ready mades* de Marcel Duchamp o, como si se tratara de un retorno mítico, las “caritas sonrientes” olmecas; sus disertaciones entrecruzan tiempos y disciplinas a favor de la comprensión del arte. Podemos pensar, entonces, ¿a qué responde este cuerpo de textos? ¿Acaso a una necesidad historicista y crítica? ¿O a un efluvio de dudas propias del poeta y humanista en rebeldía con su tiempo histórico?

En un amplio estudio del ensayo mexicano de a modo de ejemplo y guía, encontramos algunas características formales del ensayo moderno que conviene mencionar para comprender algunos rasgos en la prosa sobre pintura de Paz: “exposición discursiva; su extensión, muy variable, puede oscilar entre pocas líneas y algunos centenares de páginas, más parece presuponer que pueda ser leído de una sola vez, finalmente, es un producto típico de la mentalidad individualista que crea el Renacimiento”.² Más adelante, afirma que el ensayo es un género híbrido, en tanto que conjuga elementos correspondientes a dos categorías distintas: didáctica y lógica para exponer las ideas. Además, señala que, por la flexibilidad efusiva, por la libertad ideológica y formal, en suma, por la calidad subjetiva de la escritura, es un género literario no sujeto, tampoco, a una temática particular. Dichas características son apreciadas en los textos de Paz, mismos que pueden ser señalados como crítica poética debido a que son, y según conceptos de Juan Acha, “a la vez invención, teoría o poema”; también ensayo interpretativo, “exposición breve de una materia que contiene una interpretación original”, o ensayo-crónica o memorias, en el que “el ensayo se alía con rememoraciones históricas o autobiográficas”.³ La meta principal del poeta es



Carlos Mérida, *Retrato de Luis Cardoza y Aragón*, 1927.

acercar al lector a la pintura y avanzar más allá de las formas didácticas para llegar a las interpretativas, siguiendo la línea estructural y expresiva que Tablada, Villaurrutia y Cardoza y Aragón expusieron con anterioridad en el contexto mexicano.

En 2010 se publicó el libro *Octavio Paz, entre la imagen y el nombre*.⁴ Su compilador, Rafael Vargas, reunió un cuerpo de imágenes bastante sugerente: desde aquella anónima en la cual aparece un muchacho de cabello

² José Luis Martínez, *El ensayo mexicano moderno*, t. 1., México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 9.

³ Juan Acha, *Crítica de arte*, México, Trillas, 1999.

⁴ Rafael Cuéllar, *Octavio Paz, entre la imagen y el nombre*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

ondulado en actitud pasiva y altiva al mismo tiempo, hasta aquella otra, de Rogelio Cuéllar, en la que un hombre maduro da la bienvenida al lector-espectador desde la puerta de su estudio. Todos esos momentos captados por la cámara, todos esos hombres retratados convergen en un sólo escritor, en un pensador de los fenómenos del arte y la poesía, en un poeta cuya personalidad —en tanto construcción— podría llamarse ecléctica, acaso contradictoria. No es necesario apuntar con detalle los géneros literarios cultivados por Paz ni la gran cantidad de libros publicados. Son muchos y en casi todos ellos alcanzó vuelos muy altos. Dentro de esa vastedad, el género que se destaca en este texto es el ensayo sobre pintura, en el cual el poeta analiza la obra artística de pintores mexicanos y de otras latitudes, además de aportar un panorama desde distintas connotaciones de la propia modernidad. Con ello, se busca comparar las opiniones del poeta con la lectura actual de otros pensadores.

En 1990, al recibir el premio Nobel de Literatura, Paz disertó acerca de los encuentros y desencuentros de dos mundos a través del contraste entre la lengua española y la anglosajona, al señalar a la modernidad no como una escuela poética, sino como un linaje, una familia esparcida en varios continentes. Hizo hincapié, también, en la ambigüedad del término que, no obstante, emanaría visos de lucidez. Zygmunt Bauman,⁵ en el libro *Modernidad líquida*, hace una metáfora que consiste en la asimilación de la modernidad acorde con los elementos líquidos y sus características con la finalidad de dar una nueva perspectiva al respecto, justo al inicio del siglo XXI, coyuntura estratégica para poner el dedo en la llaga:

Los fluidos, por así decirlo, no se fijan al espacio ni se atan al tiempo. En tanto los sólidos tienen una clara dimensión espacial pero neutralizan el impacto —y disminuyen la significación— del tiempo... Los fluidos no conservan una forma durante mucho tiempo y están constantemente dispuestos (y proclives) a cambiarla; por consiguiente, para ellos lo que cuenta es el

flujo del tiempo más que el espacio que puedan ocupar: ese espacio que después de todo, sólo llenan por un momento.⁶

Si los fluidos no conservan una forma durante mucho tiempo y están constantemente dispuestos y proclives a cambiarla, tal vez la característica de la modernidad sea el peripatético, camaleónico transitar: “¿Acaso derretir los sólidos no fue siempre su principal pasatiempo y su mayor logro?... ¿Acaso la modernidad no ha sido fluida desde el principio?”⁷ Algunos historiadores han situado su origen en 1492, luego del desencuentro de América con Europa, de la expulsión de árabes y judíos de la península ibérica, y de la transformación geográfica europea. Estos acontecimientos, a su vez, han sido relacionados con el cambio de paradigma filosófico en torno al libre albedrío del hombre en el mundo: “la situación emergió de la disolución radical de aquellas amarras causadas —justa o injustamente— de limitar la libertad individual de elegir y actuar”.⁸ Este cambio de mentalidad de la Edad Media europea a la moderna se engarza con la modificación de los medios de producción que habrían de revolucionar la economía global, es decir, al paso del sistema feudal al burgués. Sin embargo,

todos los moldes que se rompieron fueron reemplazados por otros; la gente fue liberada de sus viejas celdas sólo para ser censurada y reprendida si no lograba situarse —por medio de un esfuerzo delicado, continuo y de por vida— en los nichos confeccionados por el nuevo orden: en las clases, los marcos que (tan inflexiblemente como los ya disueltos estamentos) encuadraban la totalidad de las condiciones y perspectivas vitales, y condicionaban el alcance de los proyectos y estrategias de vida.⁹

¿Qué hacer entonces ante un concepto tan extenso en su temporalidad, en sus alcances sociales, filosóficos, políticos, estéticos? Paz escribe de ello desde muchas aristas: “¿Qué es la modernidad? Ante todo, es un término equívoco: hay tantas modernidades como so-

⁵ Zygmunt Bauman (Polonia, 1925). Sociólogo, filósofo y ensayista. Acuñó el término y desarrolló el concepto de “modernidad líquida”. Junto con el sociólogo Alain Touraine, Bauman fue ganador del Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades 2010.

⁶ Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 8.

⁷ *Ibidem*, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 12.



María Izquierdo, *Mis sobrinas*, 1940, óleo sobre triplay, 139.8 x 99.8 cm.

ciudades. Cada una tiene la suya... La modernidad es una palabra en busca de significado... Poco importa: la seguimos, la perseguimos".¹⁰ Lo desconcertante no sólo es la equivocación incrustada en la palabra, sino el cambio permanente al que apunta esta definición: "En mi peregrinación en busca de la modernidad me perdí y me encontré muchas veces. Volví a mi origen y descubrí que la modernidad no está afuera sino dentro de nosotros".¹¹ Esta acotación subjetiva recuerda y enfoca dos cuestiones primordiales; una, el nacimiento del ensayo como género literario, precisamente conforme a la

visión individualista, y dos, el tránsito líquido de la modernidad apuntada por Bauman. De ese modo resulta más sencillo comprender porqué Paz, de acuerdo con la meditación comparativa, alentada por viajes a distintos continentes y también —siguiendo el lenguaje metafórico— hacia sí mismo, define la pintura como consecuencia del fenómeno moderno, en la cual la ruptura es inherente al sistema que la conforma. Así, a su parecer, el arte pictórico y las expresiones artísticas miran atrás, trayendo a escena perspectivas estéticas distintas y, a su vez, rememoran y reconsideran el conocimiento de civilizaciones lejanas para construir el propio. Tal es su perspectiva del arte moderno:

Los jóvenes de aquella época no teníamos mucha cultura visual. No habíamos salido de México y había pocos libros, todos caros. Yo había entrevistado los museos de París y Nueva York durante un corto viaje, y nada más. Pero sabíamos que el arte popular de México era una fuente y que lo mejor de nuestra pintura tenía una relación con ese fondo popular y tradicional. Además nos dábamos cuenta de que el arte moderno europeo había redescubierto el arte de otras civilizaciones, entre ellas las del antiguo México.¹²

Para el joven Paz, el "fondo tradicional" del arte mexicano, en tanto transmisión de década a década, era apenas una intuición; más adelante, en la edad adulta, fue una reiteración que pintores y ensayistas recuperaron en sus obras. Con esas acciones, saldrían a relucir los beneficios de la modernidad, pero también sus fallas más graves. De modo tal, la modernidad se anunciaba como un proceso contradictorio, paradójico, del cual el poeta era consciente:

Veían en Artaud a una víctima de los poderes e instituciones impersonales de la modernidad, pero en el fondo, ellos creían en los principios que han fundado y justifican esa aborrecida modernidad. Esta es la paradoja de los intelectuales modernos y éste es el secreto, a un tiempo patético e irrisorio de su rebelión. Son, o más bien somos los hijos rebeldes de la modernidad... pero somos modernos.¹³

¹⁰ Octavio Paz, *Convergencias*, Barcelona, Seix Barral, 1992, p. 14.

¹¹ *Ibidem*, p. 24.

¹² *Ibid.*, p. 131.

¹³ *Ibid.*, p. 126.

El hijo rebelde de la modernidad, uno de los más importantes de México, fue autocrítico y, en esa trágica medida, porfió dentro de la tradición, he allí la paradoja. Para el poeta, dejar de ser es necesario para construirse bajo la idea de un devenir que agrega otras perspectivas a seguir y, así cada vez, indefinidamente. Los pintores a los que juzgó modernos fueron Rufino Tamayo, de quien opinó: “Algunos, como Tamayo, habían asimilado con talento y originalidad la gran experiencia de la pintura moderna”; María Izquierdo, de quien también hizo una somera crítica a sus óleos —y como dato curioso, consideró no sólo elegante, sino luminosa su manera de vestir—; Julio Castellanos y Carlos Mérida, también considerados modernos por Xavier Villaurrutia. De todos ellos escribió en diferentes etapas de su vida literaria y, diseminada entre los distintos textos, se encuentra la idea de la modernidad que, en efecto, es una tradición y no una doctrina, sino permanencia y cambio, “simultaneidad de tiempos y de presencias: la modernidad rompe con el pasado inmediato sólo para rescatar el pasado milenar y convertirlo en una figurilla de la fertilidad del neolítico en nuestra época contemporánea”.¹⁴

En 1987 Paz publicó una compilación de ensayos titulada *Los privilegios de la vista*. Resulta importante destacar esta obra, ya que el segundo volumen se centra en el ámbito mexicano, mas no por ello deja de establecer líneas históricas y estéticas con Europa y Estados Unidos, lo cual apunta a hacer partícipe a México de la vida artística y de las aportaciones estéticas del mundo: “La pintura moderna mexicana se inició hacia 1920. Nació bajo el patrocinio del Estado; no contó con un mercado interno apreciable pero sí conquistó en los Estados Unidos un público devoto, críticos entusiastas y mecenas generosos”.¹⁵ Con ello, daba continuidad a la reflexión en torno a las ideas estéticas de México durante el siglo xx, además de proporcionar datos significativos para el lector promedio: “el gusto por la pincelada brutal, el amor por las formas desgarradas, la violencia en el color, los contrastes sombríos, la ferocidad. Todo esto que es mexicano, también es norteamericano. Pero su origen es europeo: el expresionismo”.¹⁶ A partir de esta compilación, la obra de Paz dibuja un amplio espectro

radial, donde de nueva cuenta confluyen inquietudes traslapadas a partir del objeto pictórico, yendo del tiempo mesoamericano al tiempo moderno: “El arte no era un fin en sí mismo sino un puente o un talismán. Puente: la obra de arte nos lleva del aquí de ahora a un allá de otro tiempo. Talismán: la obra cambia la realidad que vemos por otra... La función del arte es abrirnos las puertas que dan al otro lado de la realidad”.¹⁷ Puente, talismán, palabras clave que logran trasladarse entre los siglos. El mundo precolombino es el inicio reverberante de su concepción del arte moderno, sin embargo, habría de añadir la crítica interna, necesaria para la sociedad en la que se gesta, ya que a diferencia de los antiguos americanos, las sociedades modernas sí se hallan conscientes de crear un objeto bajo la idea de artisticidad. El poeta asegura, también, que el arte moderno se inició como una crítica de la sociedad, como una subversión de valores. He allí que vuelve a insertarse la idea de ruptura, de una incisión vital: “La pintura es una tradición. Todavía lo creo: una obra es algo más que los conceptos y los preceptos de un sistema”.¹⁸

Siguiendo la visión crítica, Paz apunta una ética que el pintor debe asumir con la obra e imagina el proceso de la pintura más allá de la creación con la finalidad de hacer notar la indefensión del artista ante su creación, la cual ya tiene un lugar en la historia como índice o huella: “Hay un momento en que el poema interroga al poeta, el cuadro contempla al pintor. Ese momento es una prueba: aunque podemos traicionar a nuestras creaciones, ellas nunca nos traicionan y siempre nos dirán lo que somos o lo que fuimos”.¹⁹ Y también sentencia: “Los artistas se han vuelto ogros de feria, espantapájaros, rotulados y provistos de toda clase de significados para atravesar las aduanas morales y estéticas”.²⁰ “El verdadero amo se llama mercado. No tiene rostro y su marca o tatuaje es el precio”.²¹ El mercado del arte es enemigo de la pintura para Paz. ¿Qué pasa si se contrastan estas reflexiones en torno al mercado del arte y el ensayo sobre pintura o la crítica poética cultivada por otros autores? ¿Será acaso que este tipo de ensayo dilucida y hace señalizaciones

¹⁴ *Ibid.*, p. 131.

¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷ Octavio Paz, *Los privilegios de la vista III*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 387.

¹⁸ *Ibidem*, p. 50.

¹⁹ *Ibid.*, p. 374.

²⁰ *Ibid.*, p. 394.

²¹ *Ibid.*, p. 392.



María Izquierdo, *Retrato de María Asúnsolo*, 1942, óleo sobre tela, 200 x 124.6 cm.

críticas, profundas, más allá de juicios subjetivos? ¿Será, también, que la voz literaria del ensayo “toca” las fibras más recónditas tanto de espectadores como de lectores y de los creadores de la pintura? ¿Se puede decir que estos ensayos abren umbrales de investigación y, sobre todo, generan dudas para esclarecer el complejo fenómeno de la pintura y el arte? La respuesta es afirmativa, debido a la hibridación de perspectivas que ofrece el ensayo como escritura del pensamiento. Por un lado, conlleva la posibilidad de sumar el orden objetivo establecido por la historia y los fenómenos sociales de los cuales el escritor es consciente y, del mismo modo, permite la expresión de individualidad frente a la pintura y su contexto. En ese sentido, la ensayística sobre pintura de Paz expone ideas e inquietudes acerca del arte moderno sin que por ello niegue la contradicción de la modernidad. En su ensayo “Picasso: el cuerpo a cuerpo con la pintura”, escribió:

El arte moderno ha sido una sucesión ininterrumpida de saltos y cambios bruscos; la tradición, que había sido la de Occidente desde el Renacimiento, ha sido quebrantada, una y otra vez, lo mismo por cada nuevo movimiento y sus proclamas que por la aparición de cada nuevo artista. Fue una tradición que se apoyó en el descubrimiento de la perspectiva, es decir, en una representación de la realidad que depende, simultáneamente, de un orden objetivo (la óptica) y de un punto de vista individual (la sensibilidad del artista).²²

Si el arte moderno —en este caso de Pablo Picasso— nace a partir de la paradoja como fenómeno histórico, entonces, ese tipo de arte denota una sociedad que detesta la representación o, “mejor dicho; que prefiere reconocerse en las representaciones que la desfiguran o la niegan: las excepciones, las desviaciones y las disidencias”.²³ Esta manera de percibir el arte moderno refiere a un mundo trastocado en el que la realidad resulta secundaria, además de pugnar por la libre asociación y contraste de ideas para explicar el fenómeno estético. Lo relevante consiste en recuperar el valor de la pintura como fenómeno artístico y no la anécdota a la que pudieran apuntar. Para Paz, la representación queda relegada ante el placer que ésta encierra: “De lo que se trata es de olvidar la representación y encontrar el placer de la pintura, y en el olvido la pintura conduce al encuentro de sí”.²⁴ La visión individualista de Paz empata con el camino del solitario mirando por la ventana que son los ojos, para adentrarse en sí mismo y descubrir el sentido del viaje, el cual sólo es posible en la medida del recorrido: “virgen de humo de mi adolescencia / mi libertad me sonreía / como un abismo contemplado”.²⁵ El abismo de la libertad es seductor y no obstante su peligrosidad, otorga el poder para encontrar un tipo de conocimiento en el desvarío. De esa manera, el ensayista hizo un pase poético mediante el conjuro: “entre el hacer y el ver, / acción o contemplación, / escogí el acto de palabras: / hacerlas, habitarlas, / dar ojos al lenguaje”.²⁶ Los ojos del poeta junto con el pintor, sea Tamayo, Izquierdo o Mérida, participan de la

²² *Ibid.*, p. 393.

²³ Véase www.ensayistas.org/antologia/XXA/paz/paz6.htm.

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ *Loc. cit.*

²⁶ José Luis Rivas, *Poesía, pan de los elegidos. Antología poética de Octavio Paz*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2013, p. 39.

obra. Avanzan en el tiempo como aquellos líquidos que hacen la modernidad en su tránsito constante. Octavio Paz ha confirmado que a partir del ensayo, de la poesía, pero también de la crítica de arte es posible ser rebelde ante la modernidad. La rebeldía resulta de una visión individualista o de las minorías. Casi se podría decir que muy pocos tienen el arrojo para ser rebeldes. Rebelde es aquel que se levanta contra la autoridad, el indócil, el que desobedece en solitario, el que vestido de pirata desafía al mundo. *Grosso modo*, es el eterno inconforme, el que busca alternativas más que verdades; sin embargo, éste no pone en entredicho la totalidad del orden, mientras el revolucionario sí lo hace. Paz se considera rebelde ante la modernidad porque la distingue como crítica. La oposición de lo nuevo a lo antiguo genera una ruptura, a la cual considera continuidad de la tradición. Allí existe la posibilidad de encontrar en el arte y la pintura un ducto de reflexión para comprender la historia. ¿Quién sino el crítico, el que hace crítica puede tomar aquella postura? Recordemos que por ser apasionado, el crítico no deja de ser más que un hombre, al menos si pensamos en las palabras de Baudelaire, por ejemplo. ▣

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHA, Juan, *Crítica de arte*, México, Trillas, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa/Críticas de arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- CUÉLLAR, Rafael, *Octavio Paz, entre la imagen y el nombre*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- PAZ, Octavio, *Convergencias*, Barcelona, Seix Barral, 1992.
- ———, *Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- RIVAS, José Luis, *Poesía, pan de los elegidos. Antología poética de Octavio Paz*, México, Universidad Veracruzana, 2013.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

MILDRED CASTILLO • Ciudad de México, ensayista y narradora. Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Egresada de la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas de la Universidad Veracruzana y de la Sociedad General de Escritores de México en la ciudad de México. Ha colaborado como editora y prologuista en la Biblioteca del Universitario dirigida por Sergio Pitol y en la revista *La palabra y el hombre*, entre otras. Actualmente escribe un libro acerca del ensayo sobre pintura de Juan García Ponce y es candidata para ingresar a la maestría en Historia del Arte.

TEXTOS Y CONTEXTOS

Training and Method of Art Criticism: A Contribution ■ **Formación y método para la crítica de arte: un aporte**

RECIBIDO • 7 DE NOVIEMBRE DE 2014 ■ ACEPTADO • 8 DE DICIEMBRE DE 2014

CARLOS-BLAS GALINDO/CRÍTICO Y ARTISTA ■
carlosblasgalindo@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

arte ■
crítica ■
método ■
formación ■
Carlos-Blas Galindo ■

RESUMEN

Además de ejercer la crítica de artes plásticas, visuales y conceptuales, con base en una metodología que propuse en 1988, desde los primeros años de la década de 1990 me he ocupado de formar críticos de arte, asimismo, a partir de mi planteamiento metodológico. En este texto hago un recuento de las numerosas ocasiones en las que, como ponente, conferenciante o profesor, he cumplido con mi afán de preparar personas que se interesen por la crítica en un grado tal que lleguen a ejercerla.

