

Nierika

revista

arte

Ibero



Del emblema al meme
Imágenes para vincular comunidades
globales (siglos XVI al XXI)

Nierika

revista arte ibero

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA, A. C.

Luis Arriaga Valenzuela, S.J. • Rector
Sylvia Schmelkes del Valle • Vicerrectora Académica
Rosalinda Martínez Jaimes • Directora de Publicaciones
Luis Javier Cuesta Hernández • Director de la División de Humanidades y Comunicación
Alberto Soto Cortés • Director del Departamento de Arte
Valeria Sánchez Michel • Directora
Clara Stern Rodríguez • Coordinadora Editorial

COMITÉ EDITORIAL

Verónica Ahumada Chávez, Directora General Adjunta de Promoción Cultural de la Cultura SRE / México
Karen Cordero Reiman, Historiadora del arte y curadora independiente / México
Alfonso Miranda Márquez, Museo Soumaya / México
Luis Rius Caso, CENIDIAP / México
Alberto Ruy Sánchez, Editorial Artes de México / México
Juan Carlos Valdez Marín, SINAFO / México

Jorge Cañizares-Esguerra, Universidad de Texas / Estados Unidos
Stefano Cracolici, Universidad de Durham / Escocia
Benito Navarrete, Universidad de Alcalá de Henares / España
Jorge Rivas, Denver Art Museum / Estados Unidos
Alena Robin, Universidad Western Ontario / Canadá
Mario Sartor, Universidad de Udine / Italia
Martina Vinatea, Universidad del Pacífico / Perú

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ariel Arnal
Sara Gabriela Baz Sánchez
Luis Javier Cuesta Hernández
María Luisa Durán y Casahonda Torack
Olga María Rodríguez Bolufé
Valeria Sánchez Michel
Alberto Soto Cortés
Ana María Torres Arroyo

Diseño de logotipo: Alejandro Magallanes

Imagen de portada: "Ahora tú eres el meme", anónimo

NIERIKA. Revista de Arte Ibero Nierika, Año 11, Núm. 21, enero-junio de 2022, es una publicación electrónica semestral editada por la Universidad Iberoamericana, A. C. Domicilio de la publicación: Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana. Prol. Paseo de la Reforma 880, col. Lomas de Santa Fe, C. P. 01219, Ciudad de México, tel. (55) 5950-4919, nierika.ibero.mx, www.uia.mx/publicaciones, revista.art@ibero.mx. Directora: Valeria Sánchez Michel. Editora: Clara Stern Rodríguez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2016-022316380100-203, ISSN: 2007-9648, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable del diseño web y actualizaciones: Dirección de Publicaciones de la Universidad Iberoamericana. Prol. Paseo de la Reforma 880, col. Lomas de Santa Fe, C. P. 01210, Ciudad de México, tel. (55) 5950-4000, fecha de la última modificación: 15 de julio de 2021. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. El material de esta revista puede ser reproducido sin autorización para su uso personal o en el aula de clases, siempre y cuando se mencione como fuente el artículo, su autor y a *Revista de Arte Ibero Nierika*. Éste es un artículo Open Access bajo la licencia CC BY-NC-ND. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Índice

Año 11 / Número 21 / Year 11 / Number 21
enero-junio 2022 / January-June 2022

DEL EMBLEMA AL MEME. IMÁGENES PARA VINCULAR COMUNIDADES GLOBALES (SIGLOS XVI AL XXI)

*From Emblem to Meme. Images for Bounding Global Communities
(xvi to xxi Centuries)*

- **Nota editorial / Editorial Statement** 6
Valeria Sánchez Michel

- **Presentación / Presentation** 9
Sara Gabriela Baz Sánchez

- **Dossier / Dossier**
 - Los memes y su valor potencial como patrimonio cultural en el contexto del giro iconotextual** 22
Memes and their Potential Value as Cultural Heritage in the Context of the Iconotextual Turn
María Andrea Giovine Yáñez y Martha Elena Romero Ramírez

 - Memes y arte en el mundo contemporáneo** 44
El peligro de los relatos únicos
Memes and Art in the Contemporary World
The Danger of Single Narratives
José Antonio Motilla Chávez y Luis Manuel Sánchez Leija

 - La experiencia de lo divino. El Emblema XIV de Jesus en de Ziel (1678) como caso de estudio** 66
The Experience of the Divine. Jesus en de Ziel's Emblem XIV (1678) as a Case of Study
Mauricio Oviedo Salazar

 - Manipulación y abismación de la emblemática en Equipo Crónica (España, 1964-1981)** 102
Manipulation and "Mise en Abyme" in Equipo Cronica's Emblematic Painting (Spain, 1964-1981)
Marion Le Corre-Carrasco

Del fotoperiodismo al meme. Visualidades, gestos y política en Internet	143
<i>From Photojournalism to Meme</i> <i>Visualities, Gestures and Politics on the Internet</i> Alejandro Dayan Saldívar Chávez y Mariana Rubio de los Santos	
Artículo / Papers	
El inframundo y los mensajes moralizantes en la iconografía de la Reforma neerlandesa. El caso de Van Swanenburg	176
<i>The Underworld and Moralizing Messages in the Iconography of the Dutch Reformation</i> <i>The Van Swanenburg Case</i> Paulina de los Ángeles Beltrán Carrara	
Comunidad / Community	
La cosa-arte	196
Rosalinda Ortega Márquez	
¿Qué suscita el arte y por qué es importante reflexionar sobre ello?	205
Marina Miranda Martínez Báez	
En busca de la obra perdida	214
Valeria Flores López Araiza	
Misterio gozoso. Reflexiones sobre la relación arte-emoción	218
Abdel Aloysius Aguirre Porras	
Documentos / Documents	
“La fortuna no muda el linage” o “Aunque la mona se vista de seda, mona se queda”: un ejercicio de lectura interdisciplinaria	224
Sara Gabriela Baz Sánchez y Karina Xochipilli Rossell Pedraza	

○ **Entrevista / Interview**

- Imagen y memoria: de la vida cotidiana a la galería** 238
Entrevista a la fotógrafa Paola Ismene
Valeria Sánchez Michel

○ **Reseñas / Reviews**

- Sobre XII Bienal de La Habana. Pautas para leer una exhibición que no se vio** 250
Blanca Victoria López Rodríguez
- Sobre “*Notas sobre lo Camp*” de Susan Sontag** 255
Duvan Aldair Mauleón Cruz
- Sobre “México y los mexicanos”, exposición inaugural del Museo Kaluz, Ciudad de México** 261
Valeria Flores López Araiza

Nota editorial

Editorial Statement

VIVIMOS EN UN MUNDO RODEADOS DE IMÁGENES SUSCEPTIBLES DE SER LEÍDAS, INTERPRETADAS y cuestionadas. Joan Fontcuberta escribe incluso que “padece-
mos una inflación de imágenes sin precedentes”.¹ La Historia del Arte y los
Estudios de Arte deben de ser capaces de analizar el fenómeno artístico,
en sus diversas manifestaciones y formatos. En *Revista Arte Ibero Nierika*
consideramos que debemos de abonar e impulsar la reflexión sobre el en-
sanchamiento de los límites que existen en la disciplina e incluso del concep-
to mismo de arte. “Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imá-
genes”,² por ello los estudios sobre la cultura visual surgen del seno de la
Historia del Arte.

Considerando que la condición de posibilidad de las imágenes obedece a
su historicidad y al anclaje social en que se producen y circulan, a partir de
lo anterior, proponemos en este número un *dossier* con el tema “Del emble-
ma al meme”, ya que la teoría, la metodología y el análisis empleados para
el estudio de los emblemas pueden también aplicarse en otras imágenes
que, en este caso, pueden vincularse con la tradición de la emblemática
(tema que la Dra. Sara Gabriela Baz Sánchez, como coordinadora del
dossier nos explica en su Presentación).

¹ Fontcuberta, *La furia de las imágenes...*, 8.

² Belting, *Antropología de la imagen...*, 14.

Sin embargo, como directora de la revista no quiero dejar de mencionar las dificultades que tuvimos al momento de dictaminar los textos recibidos, pues generaron lecturas diversas y hasta opuestas. En muchos de los textos fue necesario un tercer dictamen, lo cual muestra cómo el tema genera controversia e incompreensión.

En esta ocasión, la sección de Documento da continuidad al tema del *dossier*, muestra un emblema y aborda sus posibilidades de estudio.

Complementa el número que entregamos hoy al lector la sección de Artículos, donde publicamos textos recibidos para dictamen y que no corresponden al tema del presente *dossier*, pues finalmente la revista pretende dar cuenta de los temas que interesan más allá del que se propone. Esperamos que nuestros lectores poco a poco se animen a enviarnos los resultados de sus investigaciones y ampliemos así los temas abordados cada semestre

Nierika busca ser un espacio donde los estudios del arte se muestren en su amplitud y complejidad. Desde la reflexión y el análisis de los distintos momentos que engloban el arte: producción, consumo y circulación. En este sentido, en la Entrevista el lector encontrará una conversación con la artista Paola Ismene, quien nos comparte el centro de la producción misma de sus fotografías: cómo las piensa, cómo articula sus proyectos, cómo selecciona su obra. Posteriormente, en la sección de Comunidad damos media vuelta y miramos hacia el espectador del arte. En esta ocasión los textos que publicamos atienden a nuestra convocatoria sobre ¿Qué suscita el arte?; en ella nos interesaba rescatar reflexiones sobre las emociones en torno al arte, lo que éste despierta en quienes nos consultan y escriben. Sí, se trata de textos personales, pero lo personal nos remite a las experiencias colectivas, experiencias que quizá resuenen con nuestros lectores.

Valeria Sánchez Michel
Directora

Bibliografía

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020.

Presentación

Presentation

Sara Gabriela Baz Sánchez

EN LA ACTUALIDAD UNO DE LOS GRANDES CUESTIONAMIENTOS DE LA HISTORIA DEL Arte como disciplina se produce por su tradicional constreñimiento a los fenómenos y objetos meramente legitimados como artísticos. Las herramientas con las que cuenta el historiador del arte, siempre que se abra a la interdisciplina, brindan la posibilidad de involucrarse con temas y problemáticas que exceden por mucho esa esfera y que se explican en el marco de los estudios que construyen narrativas en torno a la cultura visual.

Ya W. J. T. Mitchell, Hans Belting, Daniel Arasse, Louis Marin y Georges Didi-Huberman, entre otros, han abundado, desde diferentes perspectivas, en planteamientos que fundamentan “nuevas iconologías”, nuevos caminos que trascienden la senda abierta por Aby Warburg, Erwin Panofsky, E. H. Gombrich y Fritz Saxl, por mencionar algunos autores de referencia.¹ Warburg, “nuestro fantasma”, como lo refiere Didi-Huberman,² está siempre ahí, inspirando estudios cada vez menos lineales y que consideran un elemento fundamental el proyecto warburgiano conocido como *Atlas Mnemosyne*: el concepto de *Nachleben* o de “supervivencia” de las

¹ “Aby Warburg va entrando lentamente en un campo no transitado, identificando en diversas pinturas, grabados, tapices y esculturas, los principales conceptos que lo harán famoso con posterioridad, pero que fundamentalmente conducirán al historiador a inventar una aproximación metodológica que dará origen a la llamada iconología.” Campos, “Conociendo a Aby Warburg”, 151.

² Cfr. Didi-Huberman, *La imagen superviviente*.

imágenes.³ Las imágenes supervivientes están ahí, determinando un tiempo histórico: cuentan con otros textos con los que dialogan en virtud de su eucronía: somos capaces de construir un horizonte, de “tocar” su *Zeitgeist*; esto supone un afán de reconstrucción de contextos a partir de la consciencia de la historicidad del objeto de estudio, sin embargo, plantea Didi-Huberman, en ocasiones “el anacronismo es necesario, el anacronismo es fecundo cuando el pasado se muestra insuficiente”.⁴

Los estudios de emblemática han permanecido en un ámbito de enunciación tradicional. Permanecen en la búsqueda de relaciones entre contextos, significantes y significados, lo cual indudablemente contribuye a explicar algo y, quizá, eso esté comenzando a representar otros problemas. Los estudios de emblemática han respondido a convenciones que, en general, no les permiten entrever cuáles son las aportaciones de ese saber al mundo contemporáneo. Creo que una de las grandes disquisiciones en este punto es que los estudios de emblemática están profundamente vinculados con la metodología o lo que se ha pensado convencionalmente que es la iconología, y más concretamente, el método iconológico de cuño panofskiano.⁵ Es decir, que los estudios emblemáticos permanecen vinculados a los estudios iconológicos. Ello implica un círculo de académicos cuyas enunciaciones son inobjetables puesto que se han amparado tanto en la herencia de Panofsky, Saxl o Wind, como en la irrecusable búsqueda de fuentes complementarias que permiten construir una explicación para imágenes con un significado cifrado, incluso en el tiempo de

³ Según Didi-Huberman, para Warburg “cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria —histórica, antropológica, psicológica— que viene de lejos y que continúan más allá de ella. Tales movimientos nos obligan a pensar la imagen como un momento energético o dinámico”. Cfr. *La imagen superviviente*. también el texto de Vargas, “La vida después de la vida...”.

⁴ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 42. Al respecto, conviene considerar también la propuesta de Didi-Huberman, *Arde la imagen*.

⁵ Un ejemplo muy patente de esto en la historiografía contemporánea es la obra de Rafael García Mahiques. Cfr. la serie de libros que llevan por título general *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana* y los dos volúmenes de *Iconografía e iconología*.

su creación.⁶ Lo que hemos perseguido en este número es justamente ampliar las perspectivas y lograr estudios que vinculen a la emblemática con la cultura visual del mundo contemporáneo.

Una provocativa convocatoria rindió los frutos deseados: recuperar, más que un *corpus* de imágenes vinculadas a la tradición emblemática surgida hace siglos, una serie de ideas en torno a la lectura, a la resemantización y, por ende, a la *Nachleben* de esas imágenes. Los textos que se contienen en este *dossier* responden a esa inquietud y reflexionan, en general, en la operatividad y funcionalidad de los antiguos mecanismos de la emblemática. ¿Qué entendemos por esos mecanismos? Sobre todo su carácter de enseñar ocultando, es decir, de constituirse como soporte didascálico que vehicule nociones enormemente complejas de índole moral y política principalmente, pero que circule en su tradicional forma sintética por un amplio territorio estrechando los lazos de comunidades dispersas en torno a una misma capacidad de comprensión simbólica.

La emblemática es una cultura política de lenguaje cifrado, que surge en el siglo *xvi* y alcanza su mayor auge en el siglo *xvii*, en el seno de la cultura occidental europea.⁷ No por florecer como “una ciencia de togados” —tal y

⁶ Habría que hacer un enorme recuento de autores en diversos países, pero consideremos el ámbito en habla hispana, en donde figuras como Santiago Sebastián (*Emblemática e historia del arte; Contrarreforma y Barroco*), Rafael García Mahiques (títulos referidos en la nota anterior), José Pascual Buxó (“Iconología y emblemática. El estatuto simbólico de la figuración”), Jaime Cuadriello (*Juegos de ingenio y agudeza*, el prólogo a *La imagen transgredida: ensayos de iconografía periana y sus políticas de representación simbólica* o el prólogo a *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*), Víctor Mínguez Cornelles (*Los reyes solares*), Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (*Las dimensiones del arte emblemático, Esplendor y ocaso de la cultura simbólica, Los espacios de la emblemática*), así como la traducción de la obra señera de Mario Praz (*Imágenes del Barroco*), han perfilado el panorama de cómo abordar los emblemas. Para mayor información sobre una historiografía más amplia y en otras lenguas, es útil revisar el artículo de Daly, “Estudios de emblemática: logros y retos”, 21-55. No se puede dejar de hacer mención del liderazgo que ha implicado *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, editada por la Universidad de Valencia. En el ámbito estadounidense cabe resaltar los trabajos realizados por Mara R. Wade, de la Universidad de Illinois Urbana-Champaign: Wade, “Hidden in plain sight”, 572-616 y Wade, “Picturing peace”, 300-314, son publicaciones recientes que vale la pena conocer.

⁷ Buxó, “El resplandor intelectual...”, 30-54.

como lo plantea Saavedra Fajardo al inicio de la *Idea de un príncipe político cristiano*— permanece estrictamente encerrada en una comunidad iniciática, sino que se lleva a todo su potencial en la resemantización de sus imágenes. Parte de la propuesta de este número consiste en abundar en los mecanismos de esa resemantización, desde la circulación de impresos y la socialización de programas emblemáticos en el siglo xvii, hasta la operación de resignificación a la que la imagen es sometida en algo que hoy todos estamos acostumbrados a consumir prácticamente a diario: los memes. Tenemos memes en el teléfono, en la palma de la mano; los buscamos para aderezar o enfatizar expresiones. Los códigos de representación se comparten, se aderezan, se decantan, se explican para no caer en el hermetismo, como lo plantea Román Gubern. La prueba de que la emblemática no corrió esa suerte es que las imágenes generadas (visuales u orales) permanecen vivas en la cultura durante los siglos xviii, xix y xx, tal y como se puede constatar en estampas, mobiliario, en la relativa continuidad de los impresos laudatorios, en la narrativa (de Fernández de Lizardi y de Manuel Payno, sólo por dar ejemplos) y, en concatenación, en el habla popular (refranes).

Es imposible no mencionar en esta introducción a Susan Blackmore, a Daniel Dennett y a otros autores que han elaborado narrativas desde diversos frentes disciplinares a partir del concepto definido por Richard Dawkins en *El gen egoísta*, edición original en inglés de 1976. Menciono a Blackmore y a Dennett porque quizá ellos son los más vocales en una larga lista de autores, así como los más referidos por los colaboradores que han escrito en este número.⁸ El meme, unidad mínima de transmisión social, encuentra a veces dimensiones que nos pueden resultar sumamente perturbadoras.

⁸ A este respecto es obligada la consulta de *A memetics compendium*, compilado por Robert Finkelstein en mayo de 2008 y disponible en PDF. El compendio contiene más de 130 artículos elaborados por académicos de ámbitos académicos y disciplinares muy distintos. Disponible en <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.731.4497&rep=rep1&type=pdf>.

En “Los memes y su valor potencial como patrimonio cultural en el contexto del giro iconotextual”, María Andrea Giovine Yáñez y Martha Elena Romero Ramírez nos ponen la problemática de frente y sin ambages: los memes se instalan plenamente en el denominado giro iconotextual y la naturaleza de lo que vehiculan los convierte en unidades interconectadas que merecen ser preservadas (con la consecuente explicitación de sus contextos de origen y recirculación). A partir de esta interesante propuesta, podemos atrevernos a sugerir que el meme es una forma discursiva plenamente asentada en la cultura, a pesar de la efimeridad de sus circulaciones y de su medio. Su “ser a la mano” configura nuestras comunicaciones pero también implica, justamente, esa efimeridad. Estas reflexiones hacen pensar en la fugacidad de los mensajes tejidos en los programas emblemáticos de los fastos del antiguo régimen, mensajes que, no obstante, sobrevivieron en fragmentos, en contextos dispersos, hasta nuestros días. En este esfuerzo de proponer la conservación de este patrimonio digital, el texto de Giovine y Romero remite al sitio creado por Cristóbal Pizarro para recopilar las imágenes del Negro Matapacos, el perrito que se convirtió en emblema de las protestas de estudiantes en Chile desde hace algunos años.⁹

Ya Aby Warburg, a caballo entre los siglos XIX y XX, trabajaba sobre el concepto del *Pathosformeln* (las fórmulas del *pathos*) y de una interacción orgánica de esas formas en la cultura. El *Pathosformeln* refiere a esa supervivencia de tropos emocionales en las narrativas visuales, patrones, gestos que sugieren, se cargan culturalmente, producen significados y reaparecen para resignificarse una y otra vez.¹⁰ Las imágenes constituyen un lega-

⁹ El sitio web referido: Negro Matapacos, www.matapacos.cl.

¹⁰ El concepto *Pathosformeln* ha sido abordado por numerosos investigadores. Cito ahora a Fabián Javier Ludueña Romandini, cuando afirma que “Más aún, las *Pathosformeln* implican que, de algún modo, las emociones habitan y son ‘sentidas’ en primera instancia por sus objetos transmisores mismos y sólo posteriormente traspasadas simpáticamente al hombre”. Ludueña, “La imagen transtemporal”, 38. Las *Pathosformeln* no se encuentran ni en el productor de imágenes ni en quien las investiga, sino que coinciden con las imágenes en su dimensión expresiva. El concepto es pródigo para pensarlo, por ejemplo, a la luz de las teorías que plantean que las experiencias de otras generaciones sedimentan y quedan “a disposición” de quienes vendrán después y tendrán que abordarlas (o se dejarán abordar por ellas) por empatía. Pienso, por ejemplo, en lo expuesto en Koselleck, “Cambio de experiencia y

do social, icónico y emocional que se relaciona de manera rizomática y que construye otras visualidades a partir de la resemantización.

Aludiré a un ejemplo, encarnado en la imagen de un icono muy valorado en el ámbito chileno y que adquirió de nuevo atención y relevancia con motivo de las protestas recientes. Las imágenes del Negro Matapacos nos permiten identificar dinámicas de producción de sentidos y de adecuaciones a códigos muy antiguos, como los de la emblemática y la heráldica. A este respecto, aludo a imágenes que recuerdan a los arcanos del tarot (desde la Edad Media tardía), a las cartas de la lotería (una de las formas de supervivencia de la emblemática de los siglos *xvi* al *xviii*) y a la heráldica, de cuño mucho más antiguo. Véase, por ejemplo, la imagen en la que aparece el Negro Matapacos coronando un escudo con dos campos (rojo y azul), con la estrella de cinco puntas al centro (fig. 1).

A los lados del perro aparecen un cóndor (animal característico de los países andinos) y un huemul, ciervo endémico del sur de Chile. Ambos sostienen con sus patas una filacteria con el texto: “Por la fuerza de la razón”. En la más clara tradición del “enseñar ocultando” —máxima didascálica de la emblemática del *xvi*— esta imagen apunta a la constitución de un nuevo escudo nobiliario (pero no de clase, sino de condición ética) de Chile. Los tres animales aparecen coronados, en atención a su nobleza y representatividad, pero el lugar preeminente del quiltro¹¹ es como un desenlace deseado para todo el que ha sufrido el carácter histórico y los estigmas del huacho.¹²

Como plantea Didi-Huberman: “Una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en

cambio de método” y en “Epifanía/Presentificación/Deixis: futuros para las humanidades y las artes” en *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*, de Hans Ulrich Gumbrecht.

¹¹ Perro que no es de una raza específica, sino producto de una mezcla. El subtexto insinúa que, debido ello, tal can es despreciable.

¹² Palabra comúnmente empleada para denominar a quienes no poseen bienes.



Figura 1. @fluffy_ward, "Por la fuerza de la razón", tomado del sitio www.matapacos.cl (consultado el 3 de septiembre de 2021).

ella”.¹³ Esta idea hace pensar en el valor de la polisemia tanto de los memes como de los emblemas, y esa polisemia explota si se concibe a estas imágenes en una perspectiva transhistórica, si se recupera ese espíritu superviviente. El texto de José Antonio Motilla Chávez y Luis Manuel Sánchez Lejía, “Memes y arte en el mundo contemporáneo: el peligro de los relatos únicos” es un extraordinario ejemplo de la productividad de las relaciones entre la esfera de lo artístico y el desplazamiento que hacemos hacia la cultura visual en general. Los autores resaltan el potencial del meme, no sólo como elemento de comunicación inmediata, sino de su capacidad de viralización y de cómo ésta puede redundar en la transformación del mercado y de los mecanismos de circulación del arte contemporáneo. La presencia cada vez más dominante de los influenciadores, así como la crítica directa que Internet supone al estatuto de originalidad de la obra artística son dos factores determinantes para plantear preguntas que se transformen en problemas de investigación frente a la emergencia de códigos nuevos para “cifrar” un mensaje en una obra y para garantizar, paradójicamente, su irreplicabilidad una vez que llega a manos de un coleccionista. La noción del “relato único”, planteada por la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie¹⁴ es el hilo conductor de estas reflexiones.

Queríamos un *dossier* que no careciera de sorpresas. El lector se encontrará en una zona historiográfica tradicional cuando dé vuelta a la página y lea el texto de Mauricio Oviedo Salazar, “La experiencia de lo divino. El Emblema XIV de *Jesus en de Ziel* (1678) como caso de estudio”. Oviedo nos saca del ruido y de la velocidad del mundo en que vivimos para llevarnos a la función originaria de la emblemática y a un ámbito espiritual: habla del emblema como vehículo de cohesión, reflexión y de virtud. Es muy interesante que Oviedo es de los pocos autores en nuestro idioma que se refiere al *corpus* emblemático del ámbito protestante: la obra de Jan Luyken, donde se publica el emblema que estudia el autor, fue producida en Ámsterdam. Esto

¹³ Cfr. nota 3 de esta presentación. Es muy sugerente pensar esta propuesta desde la perspectiva de Koselleck y la sedimentación de la experiencia. Cfr. Koselleck, “Cambio de experiencia y cambio de método”.

¹⁴ Ngozi Adichie, *El peligro de la historia única*, 2018.

nos permite pensar en la potencia de la emblemática en tanto forma discursiva y medio de cohesión, incluso entre comunidades con ideologías de cuño muy diferente.¹⁵

Después de la experiencia de recogimiento espiritual a la que nos transporta Oviedo, el texto de Marion Le Corre-Carrasco nos presenta un viraje inesperado. “Manipulación y abismación de la emblemática en Equipo Crónica (España, 1964-1981)” ofrece al lector un asomo a un concepto completamente distinto de lo emblemático; quizá hasta se trata de una noción más cercana, más difundida por formar parte del habla cotidiana. Le Corre-Carrasco nos pone frente a la consideración de lo emblemático como lo paradigmático, en un ámbito de consumo visual tremendamente complejo puesto que contempla los medios de comunicación de masas. La autora no se refiere a iconotextos propiamente dichos en su artículo, sino al fenómeno de la intericonicidad, otro ejemplo de *Nachleben* que abona a los estudios visuales.

Para cerrar la sección de nuestro *dossier* Alejandro Saldívar y Mariana Rubio de los Santos analizan los memes de Bernie Sanders, quien ahora ha asentado una iconografía: los brazos, las piernas cruzadas y los famosos mitones tejidos que se inmortalizaron gracias a una imagen fotoperiodística y que dio pie a una andanada de memes hasta sobresaturar las redes en pocas horas. Quizá algunos de estos memes también pueden ser vistos desde la óptica de la intericonicidad, como el de R. Eric Thomas, quien sienta a Sanders frente a Marina Abramović, una pieza que fuera retomada por el MoMA en un tuit. La viralización y la sobresaturación hacen eclosión en el meme de Tristan Mendès, comentado por los autores de este artículo: “Sobrecargaré este meme hasta que explote” se convirtió en un ejemplo pandemónico de hipericonicidad contemporánea y en una aspiración, quizá,

¹⁵ En “La representación y viva imagen de V.M. La ausencia del rey y el poder de la emblemática” abordo esta idea, base de una preocupación por cohesionar a los súbditos dispersos por todos los continentes, pero unidos por la lealtad a un mismo rey, a pesar de que nunca lo vieran. Baz, “La representación...”, 273-299. Sobre esta preocupación son indispensables las contribuciones de autores como Óscar Mazín y José Javier Ruiz Ibáñez (Cfr. *Las Indias Occidentales*), y Gibran Bautista y Lugo (Cfr. *Integrar un reino*), por mencionar sólo a algunos.

de conservar a esos iconos reunidos en un mismo espacio digital, a manera de compendio (como nos lo proponían Giovine y Romero).