KEYWORDS

art ■
criticism ■
method ■
training ■
Carlos-Blas Galindo ■

ABSTRACT

In addition to writing criticism of plastic, visual and conceptual art, based on a methodology proposed by myself in 1988, since the early 1990's I have been involved in training art critics, also from my own methodological approach. In this paper I recount the many times that as a speaker, lecturer or professor I have fulfilled my desire to train people interested in art criticism to such a degree that they exercise it themselves.

Me dedico a la crítica de las artes plásticas, visuales y conceptuales porque estoy absolutamente convencido del papel irremplazable de esta actividad en favor del impulso al desarrollo de la cultura artística de todo ámbito cultural, así como debido a mi interés por intervenir de manera directa en el proceso de producción, distribución (del que es parte lo valorativo) y consumo de esos bienes culturales llamados obras de arte. En mi discurso de ingreso como académico de número a la Academia de Artes, en 2007,¹ hice un recuento de cómo detecté y pude concretar mi vocación; de cómo me inserté en el medio de la crítica mexicana y latinoamericana; de la metodología que propuse en 1988 —misma que a la fecha utilizo—² y de la manera en la que obtuve mi formación real en la práctica periodística, asimismo, a partir de 1988.

Creo, pues, en las bondades de la crítica. Y puedo afirmar que un medio que carece de crítica³ resulta un ámbito autocomplaciente en el que sólo en apariencia “todo vale” pero en el que en rigor —como en toda unidad y lucha de contrarios en la realidad llamada tangible— a nada se le puede reconocer una valía sobresaliente, de contar con ella, mientras que nada puede ser denominado, sin cortapisas, como un producto pseudo-artístico, ni siquiera cuando su carencia de aportes de índole cultural resulta inobjetable. Un medio en el que no existe la crítica es fácilmente reconocible por la proliferación de exposiciones —tanto individuales como colectivas— integradas con obras que, en los mejores casos, resultan decorativas, y que son de la autoría de personas (a quienes no se les puede llamar artistas, pues no están comprometidas con el desarrollo cultural) que cultivan lenguajes anacrónicos.

Asimismo, en todo ámbito carente de crítica se tienden a aceptar, cual si se tratara de alguna fatalidad, cuando no de un dogma de fe, los paradigmas que se imponen desde el poder cultural global, conjunto de condiciones que en apariencia son meras modas pero que constituyen métodos de control para la cultura artística, conjunto al que se le conoce como *mainstream*, o cultura predominante. En cambio, es posible distinguir un ámbito que cuenta con una labor crítica, toda vez que deviene un medio exigente, en el cual existen instituciones especializadas —como museos y galerías, básicamente— en los que se exhiben obras de resistencia o de avanzada,

¹ *Discurso de ingreso a la Academia de Artes. Mi itinerario crítico*, seguido de Jorge Alberto Manrique, “Respuesta al discurso de ingreso a la Academia de Artes del maestro Carlos-Blas Galindo”. México, Academia de Artes, 2007 (*Homenajes y discursos* 33). También disponible en: http://media.wix.com/ugd/d75d34_670234d9fb7f4b51846a34123063f8b0.pdf [Consulta: 7 noviembre 2014].

² *Elementos estéticos, temáticos y artísticos: un método para la crítica de las artes visuales*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Cenidiap, Centro Nacional de las Artes, Estampa, 2005 (Abrevian ensayos). También disponible en: <http://www.cenidiap.net/index.php/biblioteca-digital?id=245> [Consulta: 7 noviembre 2014].

³ Es menester distinguir la crítica de los textos de presentación, de suyo apologéticos y destinados a los catálogos de exposiciones o a las cédulas de sala, así como diferenciarla de aquellos escritos que tienen como pretexto temático algún asunto artístico.

de la autoría de artistas verdaderos, quienes practican léxicos emergentes o al menos predominantes, o bien alejados del *mainstream*, pero jamás obsoletos.

En nuestro país existe una aversión a la crítica, ya sea porque es tenida por restrictiva, porque es considerada como generadora de reglas y preceptos, o bien porque se le atribuyen ambas características negativas... o incluso más. Sin embargo, el papel de la crítica no es el de restringir ni el de normar la producción artística, sino el de ponerla en valor. Esto es: el de evaluar las obras y señalar si cuentan con aportes suficientes y en cuáles rubros; si aportan poco porque corresponden a autorías vinculadas con lenguajes predominantes o en su fase de obsolescencia, o si carecen siquiera de variantes de poca monta, caso en el cual resultan pseudo-artísticas. A eso se reduce la función de la labor crítica, tal y como lo planteo en mi propuesta metodológica. En eso radica su importancia con respecto al desarrollo de la cultura artística y con relación a la consecución del proceso producción-distribución-consumo.

La aversión a la crítica no es propia de quienes constituyen los amplios sectores de públicos no especializados, pues entre ellos priva un desinterés por los resultados de esta labor; esta antipatía es característica, en cambio, de muchas personas entre los públicos especializados, así como de no pocos autores de obras plásticas, visuales o conceptuales, quienes incluso llegan a considerar como una agresión personal un texto crítico que no sea favorable para su trabajo, y abundan entre ellos quienes llegan a descalificar a quien firma un escrito de esa índole. Recuerdo haberle escuchado decir al teórico del arte Juan Acha, ya desde los años setenta del siglo pasado, que los críticos escribimos para los demás críticos, por lo que quienes somos asiduos lectores de textos críticos somos, precisamente, quienes ejercemos esta actividad.

Para ejercer la crítica se requiere de una formación específica. Y de actualizar constantemente la información especializada con la que los críticos estamos obligados a contar. Además, se precisa aplicar un método. Toda vez que en nuestro país no existía la posibilidad de formarse profesionalmente como crítico, muchos de quienes hemos abrazado esta labor provenimos de carreras como la historia, la historia del arte, la filosofía, la comunicación o las artes visuales, por ejemplo. Por ello es que me he propuesto participar en la formación de críticos.



Foto: Juan Manuel Delgado Carmona.

Carlos-Blas Galindo durante la sesión final del diplomado en Crítica de arte (artes plásticas, visuales y conceptuales). Centro de las Artes Centenario, San Luis Potosí, SLP, septiembre de 2010.

Una de las primeras ocasiones que tuve para conseguir mi propósito fue en Venezuela. En 1991 conduje en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, en Caracas, el seminario La metodología, requisito para el desarrollo de la crítica de arte. Roldán Esteva-Grillet, quien fuera uno de mis alumnos, ya ejercía la crítica de arte desde antes de cursar el seminario y la practica hasta el presente. En 1993 impartí el curso Apreciación y crítica de artes plásticas en el taller de periodismo cultural del Museo Biblioteca Pape de la ciudad de Monclova, Coahuila. A este curso acudieron integrantes del voluntariado del museo, quienes se ocupaban de conducir visitas guiadas a las exposiciones que ahí se mostraban. Una de esas personas, quien ahora labora en el Departamento de Educación del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, en la capital del estado de Nuevo León, me comentó recientemente que a partir de aquel curso se interesó por el arte actual.

En el mismo 1993, invitado por el artista conceptual y profesor universitario José Miguel González Casanova, expuse mi metodología en un efímero taller de crítica de arte en el plantel Xochimilco de la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP, hoy Facultad de Artes y Diseño) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre quienes estuvieron presentes —aun cuando no fue alumno de la ENAP, sino que probablemente haya sido uno de los coordinadores del taller, en el que sé que participó— se contaba Fernando Gálvez de Aguinaga,



Foto: Juan Manuel Delgado Carmona.

Carlos-Blas Galindo durante la sesión final del diplomado en Crítica de arte (artes plásticas, visuales y conceptuales). Centro de las Artes Centenario, San Luis Potosí, SLP, septiembre de 2010.

quien por aquel entonces ya ejercía la actividad crítica y hoy vive y trabaja en el estado de Oaxaca.

Una valiosa oportunidad para difundir mi método y hacer proselitismo en favor de la práctica de la crítica artística ocurrió en 1994. Entre aquel año y 1995 coordiné el curso Crítica de las artes que, a partir de la metodología que aplico, impartimos Óscar Flores, Francisco Romero, Morelos Torres y yo en el por entonces recientemente inaugurado Centro Nacional de las Artes (Cenart). Aquella vez adaptamos mi método de manera que fuera aplicable para la crítica de la danza, la música y el teatro, amén de emplearlo para las artes plásticas, las visuales y las conceptuales, para las que originalmente fue planteado. Según la información de la cual dispongo, ninguno de los estudiantes que en aquella oportunidad atendimos se dedica a la crítica. El artista y promotor cultural César Espinosa asistió al curso; empero, ya había conformado su marco teórico-referencial para cuan-

do entró en contacto con mi método. Una consecuencia estupenda de aquel curso en el Cenart ha sido el que Óscar Flores esté interesado en adoptar esa metodología para posibilitar su ejercicio en la crítica de danza.

El año 1995 fue funesto para la crítica, pues en los primeros días falleció quien fuera mi mentor y amigo, el teórico del arte Juan Acha. A pesar de mis empeños y los de otros colegas, no ha sido sino hasta fechas muy recientes que la formación de críticos ha generado algún interés. En 1996 me ocupé del Taller de crítica que fue parte del Diplomado de especialización de crítica aplicada a las artes visuales que se efectuó en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, organizado por el Consejo para la Cultura de aquella entidad (Conarte) y Curare. Entre quienes cursaron el diplomado estaba David Torrez, quien laboraba como periodista de cultura en el periódico *El Norte* y actualmente es curador. A invitación de Dinorah Basáñez, también en 1996 impartí



Carlos-Blas Galindo durante la sesión final del diplomado en Crítica de arte (artes plásticas, visuales y conceptuales). Centro de las Artes Centenario, San Luis Potosí, SLP, septiembre de 2010.

el curso-taller Aproximación crítica a las artes visuales en las instalaciones del entonces incipiente periódico *Reforma*, en el Distrito Federal, al cual acudieron colegas periodistas, sobre todo quienes se desempeñaban en la sección cultural de ese diario, la cual por entonces estaba a cargo de Basáñez, quien había desarrollado su trayectoria periodística en el diario *El Norte*.

Entre 1999 y 2002 viví en la ciudad de Oaxaca, donde asimismo radicaban mis colegas críticos Enrique Franco Calvo, el ya referido Fernando Gálvez, Fernando Solana y yo, así como el escritor Jorge Pech, autor de ensayos sobre arte. De nosotros el único que continúa viviendo en Oaxaca, como mencioné, es Gálvez. En 1999 me correspondió impartir en Monterrey, Nuevo León, el curso-taller Crítica de arte, de nueva cuenta a invitación del Conarte, y en aquel mismo año expuse mi propuesta metodológica en la conferencia que dicté en la Finca del Arte, en la capital del estado de Colima. En el año 2000 fui conferenciante en la Facultad de Filosofía de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en Morelia, Michoacán; el título de mi participación fue “Crítica de las artes visuales. Una metodología”. En 2001 dicté mi conferencia “La visión crítica”, en el Jardín de las esculturas de la capital del estado de Veracruz.

En 2004 fui designado director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap). A partir de entonces y durante

algún tiempo dejé de ejercer mi labor crítica con asiduidad y asimismo reduje mis intervenciones orientadas a la formación de críticos, interés que retomé en 2007. Aquel año expuse nuevamente en la ENAP —aunque por supuesto ante nuevas escuchas— mi planteamiento metodológico y poco después presenté mi ponencia “Un método de enseñanza para la crítica de arte” en las Jornadas de Crítica de Arte organizadas por la sección nacional mexicana de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, a la que había ingresado en 2006 y a la que renuncié en 2010. También en 2007 fui el responsable del curso-taller Crítica de las artes visuales en el Centro Regional de las Artes de la ciudad de Zamora, Michoacán, sin ningún resultado en cuanto al ejercicio ulterior de la crítica por parte de los alumnos, hasta donde sé.

En 2009 fui uno de los profesores invitados al Diplomado en crítica de arte que Luis Ramaggio organizó para el Centro Estatal de las Artes Ensenada. A consecuencia de mi participación se me ha propuesto coordinar un taller de crítica, de manera que se propicie el surgimiento de una crítica profesional en ese estado. En 2010 fui convocado por Alejandro Mariano a participar como profesor en el diplomado en Crítica de arte y curaduría de exposiciones que encabezó para el Centro de Gestión y Formación Cultural Realía con el apoyo de la Universidad Veracruzana en Xalapa.

En 2009 y 2010 coordiné el diplomado en Crítica de arte (artes plásticas, visuales y conceptuales) que se me solicitó desde la Dirección General de Vinculación Cultural del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y al que convocaron de manera conjunta la Dirección de Capacitación Cultural del mismo Consejo y la Secretaría de Cultura del gobierno de San Luis Potosí, diplomado que albergó el Centro de las Artes Centenario de esta entidad. Amén de coordinador del diplomado, fui uno de los profesores del mismo. Concluyeron satisfactoriamente sus estudios 22 de las 35 personas que solicitaron inscripción. Para conseguir su acreditación hubieron de cursar las 210 horas que duró (o un porcentaje mayoritario de ese total) y debieron entregar, como trabajo final, un texto crítico. Como corolario de este diplomado, algunos de quienes lo cursaron se propusieron editar una publicación independiente que contendría exclusivamente textos de crítica de arte y que llevaría el nombre de *Caníbal*. No obstante que de *Caníbal* solamente se ha editado el número cero, uno de



Foto: Martha Rocío Castillo Medellín (Chiquis Castillo).

Carlos-Blas Galindo con los alumnos que cursaron el diplomado en Crítica de arte (artes plásticas, visuales y conceptuales). Centro de las Artes Centenario, San Luis Potosí, SLP, septiembre de 2010.

sus impulsores, Oswaldo Ramos, quien ejercía la crítica en San Luis Potosí desde antes de cursar el diplomado, continúa practicando esta actividad y se ha interesado en aplicar mi método.

Desde que en 2012 concluí mi gestión como director del Cenidiap vivo con mi familia en la capital del estado de Chihuahua. En ese mismo año di a conocer mi metodología en una conferencia magistral que dicté en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua y al año siguiente fui convocado para fungir como profesor invitado en la Maestría en Artes que se imparte en esa institución. En el plan de estudios del citado posgrado está previsto que los estudiantes inscritos en el cuarto semestre (el último) cursen un taller de crítica. En 2014, y en mi carácter de profesor invitado, conduje ese taller. Como el estudiantado está

integrado por gente de más disciplinas artísticas que las plásticas, visuales y conceptuales, ha sido preciso adaptar mi propuesta metodológica para la crítica musical, hasta ahora. Todavía es muy pronto para saber si entre las personas que cursaron conmigo el taller hay alguna que opte por ejercer la crítica como profesión. De entre mis estudiantes, Pablo Méndez me ha comunicado su interés por practicar la crítica de fotografía y por aplicar, para tal efecto, mi metodología.

Convencido, como estoy, del papel fundamental de la crítica de las artes plásticas, visuales y conceptuales en el desarrollo de la cultura artística, así como en la concreción del proceso productivo, distributivo y consuntivo de las obras de artes plásticas, visuales y conceptuales, continuaré en mi empeño de participar en la formación de críticos. ▣

SEMBLANZA DEL AUTOR

CARLOS-BLAS GALINDO • Crítico de arte, curador independiente y artista conceptual. Académico de número de la Academia de Artes, miembro de la College Art Association e investigador titular de tiempo completo en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, del que fue director entre 2004 y 2012. Profesor invitado en la maestría en Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua.

TEXTOS Y CONTEXTOS

*Notes on Art Criticism in
Revolutionary Mexico* ■ **Notas sobre la crítica de arte
en el México revolucionario***

RECIBIDO • 7 DE NOVIEMBRE DE 2014 ■ ACEPTADO • 8 DE DICIEMBRE DE 2014

FERNANDO IBARRA CHÁVEZ/HISTORIADOR DEL ARTE ■

fibarramx@yahoo.it ■

PALABRAS CLAVE

arte ■
crítica ■
prensa ■
Revolución ■
México ■

KEYWORDS

art ■
criticism ■
press ■
Revolution ■
Mexico ■

RESUMEN

En el presente artículo se propone una visión panorámica de la crítica de arte en México durante los primeros años posteriores a la Revolución armada. Resalta, evidentemente, la función difusora de algunas publicaciones periódicas como *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado*, además de otras revistas de corte literario. El crítico de arte en estos años se concebía como legítimo guía para conducir al país por los verdaderos caminos del arte nacional, independientemente de las diversas caracterizaciones de la nacionalidad mexicana. En la prensa, pintores, historiadores, poetas y público en general tuvieron la oportunidad de plasmar sus opiniones acerca del devenir del arte nacional en la década de 1920 con la intención de mostrar los caminos que debería seguir la producción artística. Se trata de textos con alto contenido pedagógico dirigidos a la población que no solo carecía de un gobierno estable, sino también de un ideal estético que fuera funcional para todos.

ABSTRACT

This essay offers a general view of art criticism in Mexico during the first years following the armed Revolution of 1910. It clearly highlights the role of some periodicals such as Revista de Revistas and El Universal Ilustrado, along with other literary journals, as disseminators of knowledge. In those years, the art critic was seen as a legitimate guide who would lead the country along the real path of national art, notwithstanding the different characterizations of Mexicanness at the time. The press allowed painters, historians, poets, and the general public to publish their opinions regarding the evolution of national art in the 1920's with the purpose of showing the paths to be followed by artistic production. These texts have a highly educational content and address an audience that lacked both a stable government and an aesthetic ideal that was functional for everyone.

* Este artículo se desprende de mi tesis doctoral *Escritores de imágenes y pintores de discursos: literatura y crítica de arte en México de inicios del siglo xx a "Contemporáneos"*, México, El Colegio de México, 2014.

Si bien se cuenta con testimonios que ofrecen una visión muy amplia sobre la crítica de arte en México durante el siglo XIX y principios del XX,¹ todavía hacen falta estudios que den cuenta de su importancia en la conformación cultural del país. Seguramente se debe a la naturaleza misma de los textos: los estudiosos de las letras la consideran materia perteneciente a la historia del arte, mientras que los historiadores del arte suelen tratarla como literatura y, al final, ambos reconocen su valor como documento histórico, pero no como motivo de estudio. En estas páginas haré un breve recorrido sobre las tendencias de la crítica de arte generada en los años posteriores a la Revolución mexicana hasta 1921, pues la llegada del proyecto cultural de José Vasconcelos requeriría un espacio más amplio para su exposición.

Discernir las actividades de los críticos de arte para situarlos en un espectro cultural bien delimitado resulta poco factible porque nunca fueron individuos que se dedicaran a esto de manera profesional; más bien se trata de gente con inquietudes artísticas que, a partir de su formación profesional, se dio a la tarea de dejar evidencia escrita del pensamiento de algunos sectores de la sociedad en relación con las artes en México. Historiadores, poetas, profesores, abogados, artistas plásticos y un buen porcentaje de aficionados se encargaron de ofrecer juicios, preceptos, consejos, etcétera, sobre las manifestaciones artísticas de su tiempo. Cabe señalar que después de la Revolución era muy complicado definir cuál sería la ruta que debería seguir el país renovado; por tal motivo, la década de 1910 estuvo plagada de propuestas que se contraponían entre sí, pero que a la larga aportaron los rasgos distintivos de una mexicanidad cuya buena intención era tan evidente como sus contradicciones.

La dinámica de la crítica se encontraba en constante tensión desde sus ejecutores, pues los críticos de mayor edad, herederos de los ideales estéticos promovidos por el porfiriato, no lograron entender las aportaciones de las vanguardias europeas. Un caso particular que demuestra lo contrario, es decir, la adopción y aprovechamiento de las ventajas de la experimentación en beneficio de la creatividad, lo encontramos en José Juan Tablada (1871-1945), quien no dejó de interesarse por el arte nacional hasta sus últimos días. En contraparte, aquellos niños y adolescentes que habían vivido los estragos de la Revolución, dentro o fuera del país, para la década de 1920 ya contaban con suficiente edad para participar ac-

¹ En este tenor, contamos con dos recopilaciones de enorme valor documental: Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 3 tomos, y Xavier Moyssén, *La crítica de arte en México (1896-1921). Estudios y documentos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, 2 tomos. Ambos textos cuentan con estudios preliminares muy ilustrativos de la pluma de Ida Rodríguez, en el primer caso, y de Julieta Ortiz Gaitán, en el segundo.