Este *dossier* aporta no sólo a los estudios de emblemática (entre cuyos cultivadores probablemente se levante más de una ceja), sino a los estudios visuales. Nuestra cultura visual, cada vez más amplia, cada vez más efímera, nos ha obligado a retirar antiguas etiquetas y a reformular con un sentido crítico lo que consideramos nuestros objetos de estudio.

En la sección Documentos, el lector encontrará información sobre la imagen que constituyó, en mucho, el pretexto para la convocatoria a este *dossier*. “La fortuna no muda el linage” [*sic.*] se sigue mostrando como uno de los emblemas más significativos en la actualidad, en vista de que el mensaje sigue vivo inclusive en el refranero mexicano (“aunque la mona se vista de seda, mona se queda”). Se trata de una imagen de Otto van Veen, también conocido por su nombre latino como Otto Venius o Vaenius (1556-1629), contenida en el ejemplar cuyo título es *Theatro moral de la vida humana, en cien emblemas; con el enchiridion de Epicteto y la tabla de Cebes, filosofo platonico*.¹⁶ Vaenius eligió algunos fragmentos de Horacio para ilustrarlos y los dio a la impreta en 1607. El ejemplar que presentamos se conserva en el acervo histórico de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y es una de las múltiples ediciones que la obra tuvo entre los siglos xvii y xviii. En la sección Documentos, Karina Xochipilli Rossell Pedraza, estudiante del programa de maestría en Estudios de Arte y quien esto escribe, intentamos dar una perspectiva general sobre la temática y la importancia de este libro en el marco de la tradición del estoicismo y la emblemática del siglo xvii, haciendo referencia a su permeabilidad en el entorno novohispano, así como a su dimensión material.

Confiamos en que este *dossier* ampliará las fronteras de nuestros estudios y fomentará el interés en la recuperación de la emblemática en tanto “juego

¹⁶ En Amberes, por Henrico y Cornelio Verdussen. Año de M.D.CCI.

de ingenio y agudeza”. Hoy, como antaño, los emblemas se nos presentan como puertas de entrada a la moralidad de siglos precedentes, pero continúan tocándonos en el ámbito de la experiencia, de lo cotidiano. De esto rinden testimonio los memes.

Bibliografía

- Bautista y Lugo, Gibran. *Integrar un reino: la ciudad de México en la monarquía de España, 1621-1628*. Ciudad de México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2020.
- Buxó, José Pascual. “El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática”. En *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática en la Nueva España*. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte / INBA, 1994, 30-54.
- Campos, Luis Eugenio. “Conociendo a Aby Warburg”. *TRANS/FORM/AÇÃO: Revista de Filosofía* 37, núm. 1 (2014): 151-162.
- Daly, Peter M. “Estudios de emblemática: logros y retos”. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* 30, núm. 119 (junio de 2019): 21-55.
- Dawkins, Richard. *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*. Barcelona: Salvat, 2009 [1990].
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Antonio Oviedo (trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Ciudad de México: Ediciones Ve / Fundación Televisa, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Juan Calatrava (trad.). Madrid: Abada Editores, 2009.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia, 2005.
- Koselleck, Reinhart. “Cambio de experiencia y cambio de método. Un apunte histórico-antropológico”. En *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Elías José Palti (trad.). Barcelona: Paidós, 2001.

- Koselleck, Reinhart. *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Mazín Gómez, Óscar y José Javier Ruiz Ibáñez. *Las Indias Occidentales: procesos de incorporación territorial a las Monarquías Ibéricas*. Ciudad de México: El Colegio de México / Red Columnaria, 2012.
- Ngozi Adichie, Chimamanda. *El peligro de la historia única*. Literatura Random House, 2018.
- Vargas, Mariela Silvana. "La vida después de la vida: El concepto de 'Nachleben' en Benjamin y en Warburg". *THÉMATA. Revista de Filosofía* 49 (junio de 2014): 317-331.

Recursos electrónicos

- Baz Sánchez, Sara Gabriela. "La representación y viva imagen de V.M. La ausencia del rey y el poder de la emblemática". *Tiempos modernos* 42 (junio de 2021): 273-299. Disponible en <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/5543> (consultado el 3 de septiembre de 2021).
- Finkelstein, Robert (comp). *A memetics compendium*. Maryland: Robotic Technology Inc, 2008. Disponible en <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.731.4497&rep=rep1&type=pdf> (consultado el 3 de septiembre de 2021).
- Ludueña Romandini, Fabián Javier. "La imagen transtemporal: la 'ciencia sin nombre' de Aby Warburg". *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas* 19-20 (primavera-otoño de 2017): 31-45. Disponible en <https://www.instantesyazares.com.ar/wp-content/uploads/2019/04/instantes-19-20.pdf> (consultado el 3 de septiembre de 2021).
- Negro Matapacos. Disponible en <https://www.matapacos.cl>. (consultado el 3 de septiembre de 2021).
- Saavedra Fajardo, Diego. "Idea de un príncipe político cristiano, representado en cien empresas." Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/idea-de-un-principe-politico-cristiano-representada-en-cien-empresas--por-diego-de-saavedra-fajardo>.

Wade, M. R. "Hidden in plain sight: Melchior Lorck's emblemized adages". En Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni y Walter Melion (eds.). *Quid est secretum?: Visual Representation of Secrets in Early Modern Europe, 1500—1700*. Boston: Brill, 2020, 572-616. Disponible en https://doi.org/10.1163/9789004432260_019 (consultado el 3 de septiembre de 2021).

Wade, M. R. "Picturing peace: Johann vogel's emblematical meditations on peace, Nürnberg 1649". En Gerhild Scholz Williams, Sigrun Haude y Christian Schneider (eds.). *Rethinking Europe: War and Peace in the Early Modern German Lands*. Boston: Brill, 2019, 300-314. Disponible en https://doi.org/10.1163/9789004401921_017 (consultado el 3 de septiembre de 2021).



Sara Gabriela Baz Sánchez

Doctora en Historia por El Colegio de México, maestra en Historiografía de México por la UAM, maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana y licenciada en Historia del Arte por la misma institución (1998). A partir de 1999 se ha desempeñado como docente, investigadora, documentadora y coordinadora de más de 40 exposiciones nacionales e internacionales. Fue directora del Museo Nacional del Virreinato (INAH) de marzo de 2015 a septiembre de 2016 y directora del Museo Nacional de Arte (INBA) de 2016 a 2018. Actualmente es académica de tiempo completo en el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana; sus intereses de investigación son la historiografía, la emblemática, la muerte en el mundo hispánico y la construcción política de la figura del rey ausente.

Los memes y su valor potencial como patrimonio cultural en el contexto del giro iconotextual

María Andrea Giovine Yáñez

Universidad Nacional Autónoma de México

Martha Elena Romero Ramírez

Universidad Nacional Autónoma de México

*Mememes and their Potential Value as Cultural Heritage
in the Context of the Iconotextual Turn*

Recepción: 16 de enero de 2021

Aceptación: 5 de marzo de 2021

Resumen

El presente texto tiene el objetivo de plantear dos ideas fundamentales. Por una parte, que los memes han adquirido un papel preponderante en la comunicación cotidiana debido a que sus características resultan muy naturales en lo que denominamos “giro iconotextual”. Y, por otra, que, dadas sus características iconotextuales y la naturaleza de sus contextos de creación y circulación, los memes son bienes documentales de interés cultural cuyo valor patrimonial potencial es cada vez más evidente y, por tanto, es preciso llevar a cabo acciones para que su propia naturaleza efímera no los limite a una existencia coyuntural y sean conservados para documentar distintos acontecimientos sucedidos en un tiempo y un espacio determinados.

Palabras clave

Memes, documento, patrimonio cultural, ékfrasis, interartisticidad, giro iconotextual

Abstract

This text intends to articulate two fundamental ideas. On the one side, that memes have acquired a predominant role in everyday communication because their characteristics are very natural in what we designate as “iconotextual turn”. On the other hand, that memes, due to their iconotextual characteristics and the nature of their production and circulation contexts, are documental goods of cultural interest with potential patrimonial value and it is thus necessary to take action in order to avoid their ephemeral nature leaving them just as occasional material, and to preserve them for documenting different facts and events that take place in a specific moment and space.

Keywords

Memes, document, cultural heritage, ekphrasis, interartisticity, iconotextual turn

EL SER HUMANO, COMO ENTE SOCIAL PERTENECIENTE A UNA CULTURA PARTICULAR, HA buscado la manera de fijar el conocimiento en un soporte duradero con el fin de legarlo a las generaciones presentes y futuras. En este acto existe la intención de registrar, informar y documentar, de manera permanente, un hecho, un fenómeno, un hallazgo, un conocimiento nuevo, una idea. El soporte elegido y la forma de plasmarlo en él no son aleatorias, responden y reflejan la geografía, la técnica y la época de creación de esa evidencia material conocida como documento. La concepción tradicional de *documento* relaciona el contenido o mensaje con el soporte material que lo transmite y garantiza su permanencia. Como ejemplos de este binomio indisoluble contenido-continente que define al documento encontramos los fílmicos, sonoros, fotográficos, gráficos, textuales, etcétera.

Con el arribo del documento digital, la convención anterior se multidimensionó y entró en discusión: se trataba de una nueva forma de generar y transmitir información en un soporte distinto que, a su vez, implicaba nuevas dinámicas de acceso a la información a través de prácticas de escritura y de lectura diferentes a las que habían existido antes, y determinadas por la naturaleza del contexto digital. Los documentos digitales, de algún modo, se perciben como documentos intangibles *Cfr.*, de veloz obsolescencia y muchos de ellos tienen una vida efímera. Sin embargo, su función sigue siendo la de registro y documentación, como sucede con los documentos analógicos.

En la *Recomendación relativa a la preservación del patrimonio documental, comprendido el patrimonio digital, y acceso al mismo*, de la UNESCO, emitida el 17 de noviembre de 2015,¹ se define “documento” como:

un objeto con contenido informativo analógico o digital y el soporte en el que se consigne. Un documento puede preservarse y es, nor-

¹ *Cfr.* UNESCO, “Recomendación...”.

malmente, un bien mueble. El contenido podrán ser signos o códigos, imágenes (fijas o en movimiento) y sonidos susceptibles de ser copiados o migrados. El soporte puede tener propiedades estéticas, culturales o técnicas de importancia. La relación entre el contenido y el soporte puede ser desde accesoria hasta esencial.

A partir de lo anterior, es posible afirmar que los documentos digitales no sustituyen a los analógicos; en realidad se complementan y ambos forman parte del conjunto que, en la actualidad, conforma la documentación de los acontecimientos y, por tanto, constituyen objetos de la memoria del grupo social que los creó. La abundancia y escasez de uno u otro tipo de documento dependen, en gran medida, de la tecnología disponible y de las circunstancias sociales, políticas, culturales y económicas en las que se generan los documentos, pero su valor como bienes culturales estará determinado por el reconocimiento que ese grupo social les otorgue.²

Aunque desde cierta óptica pareciera que, como documento, el digital tiene más desventajas que ventajas sobre el analógico, la naturaleza de los documentos digitales le confieren características propias que los hacen incomparables por definirse como objetos de información únicos, principalmente en su materialidad, acceso y difusión: un documento digital alcanza lugares distantes en tiempos reducidos. Su velocidad de difusión y transmisión es rápida, convierte el acto de lectura en una experiencia de interacción multimodal y, en ocasiones, multisensorial, y es un documento dinámico que puede actualizarse y transformarse con facilidad. Como ejemplos de estos documentos es posible mencionar imágenes y fotografías, películas, grabaciones sonoras, páginas web, libros electrónicos, obras de literatura electrónica y los memes, que en la actualidad se han convertido en un

² El valor cultural de un documento, y por tanto su valor como bien cultural, radica, como sucede con cualquier otro objeto, en su importancia “para la arqueología, la prehistoria, la literatura, el arte o la ciencia” de un grupo social al que le da identidad. De acuerdo con la UNESCO, los bienes culturales “son uno de los elementos fundamentales de la civilización y de la cultura de los pueblos, que sólo adquieren su verdadero valor cuando se conoce con la mayor precisión su origen, su historia y su medio”, y agrega que cada Estado tiene la obligación de protegerlo. *Cfr.* UNESCO, “Convención...”.

formato muy utilizado para compartir opiniones, ideas y sentimientos sobre un hecho o una situación, apelando a un conocimiento compartido en una comunidad determinada.

Los memes se han vuelto parte natural de nuestra interacción cotidiana con el mundo y cumplen diversas funciones comunicativas: por una parte, la expresiva, en tanto nos informan sobre algún hecho significativo de la realidad social o política, nos proporcionan una mirada crítica, humorística o irónica sobre un tema, nos dan un ángulo interesante sobre algún acontecimiento o situación; y, por otro, la fática, en tanto nos mantienen en contacto con familiares, amigos y conocidos con quienes a menudo abrimos el canal de comunicación a través del envío o recepción de un meme.

Una persona promedio está expuesta a los memes a diario. La cantidad varía dependiendo de la edad, la pertenencia a ciertos grupos y los hábitos de uso de redes sociales. Los memes son documentos de coyuntura. Replicados, replicables y replicadores, como bien argumenta Robert Aunger en *El meme eléctrico. Una nueva teoría sobre cómo pensamos*,³ llegan a innumerables ojos y oídos, se viralizan, son motivo de conversación, dan lugar a nuevos memes (que podríamos denominar “metamemes”) y sintetizan episodios de la vida de un grupo a través de los elementos contextuales que unen a sus miembros. Los memes cristalizan la realidad cotidiana y se convierten en termómetros de las inquietudes y perspectivas de las comunidades que los crean y difunden. Por ello, Richard Dawkins,⁴ quien acuñó el término “meme”, filia estos documentos culturales con el concepto de “gen” y de “memoria”. Los memes son radiografías de un momento determinado y, si bien no todas las personas se dedican a hacer memes, el hecho de compartirlos, de darles *like* en las redes sociales, de guardarlos en sus muros o publicarlos en sus cuentas los convierte en portavoces de una opinión o una visión del mundo a través de la cual se genera un sentimiento de pertenencia e identidad.

³ Cfr. Aunger, *El meme eléctrico*.

⁴ Dawkins propuso el término en su libro *El gen egoísta*.

De especial interés resulta lo que podríamos denominar “metamemes”, es decir, memes que hacen alusión a otros memes que incluyen a los mismos personajes o las mismas frases. Detengámonos brevemente en un ejemplo reciente. En los primeros meses de 2021, el político Ricardo Anaya puso en marcha una campaña centrada en su deseo de conocer la realidad cotidiana que viven los muchos mexicanos de clase socioeconómica baja. A partir de esa campaña han surgido numerosos memes en los que se parodia y se lleva al extremo el ingenuo asombro del político ante diversas evidencias de las numerosas dificultades económicas de los mexicanos. La imagen del meme es la misma, Anaya está en la cama junto a un hombre acomodado de lado para dormir, se le ve sentado y en actitud de cuestionar algo. Las preguntas de Anaya son las que varían: “Oye, ¿por qué le echaste agua al bote de champú?” o “¿Por qué en el bote había frijoles si decía “helado”?”, entre muchas más. La respuesta del hombre es siempre la misma y deja ver su hastío: “Porque sí, Ricardo, ya duérmete”. Estos memes registran la intención del político de vincularse con la gente del pueblo, pero, sobre todo, lo que queda es la percepción del pueblo de dichas intenciones, se enfatiza el tono irónico, la burla con la cual se mira la actitud del político, el énfasis en su ingenuidad, en su ignorancia de hechos muy comunes de la vida cotidiana que lo pintan como lejano al pueblo, como un sujeto de élite que está descubriendo una realidad que le es ajena y desconocida. Cada uno de estos memes funciona de manera independiente, pero también como un conjunto, como una serie que enfatiza la ironía. Parte de lo gracioso es la repetición de esa misma escena una y otra vez. Así pues, los metamemes funcionan aludiendo a otros memes y creando un repertorio de imágenes y textos sobre un mismo acontecimiento.

En la mayoría de las ocasiones la autoría de los memes es anónima o colectiva y, siendo de nadie y de todos al mismo tiempo recoge el sentir y la voz de una comunidad. Los memes funcionan como chistes locales, geográfica, política, social o ideológicamente anclados. Su naturaleza favorece su dispersión. Llegan rápido, se diseminan rápido y también se olvidan rápido. Ser efímeros es parte de su naturaleza. Sus contextos de producción y de consumo también suelen ser efímeros.

Sin duda alguna, los memes parten de un espíritu comunitario, pues son indicativos de una realidad compartida y generan comunidades que se reconocen en aquello que expresan, ya sea una visión política, cierto ángulo sobre un tema, una filiación cultural o ideológica. Así, el meme parte de una comunidad a la cual retroalimenta y lo hace desde una retórica que favorece la inmediatez, la rapidez comunicativa y que, en muchas ocasiones, es híbrida.

Con base en lo anterior, se puede decir que el meme es un documento (digital), en tanto cuenta con un soporte (electrónico) y un mensaje, que puede ser gráfico, textual o ambos. Comunica una idea, una opinión, un sentir, y documenta un hecho o un evento determinado, sucedido en un momento y dentro de una sociedad, a través de códigos culturales populares, propios de cada grupo social. Por tanto, su valor documental se sustenta en las características particulares de la información que registra y transmite (social, cultural, política, estética, ideológica), con la cual se identifican los creadores y divulgadores, y que cristaliza un hecho relevante para esa comunidad en el momento de creación y divulgación del meme.

Los memes y el giro iconotextual

Si bien existen memes conformados sólo por texto o imagen, la mayoría son iconotextos, cuyo sentido se forma a partir del gozne entre elementos verbales (texto) y elementos visuales (imagen). La naturaleza iconotextual de los memes abona a su eficacia y a su actualidad, pues abrevan y existen en consonancia con lo que podríamos denominar “giro iconotextual”, lo cual hace que sean documentos cuya concisión e hibridez refleja la naturaleza misma del contexto posmoderno que los ha visto nacer y afianzarse como mecanismos de comunicación.

El término “iconotextualidad”, aunque aplicable a cualquier momento de la historia, es relativamente reciente. El teórico estadounidense W.J.T. Mitchell,

en su célebre libro *Teoría de la imagen*,⁵ establece una diferencia entre los términos imagen/texto e imagen-texto y crea el neologismo imagentexto (*imagetext*). Con el uso de la diagonal, se enfatizaba la coexistencia, pero separada, de imagen y texto; mediante el guion, imagen y texto se plantean más unidos, aunque sin perder su naturaleza independiente, y el neologismo buscaba dar cuenta de los casos en los que imagen y texto se encuentran formando un todo semánticamente indivisible. El término “iconotexto” (*iconotext*) fue difundido en 1996 por Peter Wagner, quien lo dio a conocer en “Ekprhasis, Iconotexts and Intermediality: The State of the Art(s)”, introducción del libro *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekprhasis and Intermediality*.⁶ Mediante este término, la unión entre imagen y texto (elementos visuales y verbales) se concibe como un todo integrado, como un binomio indivisible. “Iconotexto” se refiere a una obra en la que el lenguaje visual y el verbal están fusionados e integran un todo que no puede dividirse sin que ésta pierda su identidad semántica y estética.

Antes que Wagner y Mitchell, Michael Nerlich había empleado el término “iconotexto” desde finales de los años ochenta para designar una unidad indisoluble entre imagen y texto que, por lo general, aunque no necesariamente, tiene la forma de un libro. En 1988, Alain Montandon extendió la definición y enfatizó las tensiones que el iconotexto produce a través de las dinámicas de interacción de los dos sistemas de signos que lo conforman, los visuales y los verbales. Los estudios iconotextuales se incluyen dentro de un paraguas más abarcador, el de la intermedialidad, término que desplazó al de “interartisticidad” y que se emplea para referirse al área que se ocupa de analizar las múltiples relaciones entre medios que suceden en las producciones culturales contemporáneas.

Desde que el término “iconotexto” fue acuñado hasta la fecha, hemos sido testigos de cómo dispositivos híbridos conformados por elementos visuales y verbales permean, cada vez más, distintos ámbitos, espacios y esferas de acción. Ejemplo de ello son los cómics, las páginas de Internet, los

⁵ Cfr. Mitchell, *Teoría de la imagen*.

⁶ Cfr. Wagner, *Icons, Texts, Iconotexts*.

anuncios publicitarios, los videojuegos y la dinámica de configuración de las redes sociales. Por ello es posible afirmar que en la actualidad convivimos constantemente con distintos tipos de obras, objetos o dispositivos iconotextuales, entre los cuales se encuentran, por supuesto, los memes, que están conformados por una sintaxis iconotextual y que nos obligan a leer iconotextualmente: el plano de la sintaxis verbal y el plano de la sintaxis visual, juntos, conforman un tercer plano de articulación sintáctica que es donde acontece el proceso de semiosis del iconotexto.

En el capítulo “El giro pictorial” de su *Teoría de la imagen*, Mitchell argumenta lo que denomina “el giro pictorial” de la era posmoderna, donde las imágenes y su poder son el centro. Siguiendo esta idea, así como la del “giro semiótico” propuesto por Paolo Fabbri en 1988 en su libro homónimo, y atendiendo a la posibilidad de pensar la historia como una serie de “giros”, es posible afirmar que, en la actualidad, nos encontramos ante un “giro iconotextual”, pues la mayoría de los contextos cotidianos en los cuales nos desenvolvemos están permeados por la confluencia entre textos e imágenes (tanto fijas como en movimiento).

Si bien este “giro iconotextual” es propio de la actualidad, ya que nuestra época más que ninguna otra se caracteriza por la hibridez y la coexistencia de lenguajes, por la presencia de dispositivos intermediales, y por una codificación y una decodificación multimodal y sinestésica, los dispositivos iconotextuales han existido desde mucho tiempo atrás, lo cual los afilia a una larga tradición de obras que conjugan elementos verbales y visuales, y que da cuenta de la naturalidad con la cual los receptores decodifican ese tercer plano de articulación sintáctico, que es el de la suma de lo verbal y lo visual y donde se encuentra el sentido del iconotexto. Los memes, circunscritos en este giro iconotextual, abrevan y provienen de una tradición de obras iconotextuales que, en la cultura visual y textual mexicanas, tienen que ver con los emblemas, los exvotos, los caligramas, la caricatura política, la poesía visual y diversas modalidades de la escritura viva que, aunque no es su primera intención, documenta los contextos de creación de la sociedad que los genera.

En resumen, el valor documental de los memes radica en que, como ya se dijo, en tanto documentos cumplen la función de registrar información de distinta índole y cristalizan la forma de pensar de grupos determinados y de los contextos a los que pertenecen, convirtiéndose en una suerte de radiografía de hechos específicos. La naturaleza iconotextual de los memes es parte inherente de su apuesta de sentido. La inmediatez de la imagen (y el resto de sus características al pertenecer a las artes espaciales) se suma a la potencia retórica del lenguaje verbal (y a sus características como arte temporal), entonces el dispositivo iconotextual resulta muy efectivo como objeto cultural híbrido. Entre la imagen y el texto se establecen relaciones de distintos tipos: metafóricas, metonímicas, irónicas, tautológicas, paradójicas, paródicas.

Los memes y su valor potencial dentro del patrimonio cultural documental

Un ejemplo reciente y aún en curso del valor de los memes para la documentación, es la pandemia actual por covid-19. A pesar de su cobertura en medios impresos, gran parte de la información sobre este acontecimiento se produce de forma electrónica. Como consecuencia del confinamiento, muchos trabajamos desde casa la mayor parte del tiempo, a través de dispositivos electrónicos y, nuestra relación con los demás se reduce al contacto que podemos establecer a través del teléfono, la computadora o el teléfono celular; la información se comparte sobre todo por medio de publicaciones electrónicas, tanto en Internet como en las redes sociales, y la población también produce sus propios documentos, que comparte principalmente a través de redes sociales. De entre estos documentos digitales de memoria, los memes destacan por su profusión y dispersión.

Los memes han llegado a tener un papel preponderante en la documentación de la pandemia y el confinamiento, que, en México, dio inicio en marzo del 2020. *La Jornada*, en su versión electrónica del 20 de marzo de 2020, dedica su sección "Multimedia" a los memes. Además de publicar

algunos que habían circulado en redes sociales en México hasta ese momento, afirma que, entendido como signo, el meme “es apropiado por algunas comunidades y a la hora de reproducirlo cada una de éstas lo hace desde su marco de referencia. El humor presente en cada uno de ellos contribuye a que su reproducción sea más rápida debido a que el factor emocional influye al momento de compartirlos”.⁷

De igual forma, *El Universal*, también en su versión electrónica del 24 de marzo del 2020, publicó la nota “10 memes que nos ha dejado el coronavirus”, donde se menciona que derivado del *home office*, “se dispone de un poco más de tiempo que muchas personas utilizan para crear estos divertidos mensajes”, y continúa diciendo, “no es un fenómeno exclusivo de nuestro país. Si te das la oportunidad de buscar en Internet, comprobarás que muchos países de América... están haciendo memes. Algunos de ellos son divertidos e irreverentes, pero otros también representan una crítica al sistema y las carencias de cada país”.⁸

Milenio publicó “Usuarios se ‘vacunan’ contra coronavirus...con memes”,⁹ el *Diario de Querétaro*, en la sección “Virales” hizo lo propio en “Coronavirus llega a México con todo y memes. Usuarios de redes sociales reaccionaron a la noticia como sólo los mexicanos saben hacerlo”,¹⁰ *El Sol de México* publicó “‘Contáciate’ de humor con estos memes del coronavirus”,¹¹ incluso el periódico deportivo *Mediotiempo*, incorporó en sus páginas electrónicas “De la risa a la inquietud. ¡Los memes no faltaron! Así recibió México al coronavirus”.¹²

Además de los periódicos en formatos digitales, existe una gran cantidad de páginas web mexicanas que han recopilado los memes que circulan en nuestro país referentes a la pandemia por covid-19. El acopio en estos sitios y medios digitales ha conformado, tal vez de manera colateral más que

⁷ Cfr. “Memes del coronavirus”, *La Jornada*.

⁸ Cfr. Ramírez, “10 memes...”.

⁹ Cfr. Milenio Digital, “Usuarios se ‘vacunan...’”.

¹⁰ Cfr. Ramos, “Coronavirus llega a México...”.

¹¹ Cfr. Dorantes, “‘Contáciate de humor...’”.

¹² Cfr. “De la risa a la inquietud...”, *Mediotiempo*.

intencional, pequeñas colecciones de memes que fomentan su divulgación y procuran su preservación, alargando su tiempo de permanencia como elementos de memoria de un acontecimiento mundial registrado también en sus memes.