LA VERDADERA SIGNIFICACION DE LA OBRA DE SATURNINO HERRAN
 LOS FALSOS CRITICOS

Por Carlos MERIDA

Sin haber podido dar a la obra de Saturnino Herrán un carácter concluyente, lo que es absolutamente falso, al considerarse la característica de sus pinturas: son los literatos los que han equivocado al verdadero sentido de la labor de Herrán; nada más peligroso para los pintores y escritores que la crítica de los literatos generalmente. Al decir que los pintores un influjo de espíritu del cuadro o paisaje y lo da a la obra en una forma, naturalmente, literaria y atribuyendo al pintor similitud a similitud que se encuentran bastante lejos de su imaginación, sin tener en cuenta, con verdadera valor poético, su calidad de materia, su armonía de líneas, su dibujo, su tonalidad, etc., establece todo que hay que tener muy presente antes que ninguna otra, de hacer pintura o escribir, no literatura. Esta forma de crítica perdona grandemente a los artistas y se dedica a la poca o ninguna cultura que los literatos poseen al respecto, de ahí que desvirtúan por completo el significado de toda una labor.

Ha habido ocasión de leer una página del estudio periódico "El Pueblo", titulado a Herrán y con este significativo título: "Saturnino Herrán. El más mexicano de los pintores y el más pintor de los mexicanos". Esta página está comentada por muchos literatos, muchos de ellos literatos, y alarga sermón de arte en el sentido de las palabras. Desde el señor Martel con su superior evaluación hasta el señor y admirado López Velarde han escrito, sin decir un punto de verdad con respecto a la obra de Herrán, una peroración de sus cultivos amigos. Todo el mundo sabe.

Hay en México un criterio erróneo de lo que debe ser la pintura nacionalista. O bien se cree que se hace obra nacionalista pintando un cuadro, un retrato o una escena pobrana o una tribuna más o menos ideológica, o bien se cree que el arte nacionalista debe ser una copia servil del Calendario Azteca y la Piedra de los Mayas.

El arte indígena debe ser nada más que de orientación, pero se hace arte nacionalista, entonces, para ser aceptado como arte nacionalista, debe servir a los ideales que ya se otorgan en la época, al ser el espíritu nuestro el mismo de los indios, al ser el mismo de trabajo con los mismos, se previene, para hacer arte nacionalista, fundir la parte esencial de nuestro arte indígena con nuestro espíritu actual y nuestro sentir actual, pero en su forma indígena. Suprimamos el arte de la forma actual, entonces, es el arte representación de nuestro espíritu.

Una vez ofrecido un ancho campo para decir política nacionalista, pero fundiendo con el alma de una tribuna, lo que se pretende en su forma actual o exterior. Hasta hoy, y al respecto de Alberto Montenegro, nada, con sus argumentos, nos ha dado una sola palabra. El público se entera de esto por el ANI el diario "Nacional" del señor Cárdenas, donde de literatura no habla nada que un resaca del artículo de los literatos de la semana; a una misma crítica convencional del señor Díaz y del señor García Nájera y del señor Perinán.

La obra de Herrán al tener en sus manos un espíritu nacionalista y una idea de lo que es el arte nacionalista, todo en él es armonía, es una totalidad que se convierte en una obra de arte y una representación de una totalidad y una totalidad punto de contacto con el espíritu actual, en pintura, es esencialmente Asia, y así como todo para pintar cuadros ilusos mexicanos, debe haber tomado de Asia y Europa, por su forma indígena, una forma característica especial de la obra de Saturnino Herrán. Por

en el lugar donde se encuentra expuesta la obra. Una de las grandes pérdidas al elaborar recopilaciones de textos de crítica de arte recae en la dificultad para reproducir las imágenes que fueron concebidas como parte integral de una publicación. *Arte y Letras, Revista de Revistas, El Universal Ilustrado, Álbum Salón, Azulejos, Zig-Zag* y otras más que contaban con generosos presupuestos son muestra palpable de los avances editoriales en materia de diseño gráfico y reproducción de imágenes de alta calidad. Quizá por motivos económicos, las efímeras revistas de corte literario incluían menos imágenes y casi siempre lejos del texto correspondiente. Podemos mencionar *San-Ev-Ank* (1918), *Revista Nueva* (1919), *México Moderno* (1920-1923), entre otras. Esta tendencia fue común en las publicaciones que no contaban con fuentes estables de financiamiento.

Independientemente de la naturaleza comercial o cultural de la publicación, en muchos casos notamos que en los artículos de crítica literaria la apelación a determinado artista no es más que un trampolín para pasar a asuntos de índole general; por ejemplo, se comienza hablando de un pintor y luego el argumento cambia para externar opiniones sobre otros fenómenos artísticos en los que no siempre tiene cabida el motivo inicial.

Tomando en cuenta que el territorio mexicano carece de homogeneidad geográfica, étnica, antropológica, histórica, etcétera, el intento por establecer coordenadas comunes, inclusivas y elocuentes para todos los mexicanos en el marco de la reconstrucción cultural abrió paso a la reinterpretación de viejos postulados decimonónicos relacionados con la identidad mexicana; a saber, el valor heroico del pasado precolombino, la dignidad de la raza americana, la supremacía del mestizaje y sus productos culturales, la pertenencia de la nación a la cultura universal (mejor dicho, europea), y otras ideas similares que, sin embargo, rechazaron en muchos casos los valores burgueses del pasado próximo inmediato que dio pie a la Revolución. Puesto así el variopinto mantel, las especulaciones sobre arte y artistas tuvieron que ajustar sus herramientas de tal manera que la población pudiera disfrutar del banquete cultural servido en el mejor plato. En cualquiera de los casos, a partir de la Revolución la crítica de arte tuvo como tendencia tácita una finalidad pedagógica emanada de la particular concepción acerca de lo que debería ser lo mexicano.

El Universal Ilustrado, núm. 169, 29 de julio de 1920, p. 14.

tivamente en la construcción nacional de una cultura visual y de un ideal estético. Me refiero a figuras como Manuel Toussaint, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, entre otros.

Los textos sobre crítica de arte publicados en revistas culturales tienen características muy similares. Su extensión puede variar de media a cinco cuartillas. Por tratarse de publicaciones periódicas misceláneas, rara vez se encuentran escritos que superen estas dimensiones o, en todo caso, aparecen publicados por entregas. Para dar a conocer la materia sobre la cual se reflexiona, las revistas acompañan los artículos con fotografías de las creaciones o de sus autores, ya sea en pose de retrato o ubicados

En primer lugar tendría que educarse al artista, pues constituía el vehículo capaz de materializar los ideales y las necesidades de la nación. Por eso, Federico E. Mariscal apelaba a la obligación de los creadores por interesarse en los asuntos mexicanos (no como los anteriores pintores de la Academia de San Carlos que se formaron en París o en Roma) y afirmaba que sólo “cuando se contemplen las producciones de nuestros artistas, no sólo podrá admirarse en ellas la perfección técnica, la inspiración o el sentimiento, sino que la palabra ‘México’, la idea de patria, brotará de los labios”.² Aunque pudiera parecer obvio, la crítica de arte entre 1915 y 1925 se esmeró en definir qué era lo mexicano porque todavía nadie lo tenía muy claro. De hecho, ni siquiera se contaba con un traje típico que representara a la nación; por tal motivo en las revistas ilustradas fue común la competencia entre tehuanas y chinas poblanas por merecer el título.

José J. Núñez y Domínguez, director de *Revista de Revistas*, suplemento cultural del periódico *Excelsior*, fundó la Sociedad Folklorista Mexicana ante la necesidad de estudiar de manera sistemática las manifestaciones de la cultura popular como fuente imprescindible para la generación de un arte nacional auténtico. En este tenor, Francisco Quevedo escribe:

Mientras no nos preocupemos por recoger nuestro Arte Popular, que hemos preterido hasta hoy, para estudiarlo cuidadosamente y asimilárnoslo como un elemento de vida, lo he dicho en otras ocasiones y lo repito, jamás haremos “arte patrio”, sino copias o caricaturas de arte extranjero, donde nadie verá aparecer la fisonomía etnográfica de nuestra poesía y melodía populares, que es donde se alberga nuestro verdadero temperamento, nuestro modo de ser estético.³

Un sector muy amplio de la crítica consideraba que parte del espíritu de aquel esplendor prehispánico mancillado por la Conquista todavía se encontraba vivo y activo en las manufacturas indígenas a pesar de su alto grado de contaminación con elementos europeos. La crítica nos muestra que los nuevos paradigmas para

² Federico E. Mariscal, “Arte patrio. Los elementos precortesianos”, *Gladios*, núm. 1, 1916, p. 44.

³ Francisco Quevedo, “El alma de nuestra raza y el folklore artístico”, *Revista de Revistas*, núm. 323, 9 de julio de 1916, p. 5.

Publicidad en *México Moderno*, 1 de octubre de 1920.

la creación artística no eran incumbencia exclusiva de los artistas plásticos, también el público y los consumidores de arte deberían acatar estos presupuestos que dignificaban la nacionalidad mexicana bajo el modelo posrevolucionario. ¿Cómo se podía convencer a un coleccionista de arte para que dejara de comprar óleos franceses y se interesase por lacas michoacanas o sarapes de Saltillo? El poder persuasivo de la crítica publicada en revistas de alta circulación parece haber sido el mejor vehículo. En las publicaciones periódicas —que



Encabezado de la revista *San-Ev-Ank*.



Revista de Revistas, núm. 400, 30 de diciembre 1917, p. 18.

seguramente estaban al alcance de un buen porcentaje de la población alfabetizada— aparecieron numerosos artículos de opinión dispuestos no sólo a informar, sino a instruir a los habitantes de una nación que todavía sufría la inestabilidad ocasionada por la guerra civil. Se habla mal de los comerciantes de arte que carecen de buen gusto, de los productores y consumidores de objetos culturales con tendencias europeas y también de aquellas obras que, bajo una pretendida mexicanidad, no hacen más que amalgamar por moda lo que debería practicarse por convicción, como puede constatarse en uno de tantos artículos anónimos de la época: “Produce grima el mirar las extravagantes producciones que frecuentemente hacen pintores, y literatos inspirándose en fuentes prehispánicas pues dicha obra resulta siempre bizarra, enrojecida y sangrienta, llena de colorines, de plumas, de arcos y flechas”.⁴

La función del artista en el seno de la sociedad se refleja en varios documentos oficiales y culturales. Gerardo Murillo, Dr. Atl, desde su pensamiento socialista, consideraba que el artista debería ser una especie de obrero al servicio de la nación. Por lo tanto, la vieja Academia de San Carlos —llamada ya para entonces Escuela Nacional de Bellas Artes— debería desaparecer para transformarse en un taller cualquiera capaz de ofrecer ocupación remunerada a los trabajadores. Sin embargo, para hablar de la función social del artista primero era necesario que la crítica de arte promoviera algunos estereotipos que se ajustaran a las necesidades del México nuevo. Con frecuencia las páginas de las revistas culturales hacían referencia a la infeliz vida de los artistas, pues eran trabajadores carentes de un nicho de mercado. Detrás de un pintor se alberga “una alma que conoce todas las amarguras del sacrificio, del abnegado sacrificio silencioso, que suele ser muy grande”.⁵

Meditaciones de este tipo no eran del todo fortuitas. Después de la Revolución, bajo la inestabilidad política y económica, habría sido muy difícil que los grandes magnates del porfiriato que todavía rondaban por el país decidieran invertir en obras de arte. Además, la nueva producción artística distaba mucho de las costumbres de las décadas anteriores, y los añejos consu-

⁴ “El arte maya modernizado”, *Revista de Revistas*, núm. 483, 3 de agosto de 1919, p. 24.

⁵ “Nuestros Pintores. Mateo Herrera”, *San-Ev-Ank*, II, núm. 1, 15 de noviembre de 1918, p. 25.



Portada del primer tomo de *México Moderno*.

midores de arte no siempre estuvieron dispuestos a modificar los paradigmas que regían su gusto. Debido a esto, no era difícil encontrar pintores talentosos integrándose al mercado laboral para desempeñar ocupaciones ajenas a sus intereses artísticos, o artistas comprometidos que debían renunciar al confort con tal de ver sus creaciones en alguna exposición y, si la suerte les sonreía, venderían algo o, mejor aún, su obra sería comentada en alguna revista.

Sin embargo, la crítica de arte —por muy objetiva y sincera que se presuma— también fue ejercida por gente interesada en su bienestar pecuniario o en el prestigio de sus amigos, de ahí que fuera muy común encontrar páginas llenas de fotografías, acompañadas de encomios, acerca de artistas poco sobresalientes.

Aunado a esto, no faltó el individuo que consideraba que una buena redacción era suficiente para volverse comentarista profesional de los fenómenos artísticos. Para el historiador Alfonso Toro: “En los periódicos diarios de la crítica se encomienda: o a literatos que carecen de conocimientos técnicos, y se conforman con hacer frases huecas y bombásticas, o a reporteros inculcos hasta la barbarie, que encomian en términos extravagantes y ridículos a sus amigos”.⁶ Añade el autor que otro de los problemas de México radicaba en el hecho de que los grandes capitales de la nación estaban en manos de “ricos nuevos” que podían permitirse lujos excesivos, incluso un auto, pero que eran incapaces de apreciar el valor de la obra de arte. En este sentido, la crítica y la difusión de imágenes consideradas artísticas cumplirían una función educativa y formativa. Por el contrario, cuando aparecían noticias de la actividad productiva de artistas mexicanos fuera del país, en general, las noticias eran muy alentadoras: “Diego Rivera triunfa con sus obras cubistas en París”, “Marius de Zayas se inserta con éxito en la nómina de caricaturistas de Nueva York”, y así, otros creadores plásticos lograron una cierta fama mientras en México no había lugar aún para un artista consagrado.

En 1921, el joven poeta Manuel Toussaint finalmente ofreció al público mexicano la imagen del pintor que todos esperaban en su texto monográfico *Saturnino Herrán y su obra*.⁷ Sin pensar en la inmediatez ni en los límites de espacio que imponían las revistas culturales, logró escribir un texto coherente, cohesionado, sistemático y muy ilustrativo acerca de la vida y obra de Herrán (1887-1918), pintor de reconocido talento cuya vida se apagó muy pronto a causa de una enfermedad. Más allá de la visión romántica del artista que ve interrumpido su ascenso a la fama —excelente motivo para despliegues literarios— Toussaint reconoce y subraya el “mexicanismo” de quien fuera su amigo. Como se ha dicho, la crítica de arte exigía que los artistas se incorporaran a los ideales revolucionarios que apenas se estaban consolidando, y Saturnino Herrán, de manera

espontánea, atendía las nuevas expectativas sin rechazar algunos valores del pasado como la precisión técnica y el sentido decorativo de la realidad cotidiana. Al notar esto, el autor pudo demostrar que el nuevo México ya contaba con un artista nacional, aunque, lamentablemente, había muerto.

Antes de este libro, el acercamiento que había tenido Toussaint hacia las artes había sido muy diferente. Al igual que Alfonso Toro o Manuel Romero de Terros, se dedicó sobre todo al estudio del arte virreinal, especialmente a la arquitectura, lo cual lo situaba en el grupo mal connotado de críticos de gabinete, es decir, personas que hablaban de arte sin entrar en contacto directo con las obras sino a partir de información que descubrían en documentos antiguos.

Con *Saturnino Herrán y su obra*, Toussaint le enseñó a México que aquellos estudiosos de gabinete en realidad no hacían crítica, sino historia, por lo que no debían opinar, sino investigar. En cambio, al tratar sobre un pintor cuyas obras estaban circulando en el mismo momento de la escritura, las apreciaciones estéticas darían pie a una reflexión de otro tipo. Es así como surgió la distinción entre crítica de arte e historia del arte. Más tarde, Toussaint abandonó la crítica y la poesía para colaborar en la fundación del Instituto de Investigaciones Estéticas, donde se transformó en el prestigioso académico que todos recordamos.

En su momento, sin embargo, la historia del arte como disciplina era demasiado nueva para ser comprendida. Incluso es probable que ni siquiera el mismo Toussaint tuviera pleno dominio de los alcances de su quehacer. En efecto, en varios momentos de su producción crítica dejó bien claro que para hablar de arte eran imprescindibles tres elementos: habilidad para escribir con elegancia, conocimiento de la tradición crítica europea y conocimiento preciso de la historia.⁸ Actualmente, sin embargo, el primer elemento sería indispensable para un ensayista, mientras el último sería deseable en un historiador del arte. El conocimiento de la crítica europea sería discutible, pero es probable que con esto se entienda un bagaje cultural especializado en la materia, es decir, que el presunto crítico de arte de aquellos años contara al menos con la lectura de algunos

⁶ Alfonso Toro, “El año artístico”, *Revista de Revistas*, núm. 400, México, 30 de diciembre de 1917, p. 14.

⁷ Apareció originalmente en 1920, en la editorial México Moderno. En 1990 el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, en colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Cultural de Aguascalientes publicaron una edición facsimilar.

⁸ Estas ideas quedaron expuestas en Manuel Toussaint, “Las artes plásticas en México”, *México Moderno*, núm. 1, 1920-1921, p. 63.



Revista de Revistas, núm. 483, 3 de agosto de 1919, p. 24.

ejemplos escritos por Diderot, Baudelaire, Taine, Riegl, Hegel, Wilde, entre otros. Como puede apreciarse en su amplia obra, Toussaint jamás consideró necesario que el crítico/historiador de arte fuera un siervo de Apolo —dando por hecho que la sensibilidad artística es omníabarcante y que sólo un artista puede comprender y criticar a otro artista—, más bien se necesitaba suficiente precisión y objetividad académicas.

Mientras tanto, hubo algunos críticos como el pintor guatemalteco Carlos Mérida, recién llegado a México, que notaron la falta de claridad y de auténtico

juicio crítico cuando los hombres de letras se dedicaban a hablar sobre arte. Consternado por la oleada de comentarios sobre Herrán, tuvo la capacidad de observar con detenimiento la obra del pintor y logró percatarse de que aquellos elementos de mexicanidad que algunos críticos habían identificado ni eran exclusivos de Herrán ni podían representar con su sola presencia el carácter del pueblo. En todo caso, se trataba de una aproximación exitosa de los críticos/literatos a partir de los estímulos que ofrecía la obra: “Se ha pretendido darle a la obra de Saturnino Herrán un carácter nacionalista, lo que es absolutamente falso si estudiamos las

características de este pintor; son los literatos los que han equivocado el verdadero sentido de la labor de Herrán; nada más peligroso para los pintores y escultores que la crítica de los literatos”.⁹

Hay que tomar en cuenta que tras la muerte de Herrán aparecieron varios epitafios con alto contenido literario. Destaca, por citar un caso, el extenso lamento fúnebre de Ramón López Velarde que, si bien contaba con una gran sensibilidad estética, en su texto demuestra que le interesaba más la expresión poética que la crítica genuina hacia la obra del pintor.¹⁰ En parte, también Toussaint se dejó arrastrar por las delicias de las musas y en su citado ensayo no faltan elementos literarios que justifiquen las puntualizaciones de Mérida, sólo que, en este caso, el hasta entonces poeta estaba consciente de que su texto era una aproximación crítica subjetiva y altamente literaria.¹¹

Como se ha dicho, otra vertiente del nacionalismo se basaba en conceptos como raza y tradición. Los pequeños intentos por rescatar la cultura vernácula desembocaron en una exposición de arte popular mexicano que se presentó en la ciudad de México y en Los Ángeles como parte de los festejos del centenario de la consumación de la Independencia (1921). Entre los frutos de esa muestra destaca *Las artes populares en México*, extenso trabajo del Dr. Atl profusamente ilustrado donde se va de la alfarería a los textiles, pasando por la música y estampería religiosa.¹² Con esta publicación artistas, críticos y consumidores de arte ya no tendrían dudas acerca de la legitimidad de la tradición popular y de inmediato la integraron a su cotidianidad.