El impacto de los memes en la documentación de la pandemia fue considerado por el Comité Mexicano Memoria del Mundo (CMMM) de la UNESCO¹³ por varias razones: primero, se trata de documentación generada desde la sociedad, en este caso la mexicana, a partir de las opiniones, pensamientos y sentimientos que el hecho les causa a los individuos que la integran. Segundo, reflejan, a través de su retórica híbrida, la idiosincrasia de un pueblo y su cultura. Tercero, son testimonio de la manera en que se manejó la pandemia, los contextos en que se desarrolló y los actores involucrados en el suceso histórico. Todas ellas son razones suficientes para conservarlos como documentos testimoniales de un acontecimiento histórico para el pueblo mexicano, que ya forma parte de la memoria del mundo, entendida como “la memoria colectiva y documentada de los pueblos del mundo”.¹⁴

Con el fin de hacer público el valor histórico y testimonial de los memes, en atención a la solicitud de Memoria del Mundo internacional, con sede en París, que pidió a los países miembros documentar la pandemia que ha sacudido al mundo, en agosto de 2020, el CMMM lanzó la convocatoria

¹³ El Programa Memoria del Mundo de la UNESCO es un proyecto internacional establecido en 1992 que promueve la preservación y el acceso a la herencia cultural de la humanidad. Sus objetivos son facilitar la preservación del patrimonio documental mundial, el acceso al patrimonio documental y crear una mayor conciencia en todo el mundo de la existencia y la importancia del patrimonio documental. Cuenta con un Comité Consultivo Internacional y comités regionales y nacionales en los países miembros. En México, el Comité Mexicano Memoria del Mundo de la UNESCO está conformado por representantes de las instituciones de memoria, como Biblioteca Nacional, Hemeroteca Nacional, Cineteca Nacional, Fonoteca Nacional, Fototeca Nacional, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, entre otras, además de contar con otros miembros que, por conocimientos y trabajo con el patrimonio documental mexicano, aportan al desarrollo del Programa Memoria del Mundo. Los comités nacionales y regionales buscan difundir el Programa, impulsar la difusión, preservación y reconocimiento del patrimonio documental de cada grupo social representado. *Cfr.* Edmondson, *Directrices...*; Comité Regional para América Latina y el Caribe, “MOWLAC...”; Comité Mexicano Memoria del Mundo, “México en la Memoria del Mundo”.

¹⁴ *Cfr.* Comité Regional, “MOWLAC...”.

abierta *Documentar la pandemia. La COVID-19 en México a través de sus memes*, para invitar a los mexicanos a participar en la formación de un archivo digital de memes cuyo tema sea la pandemia por covid-19, que en su opinión “vale la pena conservar para la memoria de México”.

A partir de esta iniciativa, el CMMM busca crear conciencia en los mexicanos sobre el valor de los memes como patrimonio documental y cultural de México, de acuerdo con la *Recomendación relativa a la preservación del patrimonio documental* de 2015, antes citada,¹⁵ en la que se considera “que los documentos producidos y preservados a lo largo del tiempo, en todas sus formas analógicas y digitales, a través del tiempo y el espacio, constituyen el medio primordial de creación y expresión de conocimientos y tienen repercusiones en todos los ámbitos de la civilización humana y su evolución futura”. Y agrega que patrimonio documental son “los documentos o grupos de documentos de valor significativo y duradero para una comunidad, una cultura, un país o para la humanidad en general, y cuyo deterioro o pérdida supondría un empobrecimiento perjudicial. Es posible que el carácter significativo de este patrimonio solamente se evidencie con el paso del tiempo”, y reconoce que “a lo largo del tiempo, partes considerables del patrimonio documental se han perdido... o se están volviendo inaccesibles por los rápidos cambios tecnológicos...”. De esta manera se acepta que la preservación-conservación de los bienes documentales reconocidos con valor histórico y cultural por los pueblos es responsabilidad de todos, así como procurar su acceso y difusión, tanto en formato analógico como digital.

Aunque los memes han ganado valor como manifestaciones culturales y, en el ámbito de la documentación, como registro de los acontecimientos de una comunidad, su carácter efímero —tanto por su naturaleza como por su contenido, y su escasa consideración como documento de memoria— los condena a una desaparición prematura. El lento reconocimiento que han tenido como documentos de memoria probablemente puede deberse a su origen popular y a su carácter de comunicación instantánea. Se reciben de inmediato, causando así un efecto momentáneo en el receptor, a

¹⁵ Cfr. UNESCO, “Recomendación...”.

cuya consideración queda compartirlos con otros o no. Si se hace, se comunica información sobre un evento, se comparte implícitamente una opinión, se difunde un documento que circulará dentro de una comunidad que quizá se identifique con él y decida guardarlo como parte de su acervo y memoria personal. Este proceso documental, definido como el paso de un documento pasivo a un documento activo, generado por los individuos de una colectividad, también activa, de manera inconsciente, la formación de comunidades reunidas por una manera de pensar semejante en un momento determinado, lo cual queda plasmado en un documento digital, en un meme. Identificarse, coincidir y compartir el contenido de un meme abona a su valor de memoria documental y de identidad cultural de un grupo social determinado. Así pues, los memes que han circulado y circulan en las redes sociales de los mexicanos, son documentos con valor cultural, de identidad y memoria que, en conjunto, formarán colecciones que, a su vez, pueden llegar a obtener el reconocimiento de la sociedad como parte de su patrimonio documental.

A continuación incluimos algunos ejemplos de los que enviaron los mexicanos que atendieron la convocatoria antes mencionada, la cual consistía en enviar los memes sobre la pandemia que consideraban debían ser conservados como memoria de México.



Figura 1. Anónimo, "Lavarse las manos entre 10 y 20 veces al día". Archivo digital "Documentar la pandemia", Centro de Documentación de Memoria del Mundo, Vizcaínas, México.

En este caso, la imagen ilustra lo que dice el texto. Se trata de una forma cómica de presentar el hecho de tener que lavarse las manos una y otra vez para evitar el contagio. Aquí lo humorístico está en la hipérbole, en la exageración de la situación, pues la mano pintada que vemos alude a los acordeones que hacen los alumnos para ayudarse a aprobar un examen. Varios memes parodian las recomendaciones sanitarias o las abordan con un toque de humor, ironía o sarcasmo, otros muchos tratan sobre el buen o el mal uso del cubrebocas, sobre la modificación en los hábitos de transportación, trabajo, alimentación, diversión, y muchos recogen la visión que se tiene de la postura de las autoridades.

El covid pasando a través de tu
tapabocas de diseño independiente
ecológico sostenible vegano
biodegradable inclusivo....



Figura 2. Anónimo, “Uso correcto de cubrebocas”. Archivo digital “Documentar la pandemia”, Centro de Documentación de Memoria del Mundo, Vizcaínas, México.

Aquí vemos la escena de una película que se recontextualiza con el texto a través del cual se hace una burla a las personas que, por cuestión de moda, emplean cubrebocas que no necesariamente son eficaces en contener la propagación del virus. La efectividad del meme radica en que hace memorable este contenido; al sacarnos una sonrisa y al mostrarnos esta

imagen en específico, el mensaje queda muy afianzado en la retórica híbrida del iconotexto: es preferible usar un cubrebocas convencional pero efectivo y no uno que siga una de las muchas modas de la actualidad pero que no beneficie a nuestra salud. Aquí vemos una especie de prosopopeya, el coronavirus toma la forma de un individuo de la ciencia ficción capaz de traspasar las barras de una reja. La imagen resulta muy elocuente y es una metáfora visual de lo que sucede con el virus y los cubrebocas que no son de uso sanitario. Este mismo mensaje podría abordarse en un artículo o en una infografía para que los ciudadanos comprendan la importancia de usar una mascarilla adecuada. El caso del meme resulta muy efectivo porque la imagen permanece en la mente del lector y hace que el contenido le sea muy claro.

Varios memes funcionan empleando la expresión de algún personaje de la cultura popular o de algún animal. Aquí la crítica es evidente y tiene que ver con la precaria situación económica en que la gente se encuentra en estos momentos de pandemia, y la vinculación de esta situación con el discurso oficial. Varios memes han adoptado la estructura que vemos aquí: el uso del pronombre “yo” seguido de una imagen que representa cómo se siente o cómo piensa ese yo que se enuncia, y luego un texto que acota

López Gatell: “Lávense las manos después de agarrar dinero”.



Figura 3. Anónimo, “López Gatell y la economía en tiempos de pandemia”. Archivo digital “Documentar la pandemia”, Centro de Documentación de Memoria del Mundo, Vizcaínas, México.

la interpretación de la imagen. Como puede verse, el lenguaje verbal y el lenguaje visual constituyen un todo indisoluble y la descodificación del meme sucede en el tercer plano de articulación sintáctica que mencionamos, y que suma lo verbal y lo visual en un nivel iconotextual.

Algunos memes que circularon mucho el primer año de la pandemia tenían el mismo texto: “Mis planes”, “El 2020”. Se trata de un excelente ejemplo de cómo el meme surge en comunidades específicas y para ellas, pues la imagen cambiaba dependiendo del contexto de inserción del meme: Britney Spears, la protagonista de la telenovela *La fea más bella*, y hasta Foucault y Paulo Coelho estuvieron representados en esos memes que dejaban ver cómo los planes de todos cambiaron radicalmente y se fueron a pique a lo largo del año y a raíz de la pandemia. El cambio los personajes que protagonizaban este meme dejan ver que el efecto humorístico está vinculado con las características del contexto de recepción, con la posibilidad de identificarse con el contexto al que representan dichos personajes. Quizá para algunos Britney Spears no le signifique mucho y, en cambio Foucault sí, así como habrá quienes ignoren quién es Foucault, y en cambio, hayan visto *Betty la fea*. Estos tipos de memes funcionan como contenedores que los usuarios ajustan y cargan de sentido con base en la comunidad cultural a la que pertenecen o a la que quieren apelar.

Un meme muy interesante de 2020 que no tiene que ver directamente con la pandemia, pero sí con el consumo de esos documentos iconotextuales y, en ese sentido sería una especie de “metameme”, es el de la figura 4, donde vemos a los personajes de una pintura sentados a la mesa comiendo y mirándonos fijamente. El texto, invertido pero legible, hace el trabajo: “Hoy tú eres el meme”, es decir, nuestra realidad personal, individual, es lo que se convierte en motivo de voyerismo, de burla de los otros. Este meme redimensiona nuestra realidad personal a través de la interacción entre imagen y texto, y nos deja pensativos sobre cómo también nosotros somos motivo de burla, de crítica.



Figura 4. Anónimo, Ejemplo de "metameme": "Hoy, tú eres el meme", tomado de redes sociales, dominio público. Archivo personal de María Andrea Giovine.

Tanto los documentos analógicos como los digitales tienen el mismo valor testimonial. Ambos se complementan entre sí para el registro de un hecho en un momento y un espacio determinados. La producción o consumo de unos u otros depende de circunstancias técnicas, económicas, materiales

y del objetivo que se busca alcanzar con cada uno, vinculado a su naturaleza intrínseca. Algunos tipos de documentos contemporáneos, como los memes, han emanado y se han consolidado en la cultura digital, capitalizando sus lógicas de interacción y difusión. El valor cultural que se les conceda será otorgado por una comunidad, un país, una cultura que se identifica con ellos y los reconoce como fundamentales para su historia, como parte de su memoria colectiva.

A diferencia de otros registros que quedarán para la memoria de distintos hechos o acontecimientos, por ejemplo, en este caso la pandemia por covid-19, los memes son únicos en su retórica híbrida, iconotextual, en su inmediatez, en su efectividad para transmitir y fijar un contenido a partir del humor, la parodia y la crítica a la realidad que rodea a las comunidades que los crean, consumen, comparten y conservan. Las múltiples formas en que se conjugan imagen y texto en los memes hacen de ellos documentos de una inserción muy natural en lo que hemos denominado “giro iconotextual”, pequeñas radiografías de un momento específico relevante para una colectividad y cuyo estudio, clasificación y preservación son imprescindibles para salvaguardar el testimonio de esa memoria colectiva.

A pesar de que ya se han dado los primeros pasos hacia el reconocimiento de los memes como testimonios históricos y culturales de las comunidades que los crean, en tanto documentos patrimoniales aún falta trabajo por hacer. Es preciso proponer medidas para su acceso, difusión y preservación, así como impulsar su reconocimiento como patrimonio cultural y documental que, de cierta manera, asegure su permanencia. Su carácter efímero, como hemos visto, los destina a la desaparición de manera casi inmediata. De ahí que su preservación sea primordial en dos sentidos: el primero, como documentos históricos y de memoria e identidad; y, el segundo, como dispositivos iconotextuales que reflejan el sentir y pensar de una comunidad en un momento específico, a partir de sus referentes visuales, textuales, políticos, culturales.

Bibliografía

- Aunger, Robert. *El meme eléctrico: Una nueva teoría sobre cómo pensamos*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2003.
- Dawkins, Richard. *El gen egoísta*. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- Distin, Kate. *El meme egoísta*. Madrid: Biblioteca Buridan, 2010.
- Fabbri, Paolo. *El giro semiótico: las concepciones del giro semiótico*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen: Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Barcelona: Akal, 2009.
- Pérez, Gabriel. *El meme en Internet. Identidad y usos sociales*. Ciudad de México: Fontamara/Universidad Autónoma de Coahuila, 2017.
- Rodríguez Bravo, Blanca. *El documento: Entre la tradición y la renovación*. Gijón: Trea, 2002.
- Wagner, Peter. *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: De Gruyter, 1996.

Recursos electrónicos

- Comité Mexicano Memoria del Mundo. “México en la Memoria del Mundo”. Disponible en <https://es.unesco.org/news/unesco-comite-mexicano-memoria-del-mundo-y-fotobservatorio-mexicano-invitan-al-seminario> (consultado el 30 de marzo de 2021).
- Comité Regional para América Latina y el Caribe. “MOWLAC ¿qué es el programa memoria del mundo?” Disponible en <https://mowlac.wordpress.com/que-es-el-programa-memoria-del-mundo/> (consultado el 30 de abril de 2021).
- “De la risa a la inquietud. ¡Los memes no faltaron! Así recibió México al coronavirus”. *Mediotiempo*, 9 de enero de 2021. Disponible en <https://www.mediotiempo.com/otros-mundos/memes-coronavirus-2-casos-confirmados-mexico> (consultado el 18 de marzo de 2021).
- Dickson, Andrew. “How we will tell the story of coronavirus?”. *New Yorker*, 9 de diciembre de 2020. Disponible en <https://www.newyorker.com/news/annals-of-communications/how-will-we-tell-the-story-of-the-coronavirus> (consultado el 30 de abril de 2021).