Las meditaciones sobre cultura nacional posrevolucionaria veían las bellas artes como un conjunto de expresiones forjadoras de un espíritu mexicano integral.

⁹ Carlos Mérida, “La verdadera significación de la obra de Saturnino Herrán. Los falsos críticos”, *El Universal Ilustrado*, 169, 29 de julio de 1920, p. 14.

¹⁰ Véase “Oración fúnebre”, *El Universal ilustrado*, 128, 16 de octubre de 1919, p. 9. El texto se reprodujo posteriormente en *El minuterio*, Imprenta de Murguía, México, 1923.

¹¹ Para más detalles acerca de la polémica iniciada por Carlos Mérida véase Fernando Ibarra, “Crítica de arte en la década de los 20: cuando los poetas se volvieron críticos y los pintores, poetas”, *Texto Crítico*, Universidad Veracruzana, 34, enero-junio 2014, pp. 87-93.

¹² Recientemente El Colegio Nacional elaboró una edición de esta obra que incluye las ilustraciones del texto original dentro del volumen Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, *Obras*, 3, primera parte, *Artes plásticas*, México, 2007.

De ahí que los entrecruzamientos entre artes plásticas y literatura fueran inevitables. Es la época en la que surgieron varias antologías poéticas que pretendían legitimar los procesos creativos de algunos grupos, como también lo hacía la crítica de arte. Poco a poco se fueron perfilando entre los jóvenes creadores dos grupos dominantes: los que apoyaban el discurso hegemónico del arte revolucionario y las artes populares, y los que más bien abogaban por un arte sin atavismos, sin cargas políticas y sin condicionamientos ideológicos. Habrá que esperar, sin embargo, unos cuantos años para que Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Julio Torri, Carlos Lazo y otros jóvenes artistas de la pluma o el pincel se manifestaran rotundamente contra las imposiciones oficiales posteriores a las iniciativas de José Vasconcelos —apelando a la validez del arte puro y a la benéfica adhesión de la cultura mexicana a la tradición estadounidense y francesa— y, sobre todo, contra las ideas acerca del rumbo que deberían tomar las artes propuestas por Manuel Maples Arce y el grupo de los Estridentistas, así como de las concepciones revolucionarias socialistas de Diego Rivera pero ese es otro capítulo de la crítica.

La historia de la crítica de arte en el México posrevolucionario implica serios problemas de investigación documental directa porque la mayor parte de los testimonios de esta actividad se sitúa dentro del ámbito periodístico. Periódicos, revistas y suplementos culturales son materiales creados para un consumo inmediato; de hecho, suelen ser impresos en soportes de baja calidad destinados a la degradación por el uso. Con lamentable frecuencia archivos y bibliotecas conservan colecciones parciales con presencia de mutilaciones o en estados de conservación que imposibilitan, incluso, cualquier intento de digitalización. Estas peculiaridades dificultan que el investigador actual pueda acceder con facilidad a dichos materiales, sin embargo, los malabarismos de la curiosidad pueden llegar a ser exitosos y, sobre todo, necesarios. ▣

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- IBARRA, Fernando, *Escritores de imágenes y pintores de discursos: literatura y crítica de arte en México de inicios del siglo XX a "Contemporáneos"*, tesis, México, El Colegio de México, 2014.
- MURILLO, Gerardo, "Dr. Atl", *Obras*, 3, primera parte, *Artes plásticas*, México, El Colegio Nacional, 2007.
- MOYSSÉN, Xavier, *La crítica de arte en México (1896-1921). Estudios y documentos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, 2 tomos.
- RODRÍGUEZ Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 3 tomos.
- TOUSSAINT, Manuel, *Saturnino Herrán y su obra*, México, México Moderno, 1920 (ed. facsimilar: México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1990).

HEMEROGRAFÍA

- ANÓNIMO, "El arte maya modernizado", *Revista de Revistas*, núm. 483, 3 de agosto de 1919, p. 24.
- ANÓNIMO, "Nuestros Pintores. Mateo Herrera", *San-Ev-Ank*, núm. II, 1, 15 de noviembre de 1918, pp. 25-27.
- IBARRA, Fernando, "Crítica de arte en la década de los 20: cuando los poetas se volvieron críticos y los pintores, poetas", *Texto Crítico*, Universidad Veracruzana, 34, enero-junio 2014, pp. 87-93.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón, "Oración fúnebre", *El Universal ilustrado*, núm. 128, 16 de octubre de 1919, p. 9.
- MARISCAL, Federico E., "Arte patrio. Los elementos precortesianos", *Gladios*, núm. 1, 1916, pp. 42-46.
- MÉRIDA, Carlos, "La verdadera significación de la obra de Saturnino Herrán. Los falsos críticos", *El Universal Ilustrado*, núm. 169, 29 de julio de 1920, pp. 14 y 26.
- QUEVEDO, Francisco, "El alma de nuestra raza y el folklore artístico", *Revista de Revistas*, núm. 323, 9 de julio de 1916, p. 5.
- TORO, Alfonso, "El año artístico", *Revista de Revistas*, núm. 400, México, 30 de diciembre de 1917, p. 14.
- TOUSSAINT, Manuel, "Las artes plásticas en México", *México Moderno*, I, 1920-1921, p. 63.

SEMBLANZA DEL AUTOR

FERNANDO IBARRA CHÁVEZ • Licenciado en Letras Modernas Italianas y especialista en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. En El Colegio de México cursó el Programa para la Formación de Traductores y el doctorado en Literatura Hispánica. Ha colaborado como parte del voluntariado del Museo Nacional de Arte y del Antiguo Colegio de San Ildefonso. Participa regularmente en congresos nacionales e internacionales relacionados con literatura e historia del arte. Cuenta con varias publicaciones en revistas especializadas y en libros colectivos. Actualmente es profesor en el Colegio de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

TEXTOS Y CONTEXTOS

José Moreno Villa and ■ **José Moreno Villa y Lo**
 Lo mexicano en las artes plásticas ■ **mexicano en las artes**
 ■ **plásticas**

RECIBIDO • 7 DE NOVIEMBRE DE 2014 ■ ACEPTADO • 8 DE DICIEMBRE DE 2014

MAURICIO CÉSAR RAMÍREZ SÁNCHEZ/HISTORIADOR DEL ARTE ■
 mauriciorasa@yahoo.com.mx ■

PALABRAS CLAVE

arte ■
 mexicano ■
 estilo ■
 tequitqui ■
 Moreno Villa ■

KEYWORDS

art ■
 Mexican ■
 style ■
 tequitqui ■
 Moreno Villa ■

RESUMEN

A través del estudio de José Moreno Villa (1887-1955) y en particular de su obra *Lo mexicano en las artes plásticas*, puede entenderse la manera en que el muralismo mexicano se fue desdibujando de la esfera pública. La importancia de la obra mencionada radica en que a Moreno Villa suele relacionársele con el arte colonial. Sin embargo, en *Lo mexicano en las artes plásticas*, deja ver que es un hombre preocupado por el desarrollo del arte del siglo xx, en especial el que le toca ver en suelo mexicano.

ABSTRACT

Through the study of José Moreno Villa (1887-1955) and particularly his work *Lo mexicano en las artes plásticas*, it is possible to understand how Mexican muralism became blurred in the public sphere. The importance of said work lies in the fact that Moreno Villa was usually associated with Colonial art, but it shows a man concerned with the development of 20th Century art, especially those works produced on Mexican soil.

José Moreno Villa trae a la mente los cambios que se dieron en España como consecuencia de la Guerra Civil en la primera mitad del siglo XX; en particular, a través de su obra y su persona pueden seguirse las transformaciones en la esfera artística que tenían como propósito el establecimiento de un arte nuevo. Los trabajos de este personaje no se concentraban en una sola actividad, pues lo mismo era poeta, pintor y crítico de arte.

Los artistas españoles de esta época veían transformar su entorno de manera acelerada como producto de una guerra que termina por hacerse presente y, en muchos casos, dominar su producción. De hecho, “se podría decir que en los creadores europeos más lúcidos, el saber vivir de la primera mitad de los años veinte se transformó en una inquietante melancolía teñida en ocasiones con la impronta del desasosiego o, cuando menos, de la incertidumbre”.¹ En Moreno Villa encontramos a uno de esos personajes que al ser arrancado de su lugar de origen por la guerra y el exilio parece estar condenado a secarse:

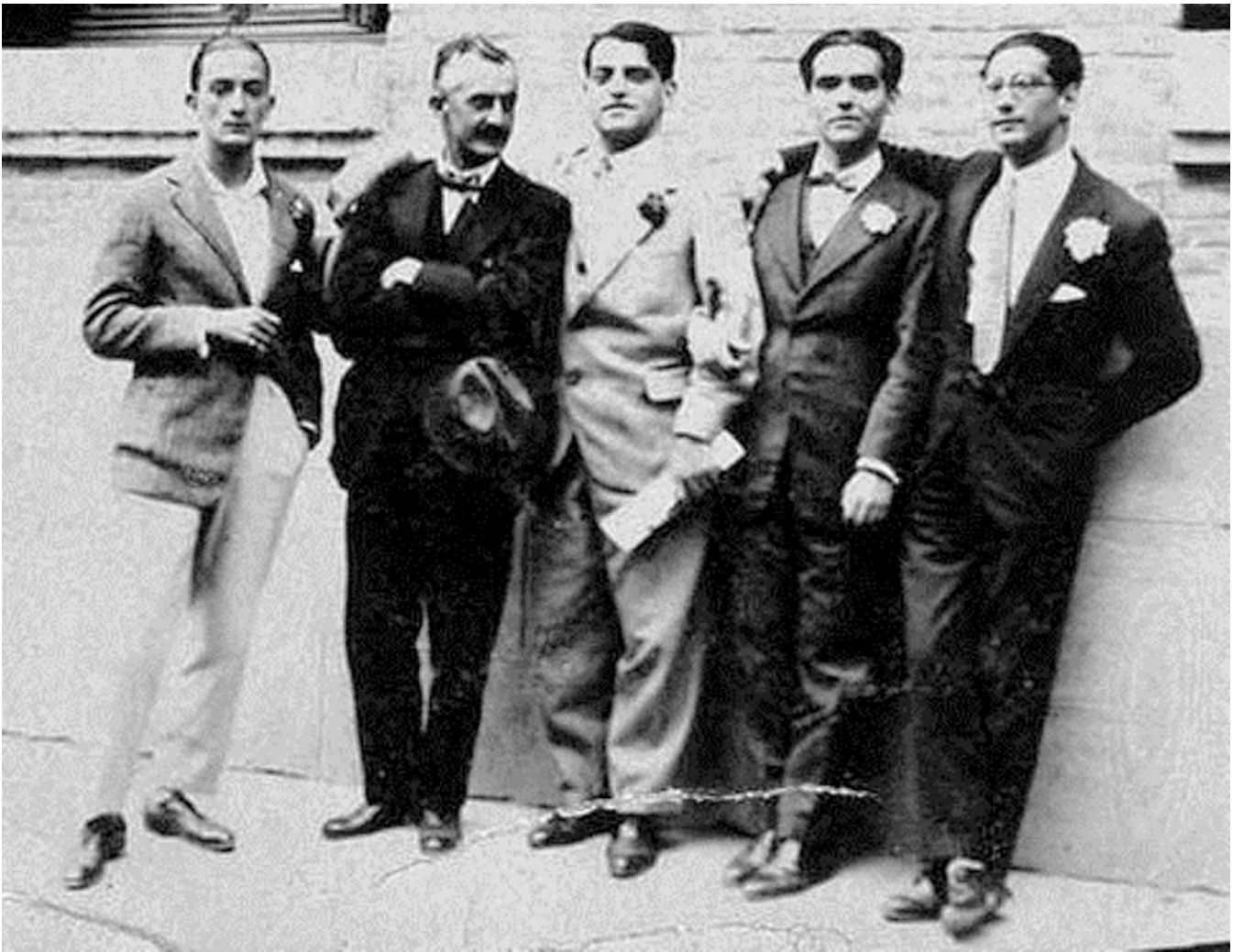
La vida corriente quedó cortada y su lugar fue ocupado por una vida de azoramiento, de inquietud y de fe ciega. Ya sabéis por experiencia o por lecturas lo que son las revoluciones. La muerte avanza, invade la ciudad y los campos. Unos van en su busca, otros se esconden o escapan de ella, otros la echan sobre el vecino por causas grandes o mezquinas. Se levantan almas generosas, fieles, dispuestas al sacrificio y surgen almas desalmadas que no hubiéramos querido ver jamás. Pero la nota común y constante de tales periodos es la de la muerte.²

La principal preocupación que experimentó durante la guerra fue la de sobrevivir; mas esta intención no se limitaba a escapar de bombardeos y “paseos”,³ sino a mantener a salvo el espíritu creador. Así, durante un primer momento permaneció en Madrid, de donde fue desalojado rumbo a Valencia junto con otros inte-

¹ Eugenio Carmona, “Nuevo encuentro con José Moreno Villa, pintor del arte nuevo”, en *Creadores del arte nuevo*, Madrid, Mapfre, 2002, p. 146. El propio Carmona señala: “creo que la condición de Moreno Villa fue siempre la del *exilado*. No lo digo en el estricto sentido político del término, que evidentemente también lo fue. Sino en el sentido en el que el concepto se aplica al creador contemporáneo: Moreno Villa vivió siempre con sensación de extrañamiento, aunque ello no le impidió configurarse como un imprescindible creador de su propio tiempo, porque la sensación de extrañamiento es, en el creador moderno, un rasgo de lucidez”, p. 131.

² José Moreno Villa, “Del mundo creativo a la dura realidad. La crisis del arte con motivo de la Revolución”, conferencia pronunciada en la Sala de Conferencias de Bellas Artes, tomado de José Moreno Villa, *Temas de arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)*, España, edición de Humberto Huergo Cardoso, Pre-Textos, Centro Cultural de la Generación del 27, 2001, p. 441.

³ El término “paseo” fue utilizado durante la Guerra Civil española para aludir al hecho de sustraer a un individuo de un lugar con la finalidad de asesinarlo.



De izquierda a derecha: Salvador Dalí, José Moreno Villa, Luis Buñuel, Federico García Lorca y José Antonio Rubio Sacristán.

lectuales a los cuales se les trató de mantener a salvo del conflicto. Allí fue incorporado como miembro de la Casa de la Cultura y posteriormente comisionado por el gobierno de la República para realizar un viaje a Estados Unidos con la intención de hacer propaganda cultural. De ese país pasó a México, gracias a las gestiones de Genaro Estrada, con lo que José Moreno Villa fue de los primeros exiliados que pisaron suelo mexicano. El constante movimiento al que se enfrentó terminó por desdibujar su espíritu, el cual se tornó pesimista:

Poca ilusión me hacían ya los libros y el arte después de la tremenda experiencia de España. Me sentía desligado de todo lo anterior, de toda forma y de todo contenido. Respiraba el fracaso de Europa, de España y de

todos nosotros, pero, a pesar de esta crisis de la fe en los hombres y en sus sistemas, me reconfortaba la idea de ser útil a alguien y a algo. No venía en viaje de turismo; venía para algo, mandado por alguien. Y yo estaba dispuesto a cumplir lo que fuese, porque yo iba dejando de ser aquél que fui. A lo menos, me lo figuraba.⁴

Una vez establecido en México supo que tenía que comenzar de nuevo, y ello implicaba adaptarse al país y retomar su carrera de artista y escritor. Aunque el proceso no fue fácil, contó con una particularidad especial, la curiosidad: estudió su nueva patria en libros, fotografías y viajes.

⁴ José Moreno Villa, *Vida en claro: autobiografía*, México, El Colegio de México, 2006, p. 243.

Las impresiones que le causaba el país fueron materializándose en escritos que aparecieron en la prensa, llamando la atención de los críticos, especialmente los dedicados al arte colonial, pues fue en lo que centró su interés. A los artículos le siguieron libros sobre los más diversos temas.⁵

Parteaguas en la historiografía del arte colonial fue la publicación, en 1941, de *La escultura colonial mexicana*. En esta obra establece como punto central que: “durante el siglo XVI es cuando se producen aquí las esculturas más interesantes; precisamente porque al contacto de las diferentes razas surge un conato de estilo que, por analogía con el mudéjar, llamo tequitqui”.⁶

Resulta interesante que hable del contacto de diferentes razas, con lo que pareciera recordar a José Vasconcelos, quien señalaba: “la civilización conquistada por los blancos, organizada por nuestra época, ha puesto las bases materiales y morales para la unión de todos los hombres en una quinta raza universal, fruto de las anteriores y superación de todo lo pasado”.⁷ Para este crítico español, más que el surgimiento de una nueva raza lo que hay es un nuevo tipo de arte, lo que la propia España había experimentado en diferentes momentos de su historia.

Al explicar dicho término establece una comparación con la palabra “mudéjar” que designaba a los musulmanes que vivían en territorio cristiano sin cambiar de religión a cambio de un tributo. Pero, aunque reconoce que los indígenas eran tributarios, no considera adecuado utilizar el mismo término, por lo que busca una palabra que tenga el mismo significado y así llega a “tequitqui”.

Desde el primer momento, el término tuvo adeptos, pero también detractores, lo que le garantizó a Moreno Villa un lugar en el terreno del arte. Sin embargo, también acabó por encasillarlo en el arte colonial; dicha idea parecía fortalecerse con la publicación de *Lo mexicano en las artes plásticas*, de 1948, en la que inicia-

ba señalando: “no se pretendía en aquel trabajo más que presentar con orden y seleccionadas lo mejor posible las piezas de escultura religiosa dispersas por el país y señalar las grandes líneas estilísticas. Mi único atrevimiento fue el de calificar con el nombre azteca tequitqui, que significa tributario, el producto mestizo que aparezca en América al interpretar los indígenas las imágenes de una religión importada”.⁸ No obstante, en su libro establecía tres momentos sobresalientes del arte mexicano: el siglo XVI, tequitqui, en que destaca la escultura; el XVIII representado por la arquitectura, y el XX, simbolizado por la pintura. Llama la atención que se haya destacado su interés por el arte colonial y no se prestara la atención debida a las opiniones que emitió sobre la pintura mexicana de la primera mitad del siglo XX, en la que el muralismo era parte importante; aunque, como el propio autor afirmaba, no era lo único.

Para Moreno Villa no era desconocido el desarrollo del arte de la primera mitad del siglo XX, dado que él había tomado parte en diferentes movimientos renovadores en Europa; a su llegada a México comentó: “He vivido y pasado por todos los avatares del arte moderno y ensayado caminos por cuenta propia. Nada de lo de mi tiempo es ajeno a mí. Lo he querido y lo sigo queriendo, con sus errores, pero también con sus elaboradas y refinadas conquistas”.⁹

A su vez, llama también la atención que alguien que había pasado por diferentes momentos del arte moderno no dedicara más escritos al arte mexicano de su época. En ese sentido, en correspondencia cruzada con Francisco de la Maza, señaló:

respecto a escribir sobre la pintura moderna mexicana, le diré que algo escribo, aunque me resisto a pasar por crítico profesional. Si el destino y la nueva vida me obligaron a desarrollar aquí una de mis actividades más que otra, siempre sigo siendo un escritor ensayista y poeta. Que además es pintor, y que por lo mismo se guarda de juzgar a los del oficio.¹⁰

⁵ *Locos, enanos, negros y niños palaciegos*, 1939; *Cornucopio de México*, 1940; *Doce manos mexicanas*, 1941; *Vida en claro*, 1944; *Leyendo a...*, 1944; *Pobretería y locura*, 1945; *Lo que sabía mi loro*, 1945; *Los autores como actores*, 1948.

⁶ José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 10. La primera edición de esta obra fue publicada por El Colegio de México en 1941.

⁷ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, México, Espasa Calpe, 1977, p. 16.

⁸ José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, El Colegio de México, 1948, p. 9

⁹ José Moreno Villa, “Del mundo creativo a la dura realidad. La crisis del arte con motivo de la Revolución”, *op. cit.*, p. 447.

¹⁰ José Moreno Villa, “El escribir sobre arte. Carta al señor Francisco de la Maza,” *El Nacional*, México, D. F., 5 de abril de 1953, p. 3.