- Dorantes, Elizabeth. “‘Contágate’ de humor con estos memes del coronavirus”. *El Sol de México*, 22 de enero de 2020. Disponible en <https://www.elsoldemexico.com.mx/doble-via/virales/mejores-memes-coronavirus-wuhan-china-miniso-los-simpson-prediccion-pandemia-que-es-como-protegerse-4734268.html> (consultado el 28 de abril de 2021).
- Edmondson, Ray. *Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental*. París: UNESCO, 2002. Disponible en http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/FIELD/Quito/pdf/Directrices_Salvaguarda_Patrimonio_Documental.pdf (consultado el 20 de abril de 2021).
- “Memes del coronavirus”. *La Jornada*, 20 de marzo de 2020. Disponible en <https://www.jornada.com.mx/ultimas/2020/03/20/memes-en-tiempos-de-covid-19> (consultado el 20 de abril de 2021).
- Milenio Digital. “Usuarios se ‘vacunan’ contra coronavirus...con memes”. *Milenio*, 28 de febrero de 2020. Disponible en <https://www.milenio.com/virales/coronavirus-en-mexico-los-memes-mas-graciosos-sobre-el-covid-19> (consultado el 20 de abril de 2021).
- Ramírez, Claudia. “10 memes que nos ha dejado el coronavirus”. *El Universal*, 24 de marzo de 2020. Disponible en <https://www.eluniversal.com.mx/de-ultima/coronavirus-los-mejores-memes-del-covid-19> (consultado el 18 de abril de 2021).
- Ramos, Celina. “Coronavirus llega a México con todo y memes”. *Diario de Querétaro*, 28 de febrero de 2020. Disponible en <https://www.diariodequeretaro.com.mx/doble-via/coronavirus-llega-a-mexico-con-todo-y-memes-4901428.html> (consultado el 8 de enero de 2021).
- UNESCO. “Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, exportación y la transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales 1970”, 14 de noviembre de 1970 (consultado el 30 de marzo de 2021). Disponible en http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.
- UNESCO. “Recomendación relativa a la preservación del patrimonio documental, comprendido el patrimonio digital, y el acceso al mismo”, 17 de noviembre de 2015 (consultado el 30 de marzo de 2021). Disponible en http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=49358&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

Agradecimientos

Agradecemos al Comité Mexicano Memoria del Mundo de la UNESCO las facilidades para utilizar las imágenes del archivo digital de memes “Documentando la Pandemia. La Covid-19 en México a través de sus memes”.



María Andrea Giovine Yáñez

Doctora en Letras por la UNAM. Es investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de esa misma casa de estudios y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. En 2012 obtuvo el Reconocimiento Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos, en el área de Docencia en Humanidades. Sus líneas de investigación giran en torno a las relaciones entre imagen y texto, así como a los cruces entre literatura y artes visuales en el siglo xx y xxi, la iconotextualidad, la intermedialidad, las poéticas visuales en papel y en soportes alternativos y los vínculos entre cultura impresa y cultura visual.



Martha Romero Ramírez

Doctora en Arqueología del Libro e Historia de la Encuadernación. Investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM. Secretaria del Comité Mexicano Memoria del Mundo, UNESCO y representante en México del European Research Centre for Book and Paper Conservation-Restoration de Austria. Docente de la Escuela Nacional de Conservación. Ha participado en la conservación y estudio arqueológico de colecciones documentales en México. Sus encuadernaciones artísticas se han expuesto en México y el extranjero. Sus líneas de estudio e investigación son la historia de la encuadernación y la arqueología del libro, y la conservación y uso del patrimonio documental.

Mememes y arte en el mundo contemporáneo

El peligro de los relatos únicos

José Antonio Motilla Chávez

Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Luis Manuel Sánchez Leija

Artista e investigador independiente

*Mememes and Art in the Contemporary World
The Danger of Single Narratives*

Recepción: 13 de enero de 2021

Aceptación: 7 de julio de 2021

Resumen

El presente texto tiene por objetivo reflexionar sobre el meme como uno de los dispositivos de comunicación con mayor presencia en el mundo contemporáneo. Se revisa el papel que desempeñan los agentes que detentan una gran centralidad dentro del universo digital, quienes, por medio del planteamiento de determinados conceptos, que son diseminados por medio de *hashtags*, *likes* e iconotextos, son apropiados por grandes audiencias, lo que da pie a la construcción de determinados sentidos. El artículo establece la hipótesis de que a partir de la existencia de este tipo de agentes, y de sus redes de seguidores, se teje una gran narración que establece la manera en que se interpretan los procesos coyunturales. Es decir, estas cuentas o *influencers* se convierten en los artífices de los relatos que dan sentido a su campo discursivo.

Palabras clave

Meme, arte contemporáneo, viralidad, estética, iconotexto

Abstract

This text aims to study the meme as one of the most common communication devices in the contemporary world. It seeks to analyze how this element constitutes one of the ways through which society builds an explanation of the world. There is a revision of the role played by agents that have a great centrality within the digital universe, who, by approaching certain concepts that are disseminated through hashtags and iconotexts, are in turn appropriated by large audiences, which gives rise to the construction of certain meanings. There is an emphasis on the construction of aesthetic experiences within the field of contemporary art, through the mediation of influencers. The hypothesis is that in a digital world, the existence of these kind of agents with great centrality, who generate and replicate content from different producers through “likes”, and publications shared by their followers, establishes the way conjunctural processes are interpreted. In other words,

these accounts or influencers become the architects of the stories that give meaning to their discursive field.

Key words

Meme, contemporary art, virality, aesthetics, iconotext

Viralidad e imagen contemporánea

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA ES CONSTRUIDA DESDE UNA LÓGICA QUE CAMBIA SUSTANCIAMENTE la manera en que históricamente se entendía la iconografía, la cual, de acuerdo con Joan Fontcuberta, constituye un nuevo orden conformado por tres factores: su inmaterialidad y transmitibilidad; su profusión y disponibilidad; y su aporte decisivo a la enciclopedización del saber y de la comunicación.¹

La imagen circula de manera acelerada en un sistema complejo que está marcado por la inmediatez, la aceleración, y por supuesto, la viralidad. Una de las manifestaciones visuales con mayor impacto dentro de la digitalidad actual son los memes que, en términos generales, los podemos definir como imágenes, principalmente de carácter “estático”, aunque bien pueden presentarse de forma animada en formato de video o GIF (Formato de Intercambio de Gráficos, por sus siglas en inglés), que transmiten un mensaje o una idea, por lo general por medio de la combinación de imágenes y textos.²

Los memes son una de las formas creativas con mayor presencia en el mundo contemporáneo, y tal como lo señala An Xiao Mina, nacen dentro de la cultura digital y dialogan con la vida análoga, abarcando cualquier tema dentro del espectro de la cultura contemporánea. Pueden ser adscritos a la tradición del “*remix*” y el “*remake*”, lo que los vincula a la pintura, el *street art*, el *hip-hop*, entre otras manifestaciones culturales de esta categoría, pero, a diferencia de éstas, circula en un ambiente interconectado cuyo alcance a nivel mundial es inmediato.³

¹ Fontcuberta, *La furia...*, 9.

² El término fue acuñado por Richard Dawkins en su libro *El gen egoísta* y definido como “un sustantivo que conlleve la idea de unidad de transmisión cultural, o una unidad de imitación”. En una conferencia titulada “Just for hits”, Dawkins sostiene que los memes pueden ser “buenas ideas, buenas melodías, buenos poemas, así como mantras vibrantes, cualquier cosa que se distribuya por medio de la imitación”. Cfr. Dawkins, *El gen egoísta* y “Just for hits”.

³ Cfr. Mina, *Memes to movements*, edición electrónica.

Este tipo de comunicación se caracteriza por su potencial político, al tener la capacidad de incorporarse de manera prácticamente inmediata a las discusiones y disputas marcadas por la coyuntura. Es decir, la capacidad de reacción de los memes es tal, que en ocasiones son generados prácticamente de manera instantánea en el momento en que está sucediendo determinado fenómeno.

La cuestión de la apropiación es un elemento esencial del meme, ya que su viralidad implica que al dar “me gusta”, o compartirlo desde su cuenta de determinada red social, el usuario asume una posición política, es decir, el meme es un elemento que evidencia posturas ideológicas. En este sentido, la cuestión de la construcción de una identidad propia dentro del mundo digital por medio de la toma de posición a través de los contenidos generados o apropiados por medio del acto de compartirlos, como es el caso de los memes, es una práctica esencial en la construcción del perfil digital de determinado individuo. En palabras del creador de *Facebook* al momento de presentar la función *Timeline* para su plataforma, señaló que “es la historia de sus vidas —explica Mark Zuckerberg—; *Timeline* es una nueva manera de expresar quiénes son ustedes”.⁴

El meme es el “síntoma” de los nuevos caminos que la comunicación ha tomado en un mundo por demás complejo y desbordado en información. Si la realidad es un sistema dinámico, si los fenómenos son el resultado de la multiplicidad de combinaciones, si la información es infinita en una red de redes que es un entramado que hoy en día tiene vida propia, el meme, esa imagen concreta que en un cuadro permite compartir una idea, una broma, “tomar posición”, se convierte en la vía que hace posible el entendimiento del mundo.

A fenómenos complejos, respuestas concretas, que es lo mismo que ante discursos y procesos cada día más complicados, la imagen como respuesta, como posición, como concreción, como resultado. Tal vez este tipo de

⁴ Sadin, *La Humanidad aumentada*, 95.

fenómenos nos permiten entender “ahí donde la imagen arde” y, como el mismo Georges Didi-Huberman lo ha señalado:

la imagen es algo muy distinto de un simple recorte realizado sobre los aspectos visibles del mundo. Es una huella, un surco, una estela visual del tiempo lo que ella deseó tocar, pero también tiempos suplementarios —fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí— que no puede, en calidad de arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras.⁵

De este modo, el meme se convierte en el síntoma del cambio en las formas de enunciación, de la manera en que el iconotexto irrumpe y se convierte en la vía privilegiada de comunicación y conocimiento. Así, el meme posiblemente es el dispositivo discursivo que logra la mayor difusión e impacto en el mundo contemporáneo.

Ahora bien, uno de los cambios de sentido fundamentales en los memes es que se construyen desde una lógica que no implica el seguimiento de determinadas reglas; cualquiera puede ser “memero”, el éxito de la imagen depende, por un lado, de la lectura de la coyuntura y, por otro, de las redes en las que el productor de las imágenes esté inmerso.

Sin embargo, está construido por una tensión fundamental; por un lado, la dimensión estética, por lo cual la imagen responde a determinados códigos y funcionamientos discursivos; y por el otro, comprende una *performance* informativa, “donde la gravitación de la veracidad es cuestionada, pero donde también se pueden construir otras narrativas más allá del poder de los medios”.⁶

An Xiao Mina propone que los memes contienen las “semillas de las narrativas” que pueden convertirse en historias más grandes. Es decir, un meme

⁵ Didi-Huberman, *Arde la imagen*, 42.

⁶ Martínez y Sánchez (coords.), *Viralidad*, 14.

es, en potencia, un elemento que tiene las posibilidades de convertirse en parte fundamental de un relato; esto es, ser un elemento esencial en la construcción de sentido de determinado campo discursivo.

Es posible que por sus características lúdicas, por su inmediatez o su condición como elemento que emerge en un complejo entramado viral, no se considere a un meme como elemento indispensable en la construcción de sentido; sin embargo, los memes dentro de su campo discursivo específico (por ejemplo, memes de arte, de política, de programación, de *anime*, etcétera), se constituyen como elementos que son parte de un campo semántico que en sí mismo conforma una tradición.

Xiao Mina sostiene que algunas de las narrativas sociales más poderosas del siglo *xxi* han surgido precisamente de esta manera, de un relato construido por memes mediante un procedimiento de “interacción y experimentación”. Así, poco a poco se conforma un corpus constituido por estos elementos visuales, que en conjunto construyen una narración.

Como lo ha referido Jorge Carrión a partir de una cita de Susan Sontag: “‘Mallarmé afirmó que en el mundo todo existe para culminar en libro. Hoy todo existe para culminar en una fotografía’, escribió Susan Sontag en 1977. A juzgar por los contenidos que más circulan por nuestras bandas anchas, se podría afirmar que en 2020 todo existe para culminar en un meme”.⁷

Lo anterior nos permite sostener que, al contrario de lo que podría creerse por sus características inherentes (inmediatez, viralidad), el meme no es un elemento efímero, ya que se instala en el imaginario de la sociedad, circula y crece de manera orgánica en la red. Así, se convierte en el elemento central para la construcción de los nuevos relatos que dan sentido a determinadas prácticas; en este caso, a la manera en que se entiende el arte contemporáneo.

⁷ Cfr. Carrión, “Política y estética del meme”.

Pero, ¿qué relación tiene este fenómeno con las artes? Si bien la producción de memes no es en sí misma una práctica de carácter artístico, es importante tener en cuenta que el amplio consumo de este tipo de imágenes lo ha convertido en un elemento inherente a la cultura contemporánea, es decir, en el imaginario visual de la humanidad está presente el fenómeno “meme”, al convertirse no sólo en un medio de entretenimiento, sino en una vía de comunicación y difusión de contenidos de todo tipo, lo que, por supuesto, impacta en la manera en que se consume y produce el arte contemporáneo.

Ya no es la “obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y mecánica”, sino que es la imagen acelerada como el resultado de la modernidad tardía, que ha aumentado sus posibilidades al infinito. Desde el aceleracionismo⁸ se podría creer que la producción indiscriminada de imágenes y su abrumadora distribución prácticamente instantánea, podría lograr el colapso del sistema, de las dinámicas de consumo visual; sin embargo, esta imagen acelerada, desapropiada, ha dado pie a modos completamente novedosos de relacionarse. Es ella, y especialmente el meme, la tecnología fundamental de construcción de sentido. No es la condición autoral sino la posibilidad de la reproducción conceptual lo que detona su alta viralidad.