Hubo una actitud prudente, que trataba a toda costa de evitar confrontaciones con los artistas nacionales. A pesar de ello es notable que el término tequitqui ocasionara pocas reacciones en pro y en contra. De hecho, al hacerse alusión a *Lo mexicano en las artes plásticas*, su contenido suele limitarse a lo colonial, como si la lectura no se hubiera realizado con atención. Conviene señalar que esta obra establece puntos que, si bien hasta hoy en día no se consideran saldados, sí le otorgan vigencia. Así, al abordar el apartado del siglo xx señala: “hoy nos toca recordar los hechos necesarios para deducir que la pintura reciente y en marcha es la más importante y la única con carácter genuinamente mexicano que ha existido”.¹¹

Como iniciadores de este movimiento renovador Moreno Villa menciona a Diego Rivera, Dr. Atl, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. También establece que, aunque cada uno de estos contaba con su propia visión sobre el inicio y desarrollo del movimiento, tenían como punto en común que todos “tuvieron conciencia de que con ellos empezaba la pintura mexicana; que todo lo anterior había sido un débil remedo de lo europeo, un arte colonial”.¹²

La fuente principal de la nueva pintura mexicana estaba en la Revolución; aunque Moreno Villa marca dos momentos en que puede dividirse. El primero corresponde a la etapa misma de la lucha y a los primeros años de la posrevolución. Otro periodo corresponde al de la paz, a pesar de que para la fecha en que escribe su libro en México solía decirse que el país seguía en revolución o en la búsqueda de cumplir sus postulados. Pero estos dos momentos marcaban de forma distinta a cada uno de los artistas mexicanos, lo que le llevó a decir que “se ha resquebrajado la unidad, aquella que inflamó a los primeros. Y resulta, al parecer, que la ‘escuela mexicana’ deja de serlo a los pocos años de nacer”.¹³

¹¹ José Moreno Villa, *Lo mexicano...*, op. cit., p. 44

¹² *Ibidem*, p. 50.

¹³ *Ibid.*, p. 53. En carta de Manuel Rodríguez Lozano escrita a Edmundo O’Gorman, comenta sobre la Escuela Mexicana: “existe hoy una escuela de pintura mexicana, a la par que la escuela italiana, española, flamenca, francesa, etc. Constituimos una entidad con fisonomía propia y hemos tenido la satisfacción de que el reconocimiento de esta existencia no nos haya sido otorgado por los nuestros, sino por el extranjero. Esa independencia consumada por la pintura mexicana ha sido posible por el amor de los pintores hacia México y por la autenticidad con que hemos trabajado”. Arturo Casado Navarro, “La crítica pro y contra de la



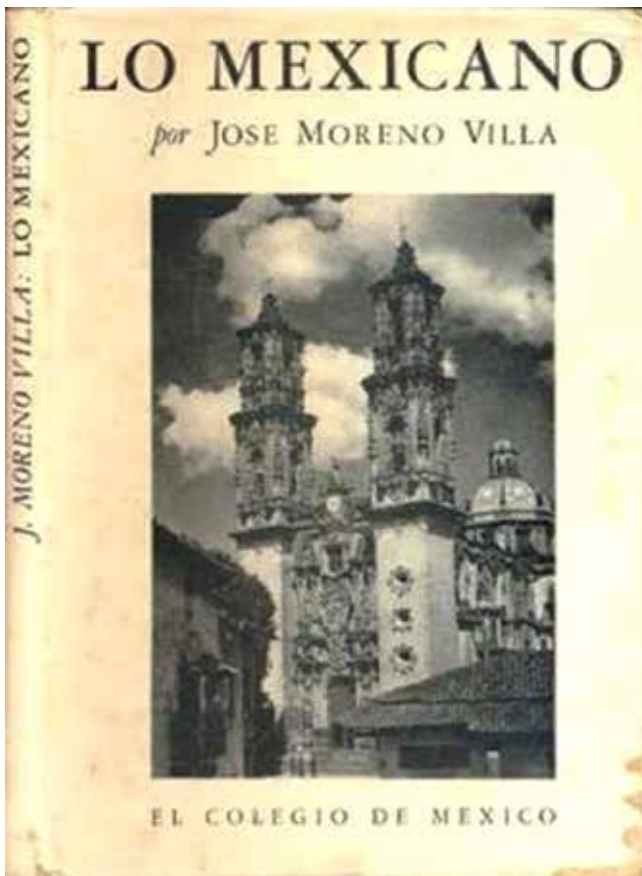
José Moreno Villa.

Los planteamientos establecidos por José Moreno Villa resultan innovadores si consideramos que en los años cincuenta del siglo xx la misma argumentación será utilizada por el movimiento de Ruptura. Aunque para él este razonamiento sirve para establecer la distancia entre lo que fue la primera generación de muralistas y las que le sucedieron después, quienes buscaron sus propios caminos, sus impulsos trataron de ser desconocidos por David Alfaro Siqueiros en *No hay más ruta que la nuestra*.¹⁴

Un punto importante, establecido en *Lo mexicano en las artes plásticas*, es que algo que ha sido común en todas las épocas, en todos los movimientos y en todos los artistas es la producción buena y mala. Con ello considera que no todas las obras de la nueva pintura mexicana tienen el mismo valor:

escuela mexicana,” en *Historia del arte mexicano*, vol. 13, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1986, p. 1879.

¹⁴ David Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra: importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*, México, s.p.i., 1945.



José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, El Colegio de México, 1948.

yo llego hasta admitir que algunos murales sean aberraciones o monstruosidades. Nadie está libre de una mala hora. Lo importante es que de toda la labor de un hombre se pueden elegir unas cuantas cosas que sirvan de estímulo y de paradigma por algún concepto. Y creo que en el maestro Orozco hay muchas.¹⁵

Otro aspecto al que le dedica atención es si sólo los puntos de partida establecidos en la primera etapa, por

¹⁵ José Moreno Villa, *Lo mexicano...*, *op. cit.*, p. 52. La preferencia por José Clemente Orozco no fue exclusiva de José Moreno Villa, de hecho puede decirse que desde el momento de su llegada fue un elemento que caracterizó a los artistas y críticos de arte exiliados. Prueba de ello es el artículo de Ramón Gaya, "La pintura mexicana. Lo que sé de vosotros", *Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*, núm. 18, lunes 12 de junio de 1939, en el que señala: "José Clemente Orozco. Para alguien que viene del viejo mundo es más comprensible. Es posiblemente quien tiene mayor y más refinada sensibilidad. Es también, el más claro y hasta el más sencillo, pero por madurez, algo así como si fuese un resumen de los otros. Y su dramatismo, siendo menos brutal, no es menos vigoroso que el de cualquiera", p. 11.

ejemplo, temas, técnicas, etcétera, podían considerarse como "lo mexicano". De inicio señala: "téngase presente siempre que en la obra de arte, y concretamente en la pintura, entran varios factores: idea, composición, dibujo, color, y que cada uno de ellos puede determinar el mexicanismo".¹⁶

Con esta argumentación abre la puerta para que otros artistas, además de los iniciadores, puedan ser incluidos como representantes del arte mexicano. A manera de ejemplo introduce a Rufino Tamayo, al que considera que se aleja del carácter épico y monumental. Sin embargo, "Tamayo no se distingue por poner el arte al servicio de la política, y su técnica está más próxima a la de los parisinos que a las de Orozco y Rivera. Tanto por la caligrafía de su dibujo, como por la selección de sus colores y armonías". Y termina por preguntarse: "¿Deja por eso de ser mexicano?".¹⁷

Para él la presencia de lo mexicano en la obra de Rufino Tamayo es identificable a través de la representación dramática de la vida indígena; aunque también por la utilización de colores como tezontle, verde sombra y gris verdoso. Si bien estos elementos pueden definirla como mexicana, ello no implica que si los mismos elementos se encuentran en otros artistas deba otorgárseles dicha connotación, es decir, ello sólo es lo mexicano en Tamayo.

Conviene señalar que la razón de colocar a Tamayo junto a Rivera, Orozco, Siqueiros y Dr. Atl no surge de la nada, pues era de los pocos artistas a los que les había dedicado un escrito. Así, con anterioridad había dicho:

Aquí están los problemas del indio, su misterioso enclaustramiento, su calor y su color, su destino y su espacio. Aquí está la intimidad de lo mexicano y no la universalidad del paria o del desvalido universal. El desvalido universal, ya lo sabemos, es de cualquier parte, como los tiranos, los especuladores y los capitalistas. Pero este color, estos colores son los de la triste raza azteca que sobrevive en un mundo de ruedas, millones y cañones.¹⁸

¹⁶ José Moreno Villa, *Lo mexicano...*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁷ *Ibidem*, p. 55.

¹⁸ José Moreno Villa, "Apuesto", discurso leído en la Galería de Arte Mexicano con motivo de la exhibición individual de Rufino Tamayo, 30 de agosto al 14 de septiembre de 1944. En la misma ocasión señaló: "Tamayo será grande, gran mexicano, y los merolicos nacionales se quedarán en el futuro como *Mexican curious*, a la altura de los guaraches y los barros de Tlaquepaque".

Por último, Moreno Villa señala que al buscar lo mexicano en la pintura del siglo xx no debe establecerse como limitación las técnicas utilizadas por los diferentes artistas. En cambio, considera que debe tomarse como punto de partida la conciencia establecida por los primeros renovadores; pues, aunque en un principio ésta sirvió para establecer que con ellos se iniciaba el cambio, posteriormente hizo voltear a los otros creadores hacia su propio país, su gente y su historia:

ellos, con la arqueología dieron valor a las viejas culturas indígenas. Subió tanto el valor de lo indígena que hasta pareció borrar la otra parte de sangre que constituye lo mexicano. Y lo mestizo al fin fue reconocido no como una tacha sino como lo esencial. Los jóvenes pintores adquirieron conciencia del ambiente y de su mestizaje. Ninguno de los mejores se olvida de la parte indígena que lleva en la sangre o en su formación humana. Sienten todos el problema racial en una u otra forma. Y así alcanzan a plasmar la diferencia, a hacer patente lo suyo propio.¹⁹

Sobra decir que la intención de José Moreno Villa no sólo responde al interés que sentía por el arte, sino que era producto de la curiosidad de un exiliado que pretendía comprender las tradiciones, el arte y, sobre todo, la historia de un país que ya no le era ajeno, pues de una u otra forma terminó por ser su patria, de ahí su búsqueda por entenderla y explicarla. Para ello se valió del espíritu creador, el cual si bien conservó sus raíces españolas, se tornó mexicano. ▽

este acontecimiento véase Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, en que Inés Amor recordó: “a la hora que estaba más llena la galería, Moreno Villa llamó la atención con palmadas y empezó a leer desde la escalera su elogio a Tamayo: ‘¡Voto por Tamayo!’ Yo, con un ojo al gato y otro al garabato, vi con desmayo entrar a David, justo en el momento en que se hablaba de las pistolas. Me quedé fría esperando lo que iba a acontecer. Moreno descendió y se puso a charlar con los asistentes, obviamente dándole la espalda a Siqueiros, que se había aproximado a él. David lo tocó en el hombro y le dijo... ‘Moreno ¿Por qué no me saludas?’”.

¹⁹ José Moreno Villa, *Lo mexicano...*, op. cit., p. 518.

SEMBLANZA DEL AUTOR

MAURICIO CÉSAR RAMÍREZ SÁNCHEZ • Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado artículos especializados en medios nacionales e internacionales. Coautor de diferentes libros, entre ellos *Escenas de la Independencia y la Revolución en el muralismo mexicano*; *Francisco Eppens: Revolución, nación, modernidad*. Los temas en que ha centrado sus investigaciones son la caricatura política, el muralismo mexicano y el exilio español. Ha sido profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Autónoma Metropolitana. Actualmente realiza una estancia posdoctoral en la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

TEXTOS Y CONTEXTOS

Art Criticism in Mexico: Salons and Biennials by the National Institute of Fine Arts

■ **La crítica de arte en México**
 ■ **a través de los salones y**
 ■ **bienales nacionales de**
 ■ **escultura del Instituto**
 ■ **Nacional de Bellas Artes**

RECIBIDO • 11 DE NOVIEMBRE DE 2014 ■ ACEPTADO • 8 DE DICIEMBRE DE 2014

MARÍA TERESA FAVELA FIERRO/HISTORIADORA DEL ARTE ■
 terefavela1@hotmail.com ■
 ■

PALABRAS CLAVE

escultura ■
 crítica ■
 salones ■
 bienales ■
 INBA ■

RESUMEN

Durante la década de 1960 en México, el Instituto Nacional de Bellas Artes, a través del Departamento de Artes Visuales, organizó una serie de bienales nacionales de escultura (1962, 1964, 1967 y 1969) con el objetivo de promover este campo artístico. Estos concursos significaron una oportunidad para que los artistas mostraran su trabajo, así como para subrayar la importancia de la crítica de arte al apoyar o rechazar el surgimiento de nuevos lenguajes escultóricos. En este artículo se presenta un análisis de las ideas y conceptos expresados por diversos críticos en aquellos años en los periódicos y revistas de mayor circulación.

KEYWORDS

sculpture ■
 criticism ■
 salons ■
 biennales ■
 INBA ■

ABSTRACT

In Mexico, during the 1960's, the National Institute of Fine Arts, through its Visual Arts Department, organized a series of National Sculpture Biennials (1962, 1964, 1967 & 1969), aimed at the promotion of this field. These competitions offered the opportunity for artists to showc their works, as well as to underline the relevance of art criticism in supporting or rejecting the emergence of new languages in the field of sculpture. This article proffers an analysis of the ideas and concepts expressed by several art critics in those years as published in the major newspapers and magazines of the time.

Con el propósito de dar un impulso a la escultura mexicana, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) organizó una serie de concursos en las décadas de 1950 y 1960. Primero fueron los salones anuales de escultura en el Salón de la Plástica Mexicana y, años más tarde, las bienales nacionales de escultura (1962, 1964, 1967 y 1969).¹

Los años sesenta del siglo xx enmarcaron la apertura de la escultura mexicana hacia la gran variedad de discursos expresivos, así como la “desacralización” de los materiales tradicionales; fue una etapa en la cual los creadores aprovecharon las bienales para imponer el nuevo rostro de esta expresión artística. Mientras los escultores investigaban lenguajes plásticos y los desarrollaban en sus obras, los críticos intentaban darles alcance y pretendían valorarlos. Entonces comenzaron a acuñar denominaciones para las nuevas propuestas estéticas y, a finales de la década, las autoridades del INBA los instituyeron como responsables del desarrollo del arte a través de sus sugerencias y propuestas.

Para historiar el desenvolvimiento de la escultura, es preciso señalar que su situación era diferente a la de la pintura, ya que no se le había dado la misma importancia y valor que tenían la obra de caballete y el muralismo. El movimiento escultórico mexicano del siglo xx tuvo que enfrentar grandes y diversos inconvenientes, como el impedimento para narrar los sucesos de la ideología revolucionaria de 1910 y sus cambios sociales, o al menos llevarlos al relieve. Hubo de ceñirse sobre todo a representar héroes y benefactores de la patria y a la revalorización del arte prehispánico. En contraparte, su separación de la arquitectura le dio con los años libertad y valor plástico; tiempo después se revalorizó el trabajo de la escultura integrada a la arquitectura. Con un camino mucho más arduo y lento en comparación con la pintura, los escultores tuvieron que repetir y prolongar las soluciones de la estatuaria prehispánica, o bien llevar a la práctica una obra diferente del contexto nacionalista.

La década de 1950 fue testigo de una acelerada crisis de la llamada Escuela Mexicana y el muralismo; incapaces de renovarse, finalizó el periodo de su verdadera efervescencia. Los artistas se repetían constantemente, con escasa innovación en sus contenidos formales y temáticos su fundamento se volvió autoritario y no permitió el acceso a nuevos postulados estéticos; ya no existía correspondencia entre la ideología de dichas expresiones y la sociedad receptora. El Estado les había

¹ Las bienales nacionales de escultura de los años sesenta representan un medio importante para el conocimiento de la forma en que se impusieron los nuevos lenguajes en el ámbito plástico y sus aportaciones para el desarrollo de la escultura mexicana, ya que en ellas se pudo conjuntar la política cultural del Estado, los funcionarios del INBA, los jurados, los críticos y las obras de los escultores, lo que dio una perspectiva amplia de los sucesos culturales de ese periodo confrontativo y polémico. La investigación titulada *Política cultural del INBA, 1950-1970. Concursos y bienales de escultura* fue tema de tesis de doctorado y, actualmente se encuentra en proceso de publicación.

ofrecido absoluta protección, transformando estos movimientos en una especie de academia, y la escultura no fue la excepción.

El “grupo” de artistas que asumió el relevo, esencialmente pintores, conocidos como la generación de Ruptura² —más por convicción estética que por edad—, se formó en la lucha contra el movimiento nacionalista y buscó desesperadamente respiraderos en el exterior. Ya no eran los herederos de la ideología de la Revolución, y cada uno obtuvo información e inspiración en otros derroteros estéticos; los unía una actitud de enfrentamiento contra aquella expresión, conocida como “la batalla entre el realismo social y el abstraccionismo”. De hecho, se trataba de diferentes formas estilísticas que en ocasiones no tenían nada que ver con el arte abstracto.

El INBA y sus funcionarios —directores y jefes del Departamento de Artes Plásticas— no fueron los únicos involucrados en el proceso, sino también los críticos de arte —quienes escribieron sobre estos concursos—, los miembros del jurado y, por supuesto, los artistas de la tercera dimensión.

Para reconstruir los hechos durante aquellos años me pareció esencial llevar a cabo una recopilación exhaustiva de las críticas y reseñas de los concursos, y sobre el arte mexicano en general, en los diferentes diarios y revistas de la época.³ En general, los críticos no perdonaban los saltos inexplicables en el desarrollo de la obra, la falta de definición estilística y que los artistas no encontraran su propia personalidad. Hubo escultores que no eran exactamente incompetentes, sino que buscaban provocar al medio cultural y a las autoridades, cosa que lograron; ¿de qué otra forma hubieran podido imponerse con sus nuevos lenguajes? Esta situación la comprendían los funcionarios, aunque no lo externaban totalmente.

² “La ruptura significó un abrir ventanas hacia todos rumbos, donde cada quien tomó lo que a su juicio necesitaba para construir su obra, sin que hubiera ni manifiestos ni poéticas comunes”, Jorge Alberto Manrique, “Artistas en tránsito: México 1980-1995”, suplemento cultural de *La Jornada*, México, D. F., 14 de abril de 1996.

³ Se consultaron y analizaron las críticas de arte publicadas en diarios y revistas como *Excelsior* y su suplemento *Diorama de la Cultura*; *Jueves de Excelsior*; *Novedades* y su suplemento *México en la Cultura*; *El Día* y su suplemento *El Gallo Ilustrado*; *Hoy*; *El Nacional* y sus suplemento *Revista Mexicana de Cultura*; *El Universal* y su suplemento *Revista de la Semana*; *Siempre!* y su suplemento *La Cultura en México*; *Plural*; *Política*; *Tiempo*, y *Sucesos para todos*.

Para llevar a cabo el resumen de la fortuna de los críticos de arte que escribieron para los diferentes salones y bienales de escultura se consultaron y analizaron los trabajos de Jorge J. Crespo de la Serna, Ceferino Palencia, Justino Fernández, Margarita Nelken, Pablo Fernández Márquez, Antonio Rodríguez, Paul Westheim, Justino Fernández, Juan García Ponce (Ventura Gómez Dávila), Berta Taracena, Alfonso de Neuvillate, Adrián Villagómez, Rodolfo Rojas Zea, Salvador Pinnocelly, Jorge Olvera, Josafat Pichardo, Julio González Tejada, Luis Islas García y Alaide Foppa. Sin duda había muchos críticos para la época, pero no todos tenían las bases y el conocimiento para emitir una valoración acertada de las obras.

La tarea del crítico, de acuerdo con Adolfo Sánchez Vázquez, es mediar “entre la obra y el público, o entre su producción y consumo, es ayudar a descubrir y conocer ese código”.⁴ De esta manera, con su auxilio, el espectador logra penetrar y entender el símbolo o estilo de la obras; el especialista aporta por una parte —con sus explicaciones y valoraciones— al consumo adecuado por el público, y coadyuva, por otra, a que el artista —como productor— tome conciencia de las necesidades y fines, ya sean estéticos, sociales o ideológicos. Para Juan Acha, el texto crítico es público cuando aparece divulgado en diarios o revistas para ser leído por el público aficionado, además, cuando

cualifica las singularidades de las obras, de su autor y de su tendencia, así como los planos semióticos en que aquéllas operan (el semántico, el sintáctico y el pragmático) y sus efectos: estéticos, artísticos y no-artísticos-ni estéticos. Por último, lo más importante es argumentar, pues sin argumentaciones no habrá crítica propiamente dicha sino meras opiniones de un periodista cualquiera.⁵

⁴ Adolfo Sánchez Vázquez, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 210.