En 1982 el sociólogo Howard Becker, a partir de su concepto “mundos del arte”, planteó cómo las revoluciones artísticas son experimentadas en el momento de su irrupción como un ataque a las convenciones estéticas, e incluso morales. Así, los “innovadores” en el mundo del arte, “están en guerra con los sistemas jerárquicos existentes en los mundos cuyas convenciones atacan e intentan reemplazar”.⁹

⁸ De acuerdo con Avanessian y Reis, el aceleracionismo es “una herejía política: la insistencia en que la única respuesta política radical al capitalismo no es protestar, agitar, criticar, ni tampoco esperar su colapso en manos de sus propias contradicciones, sino acelerar sus tendencias al desarraigo, alienantes, descodificantes, abstractivas”. Avanessian y Reus (comps.), *Aceleracionismo*, 9.

⁹ Becker, *Los mundos del arte*, 343.

El meme funciona en el mismo sentido señalado por Walter Benjamin como “la edad de la imagen”, en la cual “la fotografía no apunta a agrandar y a sugerir, sino a entregar una experiencia y una enseñanza”.¹⁰ En este tenor es importante tomar en cuenta que una de las características esenciales del meme y que lo pone en tensión con la noción tradicional de arte, es que “su estética incluye todo aquello que prescriben en principio las bellas artes: la fealdad, el reciclaje icónico, la falta de ortografía, el pixel”.¹¹

El meme, como el resultado de un proceso de apropiación de ideas, imágenes y conceptos de diversos autores y fuentes de información, se convierte en una suerte de *collage*, el cual, de acuerdo con Jonathan Lethem, es la forma característica del arte del siglo xx y xxi.¹² En este sentido, el autor considera que “la cita, la alusión y la colaboración sublimada forman una especie de *sine qua non* del acto creativo y atraviesan todas las formas y géneros en el ámbito de la producción cultural”.¹³

Así, se vuelve casi inevitable dimensionar los mundos de los memes que confluyen en los mundos del arte, de alguna manera también en guerra, creando narrativas que atacan, que cuestionan, que marcan nuevas formas de hacer y de proceder.

Memes, arte contemporáneo y la construcción de sentido

Si bien el meme puede ser creado por cualquiera, en toda sociedad existen agentes con gran peso que influyen decisivamente en la construcción discursiva. En el caso del mundo digital, la presencia de *influencers* o cuentas con gran centralidad,¹⁴ que generan y replican contenido de diferentes pro-

¹⁰ Didi-Huberman, *Arde la imagen*, 26-27.

¹¹ Cfr. Carrión, “Política y estética del meme”.

¹² Lethem, *Contra la originalidad*, 14-15.

¹³ Lethem, *Contra la originalidad*, 15.

¹⁴ En la teoría de redes, el concepto de centralidad establece que los actores que gozan de esta cualidad tienen mayor acceso a los demás individuos involucrados en determinado entramado social, con el cual controlan más información y están en posibilidad de ejercer control en el flujo de otros actores hacia ellos. Freeman, “Centrality...”, 215–239.

ductores, por medio de “likes”, “hashtags”, y de publicaciones compartidas por sus seguidores, se teje una gran narración que establece la manera en que se interpretan los procesos coyunturales.

Es decir, estos actores se convierten en los artífices de los relatos que dan sentido a su campo discursivo. Para Xia Mina:

los memes contienen el elemento central de las narrativas y la habilidad para retarlas. Si las estrategias de atención nos llevan a hablar de algo en el momento, a nuevas interpretaciones sobre la sociedad, sobre el mundo que nos rodea, llevando nuestra atención a un largo plazo y moldea nuestras conversaciones por los meses o años por venir [...] la narrativa es un camino poderoso por medio del cual vemos el mundo.¹⁵

Lo anterior supone el peligro de la construcción de una narración desde una posición hegemónica, en la cual es el agente central el que dicta, mediante un ejercicio de selección y por lo tanto de exclusión, la manera en que las historias son contadas, y por lo tanto serán recordadas. Sin embargo, consideramos que el peligro o el problema es mayor, ya que estas ideas que, como hemos insistido, moldean la percepción y construcción de la realidad por parte de la sociedad sobre determinado fenómeno, es dictada en tiempo “real” mediante una guerra de imágenes, que refuerza determinada idea de los productores de contenido.

En este tenor es importante tener en cuenta que la enunciación misma de las imágenes responde a una postura política de los distintos autores, la cual es construida desde una posición ideológica que, como tal, responde a agendas específicas.

Así, la conformación de un campo discursivo a partir de pocos actores nos remite a la noción de “single story” o historia simple o individual propuesta

¹⁵ Cfr. Mina, *Memes to movements*.

por Chimamanda Ngozi Adichie, con la que sostiene que “el relato único crea estereotipos, y el problema con los estereotipos no es que sean falsos, sino que son incompletos. Convierten un relato en el único relato”.¹⁶

En este sentido podemos identificar agentes que, si bien su función dentro de la red no es necesariamente la de crear o compartir memes, sus ideas, posturas y prácticas son diseminadas bajo lógicas de la viralidad; posicionan conceptos que son apropiados y multiplicados por sus comunidades de seguidores.

Tal es el caso de Antonio García Villarán, “artista plástico, profesor y *you-tube*”, quien es uno de los creadores de contenido referente al arte con mayor presencia en redes sociales. La metodología seguida por este personaje se puede sintetizar en la manera en que el autor presenta su libro *El arte de no tener talento. La revolución Hamparte*: “con el concepto Hamparte (creado por él mismo a partir de las palabras ‘hampa’ y ‘arte’) como hilo conductor, plantea desde un punto de vista crítico la validez de los criterios actuales para encumbrar a autores españoles de la talla de Dalí, Miró o Chillida, e internacionales como Yoko Ono, Damien Hirst o Jeff Koons”. García Villarán sostiene que busca “poner en duda los cánones establecidos a la hora de valorar el arte”.¹⁷

En términos concretos, “hamparte” señala a todos aquellos productos culturales de carácter artístico que, de acuerdo con sus criterios, no cumplen las características de una manifestación estética de alta complejidad técnica, apegada a la definición tradicional de las “bellas artes”, y que esté alejada de “conceptualismos”, o prácticas en las que la dimensión discursiva sea predominante, tal como sucede con el arte contemporáneo.¹⁸

La popularidad de los videos de este autor —en gran medida gracias a que ofrece a sus seguidores un ejercicio de “desmitificación” del arte a través

¹⁶ Cfr. Ngozi, *El peligro de la historia única*, 9.

¹⁷ Sitio web de Antonio García Villarán, <https://www.antonioarciavillaran.es>.

¹⁸ El autor publicó su “Manifiesto hamparte”. Cfr. García, *Manifiesto hamparte*.

de su concepto, con el cual señala cuál es el “arte verdadero” y cuál no lo es— ha logrado construir una gran comunidad cuya lectura o visión del arte está mediada por sus planteamientos. Esto ha detonado la viralidad del *hashtag* “#hamparte”, con el cual circulan una gran cantidad de contenidos, por supuesto, incluyendo muchos memes.¹⁹

Su alcance es impresionante. Sólo en *Facebook* existen grupos de seguidores de este *youtuber* que se reúnen en torno al concepto “hamparte”. Por ejemplo, el grupo denominado “Revolución Hamparte”, que cuenta con 39.3 mil miembros, sostiene que:

la finalidad principal de este grupo es el análisis, la creación y la divulgación cultural y (hamp)artística. Además de establecer un contacto más organizado con el maestro Antonio García Villarán y de esta manera poder poner en marcha proyectos como convivencias, eventos e incluso la llegada del Hamparte show a tierras latinoamericanas.²⁰

De tal suerte que la viralidad del concepto ha llevado a su rápida apropiación por los seguidores del *youtuber*, y algunos de ellos lo han tomado como un estandarte para desmitificar las expresiones estéticas que no cumplen con las características del arte no “hampartista”, convirtiendo este “movimiento” en una especie de cruzada.

El concepto en cuestión guarda amplias similitudes con el término de “arte VIP”, planteado por la columnista Avelina Lésper, quien si bien no utiliza cuentas de redes sociales, tiene presencia en la red por medio de los textos que escribe en el periódico *Milenio*, de videoentrevistas que ha hecho para

¹⁹ La influencia de García Villarán se puede medir por la gran presencia que tiene en redes sociales. En el caso de Instagram, para el 10 de enero de 2020, el “hashtag” #hamparte contaba con un total de 15,800 mil entradas, mientras que en el caso de Avelina Lésper, su presencia es mucho menor, con un total 1,100 publicaciones. Las alusiones a Lésper son mucho menores debido a su presencia marginal en redes sociales.

²⁰ “Revolución Hamparte”, grupo de *Facebook*.

el mismo medio y que circulan por medio de *YouTube*, y de un blog.²¹ Para Lésper, el concepto “arte VIP”, sintetiza las prácticas estéticas del video, instalación y *performance*, que para ella son “basura”.²²

Esta autora, que al igual que García Villarán se han hecho de seguidores por medio de la polémica y el uso de términos reduccionistas con los cuales ofrecen explicaciones o definiciones sobre productos artísticos, se hizo de gran popularidad por una videoentrevista a una joven artista emergente en el contexto de la feria de arte Zona Maco. En ese video conocido popularmente como “las cubetas”, la comunicadora critica severamente la obra de la artista e intentar dejarla en ridículo.

Este suceso se instaló en el imaginario de la sociedad como uno de los grandes argumentos con los que se explica el arte contemporáneo. Así, y de manera “natural”, sectores del mundo digital tienden a reducir cualquier fenómeno artístico de carácter contemporáneo, es decir, aquello no objetual, performático, instalativo, etcétera, a una simple manifestación de “hamparte” o “arte VIP” (fig. 1).

La penetración tan profunda que ha tenido esta perspectiva, por lo menos en el mundo hispanohablante, ha provocado que amplias comunidades asocien de inmediato cualquier manifestación del arte contemporáneo con esas categorías. Es decir, para determinados sectores, cualquier producto artístico contemporáneo es “hamparte”, hasta que demuestre lo contrario.

Bajo esta premisa, este fenómeno viral ha convertido al arte contemporáneo en un meme; es decir, toda manifestación estética de este tipo en sí misma es una representación de “hamparte”, al entenderla como elemento con pretensiones artísticas que, en el fondo, lo que busca es engañar al tratar de vender o hacer pasar una práctica o producto engañoso por un elemento con valores “verdaderamente” artísticos.

²¹ Sitio web de Avelina Lesper, <https://www.avelinalesper.com>.

²² Lesper es autora del libro *El fraude del arte contemporáneo*, en el cual argumenta su oposición a algunas de las prácticas artísticas contemporáneas. Cfr. Lesper, *El fraude del arte contemporáneo*.

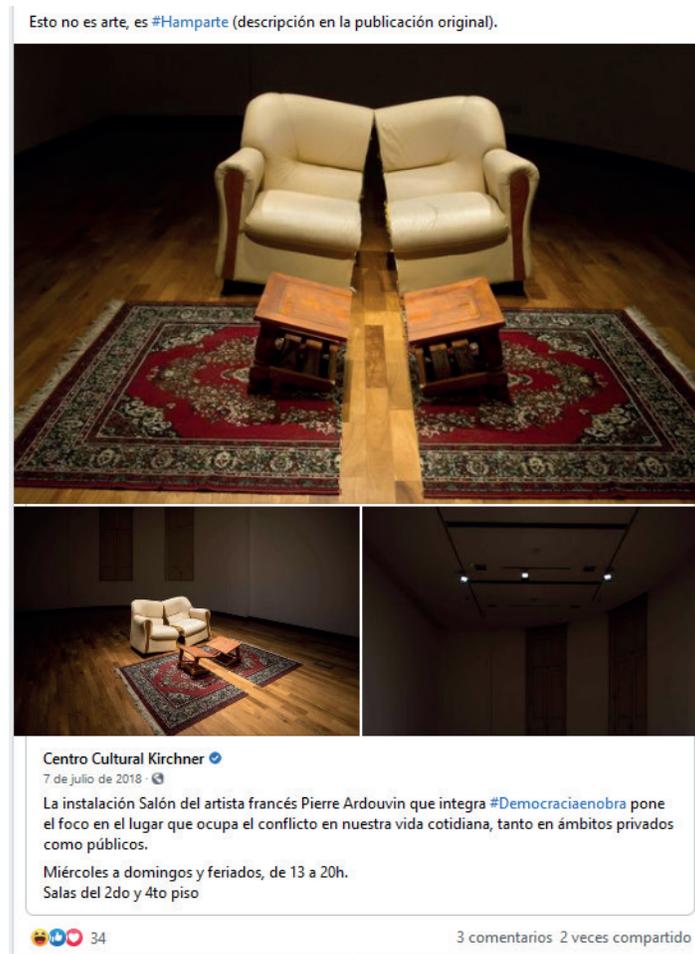


Figura 1. Publicación de la página de Facebook "Hamparte", de la página del cck que reproduce una imagen de la exposición de Pierre Arduvin. Imagen digital, https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2288894301150993&id=2222889171084840 (consultado el 7 de enero de 2021).

De esta manera los conceptos "hamparte" y "arte VIP" se establecen como la verdad, como una categoría irreductible que explica la totalidad de un fenómeno, en este caso, la historia del arte y la práctica artística.