⁵ Juan Acha, *El consumo artístico y sus efectos*, México, Editorial Trillas, 1988, pp. 270-71.

Los críticos

Jorge J. Crespo de la Serna, como crítico y jurado en las bienales de escultura, guardó una postura conciliadora entre las expresiones de la Escuela Mexicana y las nuevas corrientes plásticas. Sus textos tuvieron una importante recepción entre 1957 y 1969; en casi todos destacaba la monumentalidad, el bloque sólido y arquitectónico, y la simplificación y simbolismo formal de las esculturas como atributo del arte prehispánico, más que las imitaciones; además de una plástica basada en el barroco y derivaciones del arte popular, sin tratarse de ningún nacionalismo, sino de actualizar esas obras. Ponía en relieve el realismo etnológico, que era para él la estilización del mexicanismo sin exageraciones. No valoraba los experimentos a ultranza que resultaban fríos, decorativos y poco saludables para la fisonomía de la estatuaria y que redundaban en una ausencia de espiritualidad y humanismo.

Crespo hacía hincapié en que los estilos eran los actores de la escena, pero que estaban mal desarrollados, como en el caso del arte abstracto, porque no era medido, y el cinético, ingenioso pero sin ninguna tradición. Señalaba que el florecimiento de la escultura sólo se reducía a unos cuantos ejemplos debido a que, por querer desarrollar nuevos lenguajes, lo único que se obtenían eran intenciones y raros hallazgos. No se trataba de que a partir de un “muestrario” de opciones o ejemplos los artistas desarrollaran un arte de avanzada sin tener en cuenta que no existían antecedentes mexicanos. Por último, subrayaba que la claridad de lo que se quería expresar sobre la buena utilización del material empleado y las aspiraciones estéticas eran elementos de valía que debía tener una obra escultórica.

Ceferino Palencia practicó una crítica conservadora hacia la Escuela Mexicana. Puso acento en que debía de interpretarse y renovar el tema vernáculo o nacional con una influencia extranjera, siempre y cuando no fuera una inspiración en lo racial sino en lo contemporáneo.

El trabajo de Margarita Nelken, crítica, escritora y política española, resulta contradictorio, ya que en ocasiones se inclinaba por la Escuela Mexicana para desvalorizar a los nuevos lenguajes, y en otras apoyaba abiertamente a la “joven pintura”. Aunque resaltaba las influencias de Henry Moore y Jacques Lipchitz,



Herbert Hofmann-Ysenbourg, *Dualidad, eterno juego de la vida, s/f*, hierro, 450 x 190 x 45 cm. Premio Xipe-Totec en la Primera Bial Nacional de Escultura, 1962.

para ella la escultura mexicana era más auténticamente nacional que la pintura, pues tenía el antecedente del arte precortesiano; también destacaba la tendencia moderna en algunas realizaciones y reprobaba la escultura con tintes políticos o patrioterros. Estimaba que había

una escuela escultórica —lo cual no lo tenemos por cierto—, y que la ausencia de una expresión localista y nacionalista en la Bienal Nacional de Escultura de 1960 reflejó el éxito del concurso. En cuanto al arte abstracto, que no era de su agrado, consideraba que era mejor, en todo caso, desprenderse de formas concretas, porque las cualidades de una escultura, ya fuera figurativa o abstracta, se caracterizaban con formas sintetizadas o analizadas.

Para Pablo Fernández Márquez, historiador del arte y crítico madrileño, la búsqueda e innovación eran valores de la escultura y en ocasiones, por defenderlos a ultranza, se olvidaba del propósito “de acento vernáculo”. En la última bienal aceptó la participación de piezas que iban más allá de la forma y el espacio, pero no había nada que lo sedujera o le provocara algún tipo de sensación extraordinaria.

Antonio Rodríguez, de postura reaccionaria, tomó partido por la Escuela Mexicana de Pintura, pero cuando se trató de la escultura su inclinación fue por la creación modernista; no estaba de acuerdo con aquellas piezas que eran copias apegadas al aspecto formal de la escultura prehispánica, ya que resultaban obras sin personalidad y para gustos arqueológicos, y se refería a apariencias compactas y sin huecos, como la de Carlos Bracho. Consideraba como poco halagadora la situación de la escultura, ya que para él los artistas no estaban haciendo cambios radicales, aunque en algunos artículos sí reconoció avances. Para este crítico, comparativamente con las del resto del mundo, las obras mexicanas aparecían tímidas y balbucientes.

Aunque Paul Westheim, ensayista historicista, crítico e historiador del arte alemán, no escribió artículos sobre las bienales como sus compañeros de profesión, externó que era importante en una obra la dinámica y el movimiento rítmico de las formas. Pero nunca hizo mención con respecto al desarrollo y aportes de la escultura mexicana.

Justino Fernández, historiador del arte, inclinado más hacia las manifestaciones de la Escuela Mexicana, no estaba de acuerdo con que las exposiciones se llenaran de obras abstractas. De hecho, no escribió crítica alguna sobre estos certámenes de escultura, sin embargo, resulta interesante su apreciación sobre los críticos y el arte de la época:

La escultura en el sentido clásico del término, como es la de los grandes escultores... (Brancusi, Arp, Hepworth y Moore) y la de otros, es desdeñada hoy día por algunos artistas porque se han lanzado en otras direcciones muy legítimas como afán de creación con nuevos conceptos, técnicas y materiales, produciendo obras que no pueden ser denominadas fácilmente, en su sentido general, aunque se les sigue llamando “esculturas”.

Algunos críticos van más allá y consideran como esculturas las obras de ingeniería, las fábricas, los puentes, las máquinas. Se comprenderá que se hace del término un uso extensivo totalmente inadecuado, y aplicado a obras cuya construcción no ha tenido finalidades estéticas sino meramente funcionales.

Que las nuevas creaciones artísticas construidas con diversos materiales y conceptos diferentes, tienen valores estéticos que emanan de su autenticidad como obras de arte, nadie podría negarlo, pero son otro arte, innominado todavía.⁶

Fernández subrayaba que existían y convivían varias corrientes en la crítica de arte, y éstas eran, entre otras, la informativa diaria que se expresaba erudita, literaria o impresionista [*sic*] (de primera impresión), y que era ejercida tanto por intelectuales, artistas y profesionales como por aficionados y aun por espontáneos.

Juan García Ponce, literato, representante de la nueva oleada de la crítica mexicana, descalificaba las obras que fueran meramente nacionalistas y criticaba en la Bienal de Escultura de 1962 la radical pobreza de los trabajos, porque el artista, decía, tenía un mundo determinado por expresar y no lo estaba logrando. No obstante, dos años más tarde argüía la diversidad de tendencias y estilos con sentido innovador, puesto que en esa bienal seis de los ocho premios fueron para artistas extranjeros, por lo que calificó al jurado como capaz, abierto y comprensivo. Cuando firmaba como Ventura Gómez Dávila, su postura crítica fue desconcertante y poca alentadora y sus valoraciones se hacían más acrimoniosas. En tono exagerado afirmaba que la escultura no había tenido un desarrollo desde Jesús Contreras,

⁶ Justino Fernández, *Pedro Coronel. Pintor y escultor*, México, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971, pp. 35-36.



Waldemar Sjölander, *Rascándose*, 1957, bronce, 58 x 13 x 17 cm.
Premio Chac-Mool en la Primera Bienal Nacional de Escultura, 1962.

destacando positivamente, como era de esperarse, la obra de Juan Soriano, Pedro Coronel, Armando Ortega, Herbert Hofmann-Ysenbourg, Rodrigo Arenas Betancourt y Francisco Zúñiga, entre otros.

Berta Taracena, historiadora, apoyó la política cultural del INBA en el periodo que José Luis Martínez fue director del instituto (1965-1970). A petición expresa del literato y funcionario, destacó la importancia y trascendencia de las Bienales. Para ella era importante la proporción de monumentalidad de las obras como símbolo y síntesis de la gran escultura mexicana. Asimismo, aceptaba que los escultores estaban desorientados porque no tenían pleno conocimiento de lo que pasaba en el resto del mundo, ya que se habían desbordado en formas y materiales, pero empobrecido en valores espirituales. Con referencia al concurso de 1969,

comentaba que gracias al cubismo, constructivismo, surrealismo, síntesis de la naturaleza y últimamente el arte cinético, se había dado libertad a nuestra escultura ante sus tradiciones, pero al mismo tiempo, y contradiciéndose, decía que la importancia del certamen no eran ciertos estilos asimilados en las obras, sino “el sentido de todo”, es decir, el desarrollo de la estatuaria mexicana.

Alfonso de Neuville, historiador y crítico, opinaba, al igual que Horacio Flores-Sánchez, que el concurso de 1962 era una muestra de la importante producción escultórica nacional. Señalaba como valores plásticos a la esencia e interpretación de la pureza indígena que redundaba en lo nacional pero con la personalidad del artista. De igual modo, resaltaba como cualidades la destreza técnica, imaginación, composición monumental y expresiva y valor de la materia.

Adrián Villagómez, profesor de historia del arte y funcionario del INBA, evaluaba que desde el decenio de 1950 hasta 1962 había surgido una generación que comenzaba en ese momento a marcar un camino en la escultura: Zúñiga, De la Vega, Arenas Betancourt, Chávez Morado, González Camarena, y junto a ellos Tosia, Gurría, Catlett y Geles Cabrera; destacaba asimismo el contenido humano de las obras, como en Anastasio Téllez.

Con este último concepto, Salvador Pinoncelly, pintor y arquitecto, señalaba que la bienal de 1962 fue positiva porque participaron los artistas con trayectoria y los que comenzaban a valorarse; aquellos que trabajaban con ideas precisas sobre un arte y los que estaban en plena madurez.

Para Josafat Pichardo, abogado y pedagogo, el arte cinético de Lorraine Pinto mostrado en esa bienal tenía calor humano, daba un mensaje y era profundamente contemporáneo; sinceramente, no observamos esas supuestas cualidades en la pieza, aunque sí era actual.

Luis Islas García, escritor e historiador; Rodolfo Rojas Zea, reportero de *El Día*, y Julio González Tejada, comentarista de divulgación, compartieron en 1962 casi los mismos criterios. Islas señalaba que las obras eran espontáneas como los niños; no había creatividad y sí copismo, y sólo algunas piezas se salvaban de la vulgaridad de la hojalatería. Mientras tanto, Rojas Zea aceptaba que la bienal resultaba interesante por la variedad de los trabajos, pero sólo sobresalían diez piezas que trans-

mitían vida y experiencia. González Tejada observaba que la muestra era poco aceptable, que eran escasas las obras buenas y resaltaba la capacidad de síntesis y abstracción de Hofmann-Ysenbourg. Por lo que notamos, estos autores esperaban una congregación de esculturas maestras y excelsas, sin atender a la situación por la que había pasado esta especialidad de las artes plásticas. Finalmente, en un tono descriptivo y poético, Jorge Olvera pensaba que el conjunto de obras en 1960 era en general monumental y los materiales “simbólicos”, como el hierro, un signo de progreso técnico.

En general y salvo honrosas excepciones, casi ningún crítico manifestó y analizó a fondo las obras, en el sentido de las asimilaciones, avances y contribuciones de los artistas a la escultura mexicana, ya fuera por negligencia, ignorancia, o dar por asentado que el público atendía esos aspectos. La crítica perdió el horizonte de esa época confusa y contradictoria, y se ubicó en el gusto por el simbolismo, monumentalidad, rasgo racial, acento vernáculo, síntesis, pureza indígena, pero sin caer en un copismo o exageración del arte prehispánico; utilización de madera y piedra y no la “vulgaridad” de la hojalata.

En cuanto al arte internacional, no se aceptó la experimentación a ultranza porque resultaba fría, de-

corativa, y denotaba ausencia de espiritualidad y humanismo. Renovar el tema nacional con influencias extranjeras, rechazo al arte abstracto, últimos alaridos de la moda, afán por la búsqueda e innovación olvidándose del acento vernáculo, no a lo compacto y sin huecos que se traducían en un arte para arqueólogos. El artista estaba desorientado porque no comprendía el modo de vida y las inquietudes del mexicano. La libertad de la escultura consistía en incluir el constructivismo, surrealismo, síntesis de la naturaleza y el arte cinético. La obra debía tener claridad, buena utilización del material, aspiraciones estéticas y, por otra parte, una fuerte inclinación hacia lo vernáculo.

En ocasiones los críticos sólo reseñaron las muestras para cubrir el evento. Igualmente, varios comentaristas del arte aprovecharon la ocasión para dar a conocer sus escritos y, por lo tanto, no aportaron gran cosa.

Una parte de la crítica funcionó con actitudes ambivalentes, ya que en ciertas circunstancias apoyaron determinada expresión y en otras la refutaron. Por el deseo de parecer modernos, se inclinaron por los nuevos vocabularios plásticos escultóricos, pero sin tener un conocimiento suficiente para llevar a cabo una crítica seria. ▽

SEMBLANZA DE LA AUTORA

MARÍA TERESA FAVELA FIERRO • Mexicana. Egresada de la carrera de Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana. Maestría y doctorado en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Diplomado en Recepción Artística y Consumo Cultural en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Es investigadora del Cenidiap, donde ha ocupado diversos puestos directivos. Entre sus libros destacan *Jorge González Camarena. Universo plástico*; *Francisco Goitia, pintor del alma del pueblo mexicano*; *Waldemar Sjölander. El gran lenguaje del color* y *Tosia Malamud. La materia tras la forma*. Ha curado múltiples exhibiciones sobre artistas y temas mexicanos contemporáneos del siglo xx. Ocupó el puesto de presidenta de la Sección Mexicana de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

TEXTOS Y CONTEXTOS

Baudelaire: Art, Literary and Musical Criticism ■ ■ ■ **Baudelaire: crítica de arte, literaria y musical**

RECIBIDO • 7 DE NOVIEMBRE DE 2014 ■ ACEPTADO • 8 DE DICIEMBRE DE 2014

JUAN CARLOS OREJUDO PEDROSA/FILÓSOFO Y CRÍTICO DE ARTE ■
juancarlos_orejudo76@yahoo.es ■

PALABRAS CLAVE

Baudelaire ■
crítica ■
arte ■
poesía ■
modernidad ■

KEYWORDS

Baudelaire ■
criticism ■
art ■
poetry ■
modernity ■

RESUMEN

En este ensayo analizaré la figura de Charles Baudelaire como poeta y crítico. En 1857 se publicó la obra poética *Las flores del mal*, pero los dos volúmenes que contienen la mayor parte de su obra crítica, *Curiosidades estéticas* y *El arte romántico*, aparecieron en prensa hasta después de su muerte. Para el autor, su trabajo crítico no era menos importante que su poesía, por lo que con frecuencia se detiene a considerar la función del crítico; para él, la mejor crítica es aquella que es divertida y poética. Baudelaire considera a la crítica como una aliada de la poesía, y remite a un análisis razonado de la experiencia estética, la cual debe ser parcial y exclusiva. Es el camino privilegiado para perseguir la modernidad y la belleza moderna.

ABSTRACT

In this essay, I will analyse Charles Baudelaire as a poet and as a critic. Baudelaire published his Flowers of Evil in 1857. But the two books with the greater part critical articles, Curiosités Esthétiques and L'Art Romantique, were only published after his death. In Baudelaire's own eyes, his critical work seems to have been hardly less important than his poetry. In his critical work, Baudelaire pauses to consider the function of criticism and the critic's stance. He believed that the "best criticism" is "that which is amusing and poetic". So Baudelaire is thinking first of all of criticism as closely allied to poetry. Criticism— by which Baudelaire means the reasoned analysis of the aesthetic experience— should be partial and exclusive. Criticism, for Baudelaire, was the privileged path for the quest of modernity and modern beauty.

Introducción

En 1831, Honoré de Balzac publicó *La obra maestra desconocida o el fracaso en el arte*, “un largo relato, o una corta novela, cuya principal característica es la de ser la primera en la literatura francesa en tener a un pintor como héroe y a la creación como tema”.¹ En este libro el arte es descrito como la entrada del artista moderno en el régimen vocacional, en oposición al arte como técnica especializada: “En el mundo descrito por Balzac son excluidos el aprendizaje (artesanal) como enseñanza (académica) en beneficio de una transmisión por la iniciación propia del régimen vocacional”.² Es la historia de un anciano pintor llamado Frenhofer que “dedica diez años de su vida a trabajar un retrato que, cuando finalmente se desvela, resulta ser un amasijo de colores, una confusión de líneas: una obra que el artista acaba quemando al entender que, en definitiva, ese cuadro es nada”.³ Según Balzac, “Frenhofer aspiraba al absoluto, a realizar aquello que los pintores `desconocían´ por no estar al alcance de sus talentos: una perfección artística que la Modernidad no lograría realizar. Como Satán o Prometeo, Frenhofer es también un transgresor, un Fausto entre pintores que se propone desentrañar todos los secretos del arte”.⁴ Frenhofer perecerá con sus lienzos: “Es así como a fuerza de buscar a través del arte a la mujer tal como es por naturaleza, el maestro del pasado pierde su arte y se pierde, mientras que el joven pintor, al sacrificar a la mujer a su arte, pierde el amor, pero gana la posteridad”.⁵ Balzac desarrolla muchas ideas que Charles Baudelaire retomará para describir la belleza moderna y la dificultad inherente a la creación artística:

—¡La misión del arte no es copiar la naturaleza, sino expresarla! ¡Tú no eres un vil copista, sino un poeta!— exclamó con vehemencia el anciano, interrumpiendo a Porbus con un gesto despótico. —¡De otro modo, un escultor se ahorraría todas sus fatigas sólo con moldear una mujer! Pues bien, intenta moldear la mano de tu amante y colocarla ante ti; te encontrarás ante un horrible cadáver sin ningún parecido, y te verás forzado a recurrir al cincel del hombre que, sin copiártela exactamente, representará su movimiento y su vida. Tenemos que captar el espíritu, el alma, la fisonomía de las cosas y de los seres [...] La belleza es severa y difícil y no se deja alcanzar así como así.⁶

¹ Nathalie Heinich, *L'élite Artiste, Excellence et Singularité en Régime Démocratique*, París, Gallimard, 2005, p. 15.

² *Ibidem*, p. 17.

³ Paul Barolsky, “Contar el fracaso en el arte”, en Honoré de Balzac, *La obra maestra desconocida o el fracaso en el arte*, Madrid, Casimiro, 2011, p. 8.

⁴ *Idem*.

⁵ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 15.

⁶ Honoré de Balzac, *op. cit.*, pp. 30-31.



Foto original: Felix Nadar.

Charles Baudelaire, ca. 1855.

Baudelaire expresa en su poema en prosa “El confiteor del artista” el dolor que siente el creador de arte ante la imposibilidad de representar la verdadera belleza que está más allá de su alcance, reflejando de un modo dramático el fracaso del arte frente al ideal: “El estudio de lo bello es un duelo en el que el artista grita de espanto antes de ser vencido”.⁷ La belleza se convierte para Baudelaire en un sueño de piedra inaccesible que conduce a sus amantes a la muerte prematura: “Soy tan bella, mortales,

como un sueño de piedra”.⁸ Como señala Pierre-Georges Castex en *Horizontes románticos*, Baudelaire en el poema titulado “La belleza” no remite a la concepción escultural de la belleza del Parnaso, sino a un poder misterioso que escapa al entendimiento: “La inmovilidad de la belleza no es dada como un principio del arte sino como la descorazonadora actitud de una divinidad implacable”.⁹

El poeta no oculta que cultiva desde la infancia una gran pasión por las imágenes. La gran pasión por la

⁷ Charles Baudelaire, *Obra poética completa*, Madrid, Akal, 2003, p. 367.

⁸ *Ibidem*, p. 67.

⁹ Pierre Georges Castex, “La beauté, Fleur du Mal”, en *Horizons Romantiques*, París, José Corti, 1983, p. 269.

belleza moderna desencadena el placer de los sentidos, que por otra parte, conduce a la perdición del alma. En el poema en prosa "El deseo de pintar", nos conduce al centro de una creación poética que celebra el *Sol negro de la modernidad*¹⁰ bajo la mirada desgarrada del artista: "¡Desgraciado el hombre, tal vez; pero feliz el artista desgarrado por el deseo!"¹¹ Compara así a la belleza que desea pintar con un sol negro que derrama luz y felicidad, se trata de la belleza efímera del poema "A una transeúnte": "Fugitiva belleza [...] ¿No te veré de nuevo más que en la eternidad? / ¡en otra parte, lejos, ya tarde! ¡Nunca acaso!"¹² Baudelaire no se identifica con la belleza ideal del mundo griego que resplandece impasible e indiferente ante el destino frustrado de los mortales. El artista restablece la relación con la belleza ideal a través de la tristeza y de la melancolía. El arte, desde este punto de vista, cumple una función consoladora. El arte produce en el creador una sensación de embriaguez que le libera del dolor de vivir: "embriagaros; embriagaros sin cesar. De vino, de poesía o de virtud, como queráis".¹³ Baudelaire no sucumbe al abismo de la belleza y de la muerte, sino que se mantiene al borde del abismo. Siente que ha malgastado su vida, sin embargo, lucha por recuperar la unidad de su alma a través de la voluntad. Ha visto ante todo en Balzac al héroe de la voluntad que ha sabido vencer al *guignon*.¹⁴

Paul Valéry, en una conferencia de 1924 titulada "La situación de Baudelaire", argumenta que el primer poeta moderno, Baudelaire, es "una inteligencia crítica asociada a la virtud de la poesía",¹⁵ se distancia del romanticismo mediante la lucidez y la conciencia crítica.¹⁶ Según Dominique Rincé, la "modernidad poética" de Baudelaire consiste en un espíritu crítico que se opone a los caprichos del corazón y a la insensibilidad del formalismo.¹⁷ La crítica permite al poeta conocer

otras obras de arte a través de la experiencia estética, así como también hace posible que el crítico pueda descubrir su propio yo a través de su experiencia directa con las manifestaciones artísticas. Criticar es conocer y al mismo tiempo recordar las analogías entre las obras y el mundo interior del poeta. La tarea del crítico consiste en alcanzar una conciencia de sí a través del arte que refleja la naturaleza vista a través de la mirada imaginativa del creador. Para que tenga lugar esta identificación con la obra de otro artista, por ejemplo un cuadro de Delacroix o una sinfonía de Wagner, es preciso que el crítico sea además un poeta dotado de imaginación.

Baudelaire desarrolla la "conciencia crítica", es decir, la capacidad crítica que antecede a toda verdadera creación. Según Georges Poulet, el poder de identificación del poeta con las obras que admira y comenta le convierte en uno de los fundadores de la crítica moderna.¹⁸ Como sugiere Lloyd James Austin, "la crítica literaria de Baudelaire es un medio de exploración de su propio arte, a través del examen profundo del de los demás".¹⁹ Henri Lemaître señala de manera acertada: "Existe, si no totalmente una prioridad cronológica, sí al menos una prioridad psicológica de la conciencia estética sobre la conciencia poética, y es una de las principales originalidades de Baudelaire el haber hecho de esta conciencia la condición necesaria y constante de la creación".²⁰ Es gracias a la crítica de arte, a la crítica literaria y musical, que Baudelaire logra superar las trampas de la corriente romántica y del arte por el arte. Desarrollará una doble reflexión crítica sobre los excesos del romanticismo y sobre los riesgos del formalismo absoluto.²¹ Profesa un retorno al rigor formal y a la seriedad del trabajo poético con el fin de evitar los excesos del romanticismo, identificándose momentáneamente con la escuela del arte por el arte creada por Théophile Gautier, la cual dará lugar más tarde a las teorías formales del famoso grupo del *Parnaso contemporáneo*.²² Sin embargo, Baudelaire no llega a sacrificar del todo la emoción romántica en aras de la perfección formal de la escuela del arte

¹⁰ Véase Robert Kopp, *Baudelaire: Le Soleil Noir de la Modernité*, París, Gallimard, 2004.

¹¹ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 471.

¹² *Ibidem*, p. 215.

¹³ *Ibid.*, p. 467.

¹⁴ Pierre Georges Castex, "Baudelaire et Balzac", en *Horizons Romantiques*, *op. cit.*, pp. 263-265.

¹⁵ Paul Valéry, "La Situation de Baudelaire", en *Variété II*, París, Gallimard, 1930, p. 143.

¹⁶ Georges Poulet, *La Conscience Critique*, París, Librairie José Corti, 1986, pp. 27-48.

¹⁷ Dominique Rincé, *Baudelaire et la Modernité Poétique*, París, PUF, 1984, p. 16.

¹⁸ Rosemary Lloyd, *Baudelaire Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 2.

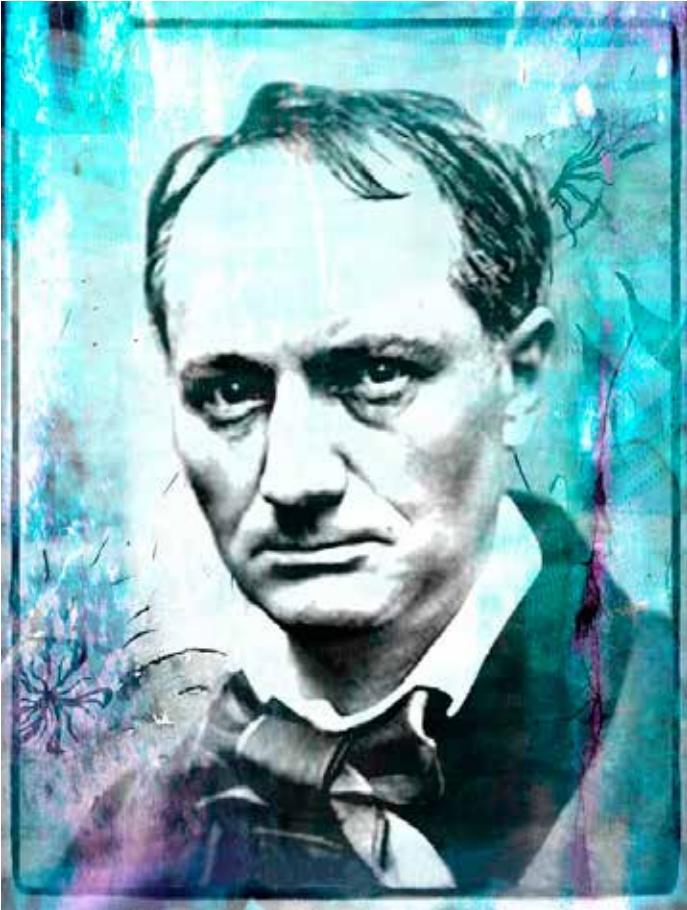
¹⁹ Lloyd James Austin, "Baudelaire Critique Littéraire", en Charles Baudelaire, *L'Art Romantique*, París, GF-Flammarion, 1968, p. 24.

²⁰ Dominique Rincé, *Fleurs du Mal et autres écrits*, París, Fernand Nathan, 1983, p. 4.

²¹ *Ibidem*, p. 11.

²² *Ibid.*, p. 12.

Foto original: Étienne Carjat.



Charles Baudelaire, ca. 1863.

por el arte. Se da cuenta que no puede existir verdadera perfección sin emoción, ni verdadero trabajo poético sin temperamento. Inaugura así la “modernidad poética” con el fin de evitar los excesos del romanticismo y las aporías del formalismo, y logra un “romanticismo controlado”²³ anclado en el presente: “Para mí —dice Baudelaire en su *Salón de 1846*— el romanticismo es la expresión más reciente, la más actual de la belleza”.²⁴

Memoria e imaginación

Baudelaire sostiene, en el artículo “Richard Wagner y *Tannhäuser* en París”, que la crítica es una aliada de la poesía en la medida en que todo poeta es un crítico, aunque ningún crítico pueda convertirse por su propia

voluntad en un poeta: “Sería prodigioso que un crítico se convirtiera en poeta, y es imposible que un poeta no contenga un crítico. El lector no se sorprenderá de que yo considere al poeta como el mejor de los críticos”.²⁵ A través de la actividad crítica, Baudelaire nos enseña a considerar cada obra de arte por sí misma, como un objeto singular cuyo valor no se desprende de la tradición sino del juicio subjetivo y parcial del espectador que contempla el mundo desde un punto de vista único. Según Margaret Gilman, Baudelaire inició su carrera como crítico de arte en el ámbito de una tradición bien establecida, es decir, el “Salón”, creado en 1747 por La Font de Saint-Yenne y que más tarde fue popularizado por Diderot.²⁶

Baudelaire desarrolló la crítica en los ámbitos del arte plástico, la literatura y la música. Los críticos, como Gilman, consideran que la crítica más interesante por su longitud y su carácter sintético es la que hizo en torno al arte plástico de su tiempo, privilegiando la pintura, que ocupa una extensión comparablemente mayor que la crítica literaria y la musical. Según Gilman, utiliza el mismo método para juzgar un cuadro de Delacroix, una caricatura de Daumier, una novela de Flaubert o una obertura de Wagner.²⁷ Dicho método se basa en la experiencia que nos proporcionan las obras individuales, de forma que son excluidos los sistemas y las hipótesis *a priori*. Baudelaire basa su crítica de arte en la memoria y la imaginación. Desde este punto de vista, la tarea del crítico consiste en traducir su experiencia del encuentro con una pieza, tratando de captar los rasgos más característicos del artista a través de su creación. En primer lugar, el crítico experimenta la obra, y sólo después de este encuentro razona aplicando todos sus conocimientos. El crítico debe ser capaz de captar lo que distingue a cada artista de todos los demás, su temperamento, lo que define la individualidad y la originalidad de cada uno: “Un artista, un hombre verdaderamente digno de este gran nombre, debe poseer algo de esencialmente sui géneris, por la gracia de lo cual él es él y no otro”.²⁸ La originalidad del creador se mide en nuestra época —como señala

²⁵ *Ibidem*, p. 793.

²⁶ Margaret Gilman, *Baudelaire the Critic*, Nueva York, Columbia University Press, 1943, p. 18.

²⁷ *Ibidem*, p. 223.

²⁸ Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes...*, *op. cit.*, p. 806.

²³ *Ibid.*, p. 13.

²⁴ Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, t. II, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 420.

Jean Marie Schaeffer— por medio de la eminencia de la obra y de su originalidad, lo cual conduce a “un aspecto absoluto —el de la singularidad de la obra en tanto que halla su fuente única en el yo del artista de la cual es la expresión— y un aspecto relativo —la de su ‘novedad’, en el sentido de su distanciamiento de la tradición de la cual se emancipa”.²⁹

La originalidad se convierte para Baudelaire en el elogio más importante para un artista. Según Gilman, *originalidad* e *ingenuidad* son dos palabras que tienen connotaciones parecidas: “lo *original* insiste en la diferencia entre el artista y los demás artistas, *ingenuo* a su propia cualidad peculiar”.³⁰ Lo más destacable de este primer *Salón de 1845*, a juicio de Gilman, es el gran esfuerzo de Baudelaire por desprenderse del peso de la tradición con el fin de lograr ver con sus propios ojos las obras de arte, y poder, de este modo, juzgar por sí mismo.³¹ El *Salón de 1846* implica la destrucción de la forma tradicional en aras de una crítica personal y subjetiva que no está sometida a la autoridad de la tradición sino que busca, a través de la experiencia, nuevos elementos de juicio y de percepción del arte moderno. En el capítulo “Del ideal y del modelo” Baudelaire afirma que “el ideal absoluto es una idiotéz”,³² pues “cada individuo posee su ideal”.³³ El ideal no se encuentra en la naturaleza sino en la mirada imaginativa y apasionada del artista. Desde un punto de vista más amplio, el paso del primer *Salón de 1845* al segundo *Salón de 1846* es muy significativo, pues implica, según Gilman, el paso del *placer* al *conocimiento*: “la *voluptuosidad* de 1845 es transformada en el *conocimiento* de 1846”.³⁴ En el artículo “Richard Wagner y *Tannhäuser* en París”, establece el principio fundamental de la actividad crítica: “Transformar mi voluptuosidad en conocimiento”.³⁵ La belleza es demasiado variable como para encajar perfectamente en un sistema cerrado y hermético. Por

el contrario, se manifiesta a través de los objetos más extraños que nos producen una sensación de asombro y de sorpresa.

El arte moderno no es un sistema cerrado en sí mismo, como preconiza Gautier, sino un fragmento de la vida universal que debe ser completado e interpretado por la mirada imaginativa del espectador. La actividad del crítico, desde este punto de vista, no implica una ruptura sino una continuación de la creación poética; pero con la diferencia de que el artista desarrolla una traducción de los símbolos de la naturaleza, mientras que la actividad del crítico es la traducción de otra traducción (la obra de arte). El artista no copia lo que ve en la naturaleza sino que crea basándose en la memoria. El hombre sin imaginación contempla la naturaleza como un conjunto incoherente de individuos sin unidad ni sentido. Por el contrario, el hombre dotado de imaginación es capaz de percibir el significado oculto de la naturaleza por medio del lenguaje del arte. Su función no consiste en idealizar la naturaleza ni en imitarla, sino en transformarla, descomponiendo el mundo que conocemos con el fin de crear uno nuevo a partir de su material originario, tal como lo describe Baudelaire en su *Salón de 1859*: “Ella [la imaginación] descompone toda la creación, y con los materiales que encuentra y ordena siguiendo las reglas cuyo origen sólo puede encontrarse en lo más profundo del alma, ella crea un mundo nuevo, ella produce la sensación de lo nuevo”.³⁶ El artista no crea a partir de lo que ven sus ojos sino de lo que recuerda haber visto. Desde este punto de vista, la memoria se subordina a la imaginación, que organiza lo mejor posible los materiales que la primera ha elegido por su propia voluntad. Para Baudelaire, el recuerdo puede ser provocado a voluntad. De este modo afirma la incompatibilidad entre la poesía y el azar.

El crítico debe poder identificarse con la obra de arte antes de emitir un juicio sobre ella: “Es preciso asimilar una obra para expresarla bien”.³⁷ Así, la misma crítica se convierte en una obra de arte que traduce la experiencia espiritual del artista. Es la obra el punto de partida para juzgar a un artista y no viceversa. Este método tiene la ventaja de garantizar la independencia del juicio estético y la autonomía del arte.

²⁹ Jean Marie Schaeffer, “Originalité et expression de soi: Élément pour une généalogie de la figure moderne de l’artiste”, en Nathalie Heinrich, Jean Marie Schaeffer, *Art, Création, Fiction, Entre Sociologie et Philosophie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2004, pp. 72 y 73.

³⁰ Margaret Gilman, *op. cit.*, p. 23.

³¹ *Idem.*

³² *Ibidem.*, p. 455.

³³ *Ibid.*, p. 456.

³⁴ *Ibid.*, p. 34.

³⁵ Charles Baudelaire, *L’Art Romantique, littérature et musique*, París, GF-Flammarion, 1968, p. 273.

³⁶ Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 621.

³⁷ *Ibidem.*, p. 36.

Baudelaire: Delacroix e Ingres

Delacroix es considerado por Baudelaire un poeta en pintura, en contraste con Víctor Hugo, un pintor de poesía. Para Delacroix la imaginación es la cualidad más importante de un artista. Su arte se opone al principio aristotélico de la imitación de la naturaleza al concebir el recuerdo como el gran criterio del arte.³⁸ El arte para Delacroix, según Baudelaire, procede del recuerdo y sugiere sobre todo recuerdos; traduce los estados excepcionales del alma.³⁹ No se define por los temas que describe sino por las sensaciones y las imágenes que sugiere. Es un arte que comunica y transforma el estado anímico del espectador mediante el uso de un lenguaje sugestivo. Para Delacroix, la naturaleza es un diccionario cuyos símbolos son traducidos o interpretados por el artista que tiene imaginación, mientras que los creadores sin imaginación se limitan a copiar el diccionario. En 1846, Baudelaire elogió el arte del dibujo de Ingres.⁴⁰ Considera una cualidad la rapidez de ejecución, con lo cual, Ingres ocupa, junto a Delacroix, un lugar eminente. En el artículo “Exposición Universal de 1855”, define la pintura como “una evocación, una operación mágica”,⁴¹ desarrolla con mayor profundidad la antítesis que existe entre el arte del dibujante Ingres y el arte del colorista Delacroix. Baudelaire en el *Salón de 1846* no considera la línea y el color como elementos que se excluyen mutuamente sino como aspectos complementarios del arte moderno.⁴² No obstante, distingue entre los puros dibujantes y los coloristas.⁴³ El romanticismo y el color conducen directamente a Delacroix, considerado por Baudelaire como el jefe de la escuela *moderna*.⁴⁴ Es una tradición, provocada en parte por el mismo Baudelaire, contraponer el arte de Ingres y el de Delacroix como representantes, respectivamente, del clasicismo y del romanticismo. La admiración por Delacroix no impidió a Baudelaire reconocer el valor de la pintura de Ingres. Analiza así la obra de Delacroix como el esfuerzo de un alma que busca en sí misma los criterios ideales de la belleza. Toda obra de arte, por tanto, constituye una fuente

³⁸ *Ibid.*, p. 455.

³⁹ *Ibid.*, p. 744.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 459.

⁴¹ *Ibid.*, p. 580.

⁴² *Ibid.*, p. 418.

⁴³ *Ibid.*, p. 426.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 427.

de conocimiento que sirve para descubrir las zonas desconocidas del yo interior del artista.

La crítica y la poesía en Baudelaire

La poesía presupone un conocimiento que no está a disposición del hombre común, y Baudelaire defiende una concepción aristocrática en ella: no todo el mundo está cualificado para juzgar correctamente una obra de arte. Esta visión exclusivista del arte es coherente con la doble moral que defiende el poeta, discípulo de Gautier: existe una moral burguesa y una moral aparte que es la del artista. Esta concepción del arte tuvo como consecuencia el choque, casi siempre deseado y provocado, entre el arte y el público. El crítico, para Baudelaire, representa esta contradicción interior de la poesía que reflexiona sobre sí misma consumiendo el poder creativo de la imaginación. El poeta se ha convertido en crítico.

El poeta para crear su obra no se rige por el instinto natural sino por el conocimiento que le convierte en un crítico de sí mismo.⁴⁵ Y sin embargo, la inteligencia puede desarrollarse de forma independiente a la imaginación, lo cual significa que no es suficiente con ser crítico para llegar a ser poeta. Gilman insiste en que para Baudelaire el placer estético precede al conocimiento.⁴⁶ El conocimiento por sí mismo no puede ser objeto de placer, lo cual es coherente con la doctrina del pecado original que defiende Baudelaire siguiendo a De Maistre y a Poe, que termina condenando el placer del hombre por el conocimiento.

El crítico sólo es si al mismo tiempo es poeta con la capacidad legítima para juzgar una obra según criterios que no dependen de la tradición sino de la pasión subjetiva por la belleza. En estas condiciones se produce la correspondencia entre la poesía y la crítica. Esta es la premisa que permite al crítico comunicar al lector sus impresiones de una obra. El crítico, si está poseído por la misma pasión por la belleza que el poeta, puede a su vez comunicar al lector las sensaciones que le despertaron algunas obras de arte. El crítico se distingue del público común por su conocimiento, pero ello no modifica el sentido profundo que tiene para Baudelaire la experiencia estética: transformar el placer en conocimiento. ▽

⁴⁵ Margaret Gilman, *op. cit.*, p. 180.

⁴⁶ *Idem.*

BIBLIOGRAFÍA

- AUSTIN, Lloyd James, "Baudelaire Critique Littéraire", en Charles Baudelaire, *L'Art Romantique*, París, GF-Flammarion, 1968.
- BALZAC, Honoré de, *La obra maestra desconocida o el fracaso en el arte*, Madrid, Casimiro, 2011.
- BAROLSKY, Paul, "Contar el fracaso en el arte", en Honoré de Balzac, *La obra maestra desconocida o el fracaso en el arte*, Madrid, Casimiro, 2011.
- BAUDELAIRE, Charles, *Ceuvres Complètes*, t. 1 y t. 2, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, 1976.
- _____, *L'Art Romantique, Littérature et Musique*, París, GF-Flammarion, 1968.
- _____, *Petits Poèmes en Prose (Le Spleen de Paris)*, París, Gallimard, 1973.
- _____, *Obra poética completa*, Madrid, Akal, 2003.
- _____, *Crítica literaria*, Madrid, Visor, 1999.
- _____, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996.
- _____, *El esplín de París (Pequeños poemas en prosa)*, Madrid, Alianza, 1999.
- _____, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2000.
- CASTEX, Pierre Georges, "Baudelaire et Balzac", "La beauté, Fleur du Mal", en *Horizons Romantiques*, París, José Corti, 1983.
- GILMAN, Margaret, *Baudelaire the Critic*, Nueva York, Columbia University Press, 1943.
- HEINICH, Nathalie, *L'élite Artiste, Excellence et Singularité en Régime Démocratique*, París, Gallimard, 2005.
- HEINICH, Nathalie y Jean Marie Schaeffer, *Art, Création, Fiction, Entre Sociologie et Philosophie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2004.
- KOPP, Robert, *Baudelaire : Le Soleil Noir de la Modernité*, París, Gallimard, 2004.
- OREJUDO PEDROSA, Juan Carlos, *Los caminos de la poesía y de la crítica en Baudelaire*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2005.
- POULET, Georges, *La Conscience Critique*, París, Librairie José Corti, 1998.
- RINCÉ, Dominique, *Les Fleurs du Mal et autres écrits*, París, Fernand Nathan, 1983.
- _____, *Baudelaire et la Modernité Poétique*, París, PUF, 1984.
- ROSEMARY, Lloyd, *Baudelaire's Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- VALÉRY, Paul, "Situation de Baudelaire", en *Variété II*, París, Gallimard, 1930.

SEMBLANZA DEL AUTOR

JUAN CARLOS OREJUDO PEDROSA • Doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid con la tesis titulada *El pecado del conocimiento en la obra de Baudelaire*. Actualmente realiza actividad docente-investigadora en la Unidad Académica de Ciencia Política de la Universidad Autónoma de Zacatecas (México). Ha publicado los libros *Los caminos de la poesía y de la crítica en Baudelaire*, Universidad Autónoma de Madrid, 2005, junto con Roberto Sánchez Benítez; *Poéticas de la Modernidad en Baudelaire y Valéry*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2005, y *Baudelaire: la conciencia poética de la Modernidad*, Instituto Zacatecano de Cultura, 2010. Es perfil Promep y miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

RESEÑAS

■ Tejedores de imágenes

RECIBIDO • 10 DE NOVIEMBRE DE 2014 ■ ACEPTADO • 8 DE DICIEMBRE DE 2014

VICTORIA NOVELO O./ANTROPÓLOGA ■
noveloppen@hotmail.com ■

Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014.

Tengo que decir, para iniciar mi comentario, que en términos generales nuestra antropología académica, la mexicana —e incluyo también a la historia—, aunque mucho presume de moderna y se anima a acercarse a cámaras de cine, video y fotografía, todavía prefiere utilizar el texto escrito para mostrar su conocimiento y difundir sus resultados de trabajo, además de que persiste en una reverente inclinación hacia las fuentes escritas como proveedoras de la única información confiable. La notable excepción a lo dicho es el trabajo de arqueólogos, prehistoriadores y algunos etnohistoriadores, para quienes las imágenes tienen un valor definitivo y central en sus investigaciones, tanto para registrar como para interpretar. Fuera de esas especialidades, el uso de los medios visuales en la investigación o en la enseñanza de las ciencias sociales es todavía muy limitado.

A quienes estamos convencidos de la utilidad y riqueza de hacer investigación con imágenes, nos parece un desatino no prestar la atención debida a éstas como fuentes potenciales, centrales y auxiliares, de investigación. Máxime que este tipo de documentos visuales y audiovisuales figuran en la larga cuenta de la historia de nuestras disciplinas. Parece no sólo un desatino, sino una contradicción con el gran acervo de investigaciones visuales, de archivos y de catálogos —cinematográficos, fotográficos, sonoros, pictográficos— que hay en México, en las que han participado antropólogos, trabajando en equipo con artistas.

Los laboratorios audiovisuales en centros universitarios son recientes. Con tales nombres nacen en la primera década del siglo XXI, y, con muy pocas excepciones —el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) fundado en 2002 en el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, por ejemplo— no tienen vínculos estrechos con los alumnos e investigadores para hacer producciones audiovisuales de investigación o para estudiar y discutir la metodología para interpretar y usar imágenes en las investigaciones, y tampoco están incluidos en los planes de estudio formales. Eso apenas comienza a pesar de que el interés por la fotografía y el cine documental de la antropología forma parte de nuestra tradición disciplinaria.¹

¹ Desde los inicios de la década de 1990 contamos con estudios sobre las relaciones de la llamada “antropología visual” con la antropología en México. Al respecto, véase Ana Piñó, “El documental etnográfico mexicano”, en María Guadalupe Ochoa Ávila (coord.), *La construcción de la memoria. Historias del cine documental mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013. Fuera de los pioneros de principios del siglo XX como Manuel Gamio, los antropólogos empiezan a aparecer como protagonistas en la producción e investigación para cine documental desde los

Si bien en la Escuela Nacional de Antropología ya era familiar el concepto “antropología visual” usado en Estados Unidos, según distintas versiones, desde los años cuarenta o sesenta del siglo xx para referirse a la fotografía y al cine como herramientas de investigación, la discusión de las posibilidades, técnicas, problemas, limitaciones y retos metodológicos para usar imágenes en las investigaciones empezaron años después. Por ese contexto es que me ha sido tan interesante leer el libro que ahora comento.

Con el poético título de *Tejedores de imágenes*, el colectivo que trabaja en el LAIS realizó una obra que tiene un enorme trabajo de hilado, urdido y anudado para formar un tejido inteligible que describe lo que es hacer de las imágenes fuentes de información que, junto con las técnicas y métodos de trabajo de la ciencia social, puede producir conocimiento. Por fin un equipo de trabajo de un centro educativo ha logrado reunir la suficiente experiencia teórico-práctica para sistematizarla en la forma en que en este libro se hace. El resultado es algo así como todo lo que usted necesita saber sobre cómo hacer, estudiar y sacarle jugo a los archivos de imágenes de diversos tipos, calidades y temas, ajenos y propios, para construir fuentes documentales de primera mano que puedan responder a las interrogantes que se les hacen para armar un proyecto de investigación: un archivo, un catálogo, un banco de imágenes, producir resultados audiovisuales en diversos soportes, saber vincular los métodos y técnicas implicadas y para qué sirve todo eso en la investigación social, y cómo se difunde el conocimiento logrado. Todo esto en tres capítulos, seis anexos y fotografías explicativas.

El libro es muy intenso por todo lo que dice, explica y enfatiza en la necesidad de hacer las cosas bien. Está bien escrito, reúne coherencia y fineza metodológica y teórica con la sencillez que pueden alcanzar los buenos difusores de la ciencia cuando se saben de memoria su experiencia y la pueden traducir a un lenguaje accesible. Pero además, como objeto, es atractivo en su presentación, en la tipografía y la interlínea, el papel y las imágenes que contiene. Se deja leer fácilmente. Ciertas partes semejan un manual, especialmente las que explican los aparatos que debemos saber usar cuando

trabajamos con imágenes. Dentro de todas las posibilidades que brinda el libro, hay un par de asuntos que quiero destacar.

Si bien todos los capítulos pueden llegar a fascinar por lo que relatan y explican, el segundo capítulo me parece el central, pues trata el tema de la interpretación de las imágenes. Siguiendo a varios autores, se dan pautas para el análisis documental y queda claro que para hacer una investigación coherente y avanzar en el proceso de conocimiento es básico y necesario partir de una perspectiva teórica y metodológica que guíe el recorrido de la investigación. Toca la parte medular de lo que significa convertir una imagen en documento, y sobre todo, nos muestra las experiencias tan ricas que el equipo del LAIS tiene en ese tema tan difícil. Sobre él podríamos hacer un seminario para confrontar las visiones de otro tipo de investigación social, la histórica, la estética, la de la sociedad no académica, en cuanto a las diferencias en los esquemas de significación y, por tanto, las interpretaciones posibles, aun tomando en cuenta las prevenciones metodológicas en las que se insiste en esta obra.

En el mismo capítulo se trata otra importante vinculación u otro tejido: el de los métodos y las técnicas usados en el análisis de imágenes con el necesario registro en la investigación de campo y las entrevistas y la preparación de éstas. El texto que comento no lo hace, pero en este tema podría ampliarse el espectro de las experiencias en el trabajo antropológico para incluir situaciones, como los inevitables imprevistos y otros factores que influyen en el desarrollo de la investigación: tiempos, presupuesto, imponderables, accidentes, selección de informantes y manejo de las dudas de la información recabada, sobre todo cuando se trata de temas sensibles en una sociedad pequeña.

Otra cuestión que me interesa resaltar se refiere a dos conceptos interesantes (aunque hay más) que aparecen a lo largo del libro, por su posibilidad de ser discutidos a la luz de otras experiencias. En primer lugar, el de “vestigio”, vinculado a las imágenes-documento como evidencias o huellas de algo que nos servirá para recuperar la memoria histórica, una vez que conozcamos el contexto en que se produjo dicho vestigio para convertir la evidencia en fuente. Esta aproximación me pareció cercana a la investigación arqueológica que cuando excava o limpia el polvo acumulado sobre la

años sesenta del siglo xx, aunque los cineastas seguirán siendo los principales productores de cine etnográfico.

huella va decantando capas para llegar a comprender la evidencia en múltiples relaciones. El otro es el concepto de “patrimonio”, que se basa en un proceso de patrimonialización que añade valor subjetivo a ciertos grupos de evidencias pues plantea varias interrogantes: ¿quién nombra, selecciona y reconoce?, ¿qué es lo que se convierte en patrimonio?, ¿qué motiva su selección? Es una discusión relevante, y vigente en un país como el nuestro que agrupa sociedades y culturas con muy distintos puntos de vista —por herencia, por identidades genuinas, inventadas o impuestas que impactan la selección y defensa del patrimonio. En este tema los autores toman la posición de que es el conocimiento el que debería motivar la selección, y que todo archivo es susceptible de convertirse en patrimonio porque puede ser valorado. Aquí de nuevo se podría discutir si existen patrimonios no valorados en forma generalizada que justamente han acarreado disputas sociales cuando se destruyen, así como la necesidad de incluir en la investigación la noción de patrimonio en términos históricos, y en cómo se fue presentando y decantando hasta su estado actual en relación con ciertas selecciones y valoraciones de objetos y documentos, para lo cual la cuestión del poder no puede ser ajena. Y su contrario: ¿existe algo así como patrimonios sobreevaluados? Por ejemplo, ¿los criterios y la antigüedad de la selección en la valoración patrimonial son los mismos para las pirámides de Teotihuacan, para el Multifamiliar Miguel Alemán, los murales de José Clemente Orozco o el mole poblano? Queda abierta la pregunta.

Tejedores de imágenes, libro hecho con impecable oficio artesanal, tiene muchísima tela de donde cortar por sus innegables aportaciones y enseñanzas además, de los temas de discusión que puede y debería generar. Es un magnífico tratado donde pueden abreviar quienes se interesan en la investigación y gestión de los patrimonios visuales y audiovisuales y al que se le podrán ir añadiendo experiencias para mantenerlo como un libro vivo. Fue distinguido por el Instituto Nacional de Antropología e Historia con el Premio Antonio García Cubas 2014 como el mejor libro de texto. Un motivo más para recomendarlo ampliamente. ▽

BIBLIOGRAFÍA

- AGUAYO, Fernando y Lourdes Roca (coords.), *Investigación con imágenes. Usos y retos metodológicos*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2012.
- ———, *Imágenes e investigación social*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2005.
- NOVELO, Victoria y Everardo Garduño (coords.), *Memoria audiovisual. Producción y enseñanza de la antropología visual universitaria*, México, Universidad Autónoma de Baja California, Abismos Casa Editorial, 2014.
- OCHOA ÁVILA, María Guadalupe (coord.), *La construcción de la memoria. Historias del cine documental mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

RESEÑAS

■ La época de los aparatos

RECIBIDO • 10 DE NOVIEMBRE DE 2014 ■ ACEPTADO • 8 DE DICIEMBRE DE 2014

LORETO ALONSO ATIENZA/ARTISTA E INVESTIGADORA ■
alonso.loreto@gmail.com ■

*La situación del arte en un momento cualquiera sólo es inteligible
si no se confunde tal arte y tal aparato.*
Jean-Louis Déotte



Jean-Louis Déotte, *La época de los aparatos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2013.

Como bien escribe su autor Jean-Louis Déotte, *La época de los aparatos* es un ensayo que no debe ser leído como sistema, sino como programa de investigación. Podríamos decir que se trata de una investigación que recorre distintas formas en las que la experiencia estética ha tenido y tiene lugar.

Una de las aportaciones más interesantes del texto es la puesta en acción del concepto de “aparato”, teoría que no resulta en absoluto novedosa en la bibliografía del autor puesto que ha sido analizada en múltiples escritos anteriores. La perspectiva, la *camera obscura*, la fotografía, el museo, la cura psicoanalítica, el cine o la actual imagen digital, constituyen para Déotte los aparatos fundamentales de nuestra experiencia estética. Y en este último texto traducido al castellano, el autor va desarrollando los regímenes estéticos que propician estos distintos tipos de “aparatos” en relación con la temporalidad que instituyen.

Son los aparatos los que establecen las épocas porque son los únicos capaces de instaurar nuevas espacio-temporalidades. Inauguran las épocas pero no desaparecen ni se sustituyen totalmente desechando a la precedente, sino que conviven, se simultanean y se acumulan propiciando distintos modos estéticos y temporales de la experiencia, manteniendo al mismo tiempo sus diferencias, lo que contribuye precisamente a desnaturalizar las concepciones que habitamos.

El libro propone un trayecto cronológico de apariciones de aparatos. Analiza cuestionamientos fundamentales como los que presentan las políticas del acontecimiento y de la memoria; destaca el asunto de la experiencia individual y comunitaria, así como la problemática del testigo y del juicio estético. En este camino el autor se posiciona en relación con diferentes pensadores y teorías heterogéneas, desde las concepciones culturales que introduce Friedrich Schiller a la historiografía en Claude Lefort, la aspiración de emancipación en Walter Benjamin o la invención de un sujeto en Descartes, el diferendo en Jean-Francois Lyotard, el dispositivo en Michel Foucault, pasando por Gustave Flaubert, Vilém Flusser, Girard Desargues, Erwin Panofsky, Hanna Arendt, Theodor. W. Adorno e incluyendo la reflexión a partir de obras artísticas y cinematográficas como las de Peter Greenaway, Alexander Sokurov y otros creadores contemporáneos.

Déotte nos recuerda la invitación de Benjamin a dar la vuelta a la historia como un guante: los aparatos no son géneros ni tendencias en una linealidad temporal, sino instrumentos de la cultura capaces de construir un mundo común, lo que implica instaurar espacialidades y temporalidades específicas y no sólo modos de visibilidad. Estas distintas espacio-temporalidades se constituyen, según el autor, en épocas, término proveniente del griego *epokhé*, que entre otras acepciones implica un punto de detención, un referente que instituye un pasado y un futuro.

En cada aparato se ponen en juego las relaciones entre lo humano y lo técnico. Esto no quiere decir que el planteamiento de Déotte se enmarque en el determinismo tecnológico que ostentan algunas de las recientes teorías tecnoestéticas, pues el aparato no se identifica con una tecnología material específica, no constituye un elemento tangible, no es la máquina, un género o una adscripción disciplinaria, no se define desde el dispositivo técnico que les da cuerpo, como pudiera ser la cámara u otro mecanismo, sino que encuadra el problema desde un ámbito mucho mayor que tiene que ver con innovaciones técnicas de la mirada, del habla, de la escucha, etcétera.

Los dos primeros aparatos que el autor analiza son la perspectiva y la *camera obscura*. En el primer caso, la temporalidad se establece a través de la focalización en un punto, punto del sujeto cartesiano y punto de localización tanto espacial como temporal. La perspectiva crea la instantaneidad, introduce una ruptura en el tiempo continuo de la experiencia. La *camera obscura* actúa completamente al contrario: propicia una experiencia que tiende a lo inmersivo y plantea el continuo temporal. El museo, la fotografía, la cura psicoanalítica o la imagen digital heredarán parte de estas variables e instaurarán algunas otras.

El museo y la fotografía son los aparatos de la suspensión, instituciones del olvido activo que se abren a la virtualidad. El museo ha constituido una de las preocupaciones centrales en el pensamiento de Déotte, quien lo señala como el origen principal de la estética, presentándolo no sólo como la institución que legitima y avala las obras de arte sino como el aparato que da lugar a la aparición del sujeto estético y a la contemplación desinteresada.

Lejos del placer estético de un arte autónomo, la experiencia de choque que plantea Benjamin en su relato

sobre “el narrador” y el trauma de la guerra, el exilio, la desaparición, abren la puerta a muchos nuevos cuestionamientos que tanto Benjamin como Déotte analizan respecto al cine. Al igual que su compatriota Rancière, el autor bebe de las fuentes de Bergson y Deleuze para desplegar una verdadera estética cinematográfica, una filosofía que Rancière presenta alrededor de la fábula cinematográfica y Déotte en relación al cine como aparato.

Con el fin de evocar más a la lectura que explicarla, me gustaría señalar algunos puntos interesantes que aporta el concepto de “aparato” a la que podríamos llamar (siguiendo a Deleuze) la filosofía del dispositivo que inauguró Michel Foucault.

Tanto el término “dispositivo” como el de “aparato” constituyen valiosas herramientas para el pensar de lo estético, pues nos alejan del reduccionismo al formalismo más evidente y posibilitan cierta equidistancia entre la idealización del hecho estético y la de su superficie de inscripción.

A diferencia del dispositivo, que se planteaba como fenómeno en el contexto de las relaciones entre sujeto, poder y saber, el concepto “aparato” centra la discusión en el fenómeno perceptivo y estético y otorga un valor muy relevante a las prácticas simbólicas, inevitablemente asociadas a la construcción de una temporalidad, de una época.

Los aparatos inventan nuevas temporalidades y provocan la llegada de nuevas espacialidades, por lo que la tan frecuentemente anunciada muerte de los metarrelatos del pensamiento occidental se relativiza, pues este pensamiento se enmarca ya no sólo en virajes filosóficos sino también en la irrupción de innovaciones en el ámbito de la experiencia cotidiana, tanto individual como comunitaria.

Por otro lado, Déotte nos presenta un acercamiento a la técnica como generadora del modo de aparecer de lo sensible, pero no cae en un análisis reduccionista en términos de causa y efectos sino que la articula en un juego multifactorial de interacciones tanto sociales, históricas, psicológicas y políticas como visuales y sensibles.

El texto también aporta una perspectiva abierta al futuro en principio no excesivamente pesimista, pues el “aparato” constituye un fenómeno pero al mismo tiempo un agente que marca las divisiones de lo sensible. En este sentido, el aparato alude a un agenciamiento y no sólo a una imposición. Remitiéndonos y comparándo-

lo con la reciente teoría estética y política de Rancière, el aparato es un elemento fundamental que posibilita cualquier poética y, al igual que el arte, tiene la virtud de configurar nuevas relaciones y propiciar nuevas distribuciones de lo sensible.

Por último, me gustaría recomendar a todos los interesados en estas cuestiones, no sólo la lectura analítica de esta publicación sino el seguimiento de las discusiones que podrán encontrar en la revista que edita Jean-Louis Déotte (<http://appareil.revues.org/>). Todos los textos desde 2008 están disponibles en francés.

Agradezco a la doctora Aurora Fernández Polanco y al doctor Josu Larrañaga el conocimiento de este autor que, aunque tiene una larga trayectoria, sólo recientemente podemos leerlo en nuestra lengua. ▮

BIBLIOGRAFÍA RELACIONADA

- DÉOTTE, Jean-Louis, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard y Rancière*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2012.
- ———, *Appareils et formes de la sensibilité*, París, D'Harmattan, 2005.
- ———, *L'Époque des appareils*, París, éditions Lignes/Léo Scheer, 2004.
- ———, *L'Époque de l'appareil perspectif: Brunelleschi, Machiavel, Descartes*, París. D'Harmattan, 2001.
- ———, *Oubliez les ruines, l'Europe, le musée*, París, D'Harmattan, 1995.
- ———, *Le musée, l'origine de l'esthétique*, París, D'Harmattan, 1993.