Ahora bien, ¿cuál es el alcance de la influencia de personas como García Villarán?, ¿qué consigue con el establecimiento de una narrativa que interpreta la totalidad del fenómeno artístico a partir de un concepto simplista, reduccionista y equivocado como es el término “hamparte”? En una reflexión que García Villarán comparte a finales de 2020 en su cuenta de Instagram, que cuenta con más de 270 mil seguidores, comunica lo siguiente:

Mi canal de Youtube está a punto de llegar al millón de suscriptores. He empezado un nuevo proyecto en Twitch y un canal secundario, y mi obra se está moviendo mucho. Cada vez hay más cuadros y dibujos míos en todas partes del mundo. Este año han salido de mi estudio más de 100 [...].²³

Es evidente que hay claros ganadores y, por supuesto, no es la pluralidad de visiones, la diversidad, la tolerancia y la posibilidad de adentrarse verdaderamente en los fenómenos estéticos. Tal vez, como lo señala Pablo Helguera, la fórmula para salir de este entramado de interpretaciones unilaterales, esté en “tomar la radical decisión de dejar de ver Youtube e ir a ver arte en persona, leer libros, y —a pesar de lo duro que pueda resultar para algunos— reintegrarse a la realidad”.²⁴

En contraposición a lo que realizan las figuras anteriormente referidas, y en un sentido crítico, existen otros actores que desde el mismo mundo digital confrontan y buscan desmitificar las prácticas de agentes como García Villarán y del funcionamiento del mundo del arte. En el caso mexicano, el perfil de *Facebook* “Kurizambutto”, de Javier Pulido Gándara y Mariana Aguirre, es un proyecto que se define como “un experimento social y artístico que lúdicamente pone en evidencia los vicios formales, estructurales y discursivos del arte contemporáneo”.²⁵ El nombre del proyecto alude a la galería Kurimanzutto, la cual representa artistas como Gabriel Orozco,

²³ Cfr. García, publicación en Instagram.

²⁴ Cfr. Helguera, “Consultas al Dr. Estético”.

²⁵ Aguirre y Pulido, “Kurizambutto”, 105-124.

Abraham Cruzvillega y Minerva Cuevas, entre otros; espacio expositivo que se ha convertido en actor preponderante del arte mexicano. La crítica que Kurizambutto hace del mundo del arte, con especial énfasis en los actores con mayor influencia dentro del campo, es realizado por medio de recursos propios del mundo digital, tales como memes.

En agosto de 2020, con motivo de la entrada en vigor en México de la Norma Oficial Mexicana 051, conocida como el “nuevo etiquetado de alimentos procesados”, implementado por la Secretaría de Salud del gobierno de México, Kurizambutto publicó en su perfil: “Ya les tenemos el nuevo etiquetado para el arte contemporáneo... úselo a discreción”, en la que incluyó una serie de imágenes referentes a dicho etiquetado, pero con textos alusivos a la crítica del mundo de arte que realizan en ese perfil. A partir de ese ejercicio, en las siguientes publicaciones se referenció a diferentes actores del mundo del arte, entre ellos a García Villarán, Avelina Lésper, Ai Wei Wei, y a Gabriel Orozco.

En el caso de García Villarán, Kurizambutto publicó un meme acompañado de un texto (fig. 2) en el que señalaban “no sabemos cómo se llama este tipo (ni nos importa) pero es recurrente que despistados que además se sienten conocedores utilicen el terminajo de ‘hamparte’. Todo su postulado un dechado de ignorancia y prejuicios. Además, no puedes ser tan malo y pretender ‘criticar’”.²⁶

La reacción a la publicación nos permite constatar la gran influencia que ejerce Villarán en la lectura que mucha gente hace del arte contemporáneo. Si bien la mayoría de los comentarios se sumaron a la crítica y burla que hace la página, es interesante lo señalado por algunos usuarios. Uno de ellos expresa: “yo estoy con él [Antonio García Villarán] y aunque no concuerdo con todo por lo general los que se ofenden a las críticas de Antonio son: ignorantes que basan su mediocridad en retórica rebuscada y

²⁶ Cfr. Kurizambutto, publicación en Facebook. Disponible en <https://www.facebook.com/Kurizambutto/photos/a.678539765666752/1461144727406248>.



Figura 2. Publicación de la página de Facebook “Kurizambutto”, imagen digital, <https://www.facebook.com/Kurizambutto/posts/1461144750739579> (consultado el 24 de septiembre de 2021).

estúpida. No tienen talento y se dan palmadas autocomplacientes creyendo en su propia genialidad [...]”.²⁷

El comentario anteriormente referido es sintomático de la gran influencia que Villarán ha ejercido en la lectura del fenómeno artístico y más allá de señalar que los seguidores o suscriptores del concepto carecen de un conocimiento sobre la historia del arte y la dinámica de la práctica artística contemporánea, la realidad es que el concepto “hamparte” se ha instalado profundamente y para amplios públicos supone el concepto definitivo para “desmitificar” y entender la “verdadera” historia del arte.

En uno de los comentarios del video en YouTube “*Manifiesto hamparte ¿Qué es arte y qué no es arte? Definición y ejemplos*”,²⁸ una usuaria sostiene “cómo me alegro de todo esto, tu aportación al mundo del arte con este

²⁷ Publicación de la página de Facebook Kurizambutto. Disponible en <https://www.facebook.com/Kurizambutto/photos/a.678539765666752/1461144727406248>.

²⁸ Cfr. García, *Manifiesto hamparte*.

concepto sí que reescribirá la historia del arte!!”. El comentario, que por supuesto es la visión personal de una seguidora del autor, cuenta con 1,400 *likes*, es decir, más de mil cuatrocientos usuarios que vieron el video suscriben tal aseveración, incluyendo, por supuesto, al mismo García Villarán.

Como lo hemos señalado líneas arriba, la construcción discursiva del autor está articulada a partir de la afirmación de tener la “verdad”, la cual reduce las demás interpretaciones o versiones a una categoría de mentira, falsedad o de “*fake*”. Así podemos ver en los títulos de sus videos y en el discurso mismo, aseveraciones como “La verdad sobre el mercado del arte ¿Quién crea los artistas?”, “¿De dónde vienen estos ángeles? Toda la verdad sobre el arte de los querubines de la Madonna Sixtina”, o “El mayor estafador del arte era *fake*! La verdad sobre Elmyr de Hory”.

Hablar de verdad en pleno siglo XXI, cuando sabemos que la realidad es un sistema complejo que descarta las posibilidades o definiciones únicas, no es más que una falacia. Sin embargo, al ser las categorías “*hamparte*” y “arte VIP” el resultado de visiones parciales, sin argumentos suficientes, y apropiadas acríticamente por miles de seguidores, bajo el supuesto de ser “verdaderas”, es pertinente entenderlas bajo el fenómeno de la posverdad que, de acuerdo con la Real Academia de la Lengua Española, es una “distorsión deliberada de una realidad, que manipula creencias y emociones con el fin de influir en la opinión pública y en actitudes sociales”.²⁹ Para García Villarán, el concepto es tan “verdadero” que, como lo señala en su “manifiesto”, espera que un día la Real Academia de la Lengua lo integre a su diccionario.³⁰

Como lo señala Ricardo Forster, “en la era de la posverdad todo puede ser dicho y convertido en ‘verdad irrefutable’. Romper esta nueva forma de hechizo constituye el desafío más arduo y difícil de todo proyecto de liberación”.³¹ Tal vez, la “verdad” sobre este fenómeno nos la ofrece Pablo

²⁹ Cfr. DELRAE, “Posverdad”.

³⁰ Cfr. García, *Manifiesto hamparte*.

³¹ Cfr. Forster, “El semiocapitalismo”.

Helguera en su columna “Dr. Estético”: “decir que una obra que no entra dentro de las definiciones arbitrarias de un *youtuber* no es arte, es igual que afirmar que los idiomas que uno habla no existen por el hecho de que uno no los entiende”.³²

Como sostiene An Xiao Mina, los memes contienen el elemento central de las narrativas; es decir, son decisivos en la construcción de sentido de los diferentes campos discursivos. Ahora bien, estas narrativas se conforman a partir de visiones o perspectivas que son planteadas por actores con gran centralidad, tal como sucede con los *influencers*. En este contexto, la emergencia de conceptos o ideas que ofrecen explicaciones totales, inmediatas y que permiten definir fenómenos complejos de una manera reduccionista o que son diseminadas en la red de manera viral, edifican relatos totales que anulan la posibilidad de otras explicaciones.

El caso del concepto “hamparte”, convertido en un elemento viral, ha provocado la lectura del fenómeno artístico contemporáneo como una simple manifestación de arte “falso”, engañoso, que no cumple con las características del “arte verdadero”. Así, para amplias audiencias, este término ha convertido a la práctica artística en un meme, al ser cualquier imagen de una obra de carácter contemporáneo, la representación de la falsedad, de la mentira y del engaño. Esto ha dado como resultado la simplificación de un fenómeno complejo al convertirse en un prejuicio, en un elemento que evita el acercamiento del público al conocimiento crítico, informado y reflexivo del arte contemporáneo.

Del mismo modo, son la viralidad y las comunidades digitales las que permiten recurrir a las imágenes, a los memes, como estrategias discursivas para hacer frente a los relatos hegemónicos, unidireccionales, buscando, de esta manera, la desarticulación de falsas proposiciones que buscan establecerse como lo “verdadero”. El continuo análisis de las comunidades digitales y su cultura visual permite agregar a los análisis del arte contem-

³² Cfr. Helguera, “Consultas al Dr. Estético”.

poráneo estrategias de interpretación de las dimensiones del posicionamiento político y estético. Esto permitirá dar pie al desmantelamiento de proyectos de carácter hegemónico que busquen establecer una sola posibilidad de sentido.

Bibliografía

- Aguirre, Mariana y Javier Pulido. “Kurizambutto: la crítica de arte en la era de las redes sociales”. En *Pensar internet*, VV.AA., Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2016, 105-124.
- Avanessian, Armen y Mauro Reis (comps.). *Aceleracionismo*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.
- Becker, Howard. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Bernal/Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Dawkins, Richard. *El gen egoísta*. Barcelona: Salvat, 1993.
- Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Ciudad de México: Ediciones Ve / Fundación Televisa, 2019.
- Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes: Notas sobre postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020.
- Freeman, Linton. “Centrality in Social Networks Conceptual Clarification”. *Social Networks* vol.1 (1979): 215–239.
- Lésper, Avelina. *El fraude del arte contemporáneo*. Bogotá: Malpensante, 2016.
- Lethem, Jonathan. *Contra la originalidad*. Ciudad de México: Tumbona Ediciones / CONACULTA, 2008.
- Martínez Noriega, Dulce A. y José Alberto Sánchez Martínez (coords.). *Viralidad: Política y estética de las imágenes digitales*. Ciudad de México: Gedisa / UAM, 2019.
- Mina, An Xiao. *Memes to Movements: How the World’s Most Viral Media is Changing Social Protest and Power*. Boston: Beacon Press, 2019.
- Ngozi Adiche, Chimamanda. *El peligro de la historia única*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.
- Sadin, Éric. *La Humanidad aumentada: La administración digital del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

Recursos electrónicos

- Carrión, Jorge. “Política y estética del meme”. *The New York Times*, 30 de agosto de 2020. Disponible en <https://www.nytimes.com/es/2020/08/30/espanol/opinion/que-es-un-meme-internet.html> (consultado el 6 de enero de 2021).
- Dawkins, Richard. “*Just for hits Richard Dawkins*” Video en Youtube. Disponible en <https://youtu.be/T5DOiZ8Y3bs> (consultado el 24 de septiembre de 2021).
- Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española. “Posverdad.” Versión electrónica. Disponible en <https://dle.rae.es/posverdad> (consultado el 6 de enero de 2021).
- Forster, Ricardo. “El semiocapitalismo.” Suplemento Página 12, *El País*, 28 de julio, 2017. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/52897-el-semiocapitalismo> (consultado el 6 de enero de 2021).
- García Villarán, Antonio. *Manifiesto hamparte: ¿Qué es arte y qué no es arte? Definición y ejemplos*. Video en Youtube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=XHtfmngQ7aA> (consultado el 6 de enero de 2021).
- García Villarán, Antonio. Sitio web personal. Disponible en <https://www.antonioarciavillaran.es/> (consultado el 6 de enero de 2021).
- García Villarán, Antonio. Perfil en *Instagram*: “antoniocrea13”. Disponible en <https://www.instagram.com/antoniocrea13/>.
- Helguera, Pablo. “Consultas al Dr. Estético. De hampartistas y artistas pobres.” Columna en sitio web de *Código*, 29 de mayo de 2019. Disponible en <https://revistacodigo.com/dr-estetico-junio-artistas-pobres> (consultado el 20 de diciembre de 2020).
- Kurizambutto. Perfil en *Facebook*: “Kurizambutto”. Disponible en <https://www.facebook.com/Kurizambutto/>.
- Lésper, Avelina. Sitio web personal. Disponible en <https://www.avelinale-sper.com/> (consultado el 6 de enero de 2021).
- “Revolución Hamparte.” Grupo de *Facebook*. Disponible en <https://www.facebook.com/groups/1213079902174984/> (consultado el 24 de septiembre de 2021).



José Antonio Motilla Chávez

Doctor en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor investigador de tiempo completo de la Facultad del Hábitat de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) capítulo México.



Luis Manuel Sánchez Leija

Licenciado en Psicología, estudiante de la maestría en Historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Presidente de la Gran Comisión de Cultura de la Gran Logia del Estado Soberano e Independiente “El Potosí”.

La experiencia de lo divino

El Emblema XIV de *Jesus
en de Ziel* (1678) como caso
de estudio

Mauricio Oviedo Salazar

Rijksuniversiteit Groningen

*The Experience of the Divine. Jesus en de Ziel's
Emblem XIV (1678) as a Case of Study*

Recepción: 30 de enero de 2021

Aceptación: 3 de junio de 2021

Resumen

El presente artículo expone la imagen religiosa como una herramienta de acceso a la experiencia de lo divino, y muestra cuáles son los elementos que conllevan a conceptualizarla de esta forma. Para ello se utiliza como caso de estudio el Emblema XIV de *Jesus en de Ziel*, libro protestante de emblemas publicado en 1678, cuyo autor es Jan Luyken. A través de este emblema se puede exponer un claro ejemplo de las formas en que la imagen religiosa cumple su papel mediador y modelador, en cuanto a lo que los usuarios del texto y la imagen comprendían como divino o Dios. La emblemática es utilizada como punto de partida para pensar en las estrategias de comunicación que los medios utilizan para formar parte de la parafernalia religiosa del creyente, para constituirse como herramientas que éste decide tener a su disposición a la hora de configurar tanto la manera en que lo divino forma parte de su vida, como la manera en que su día a día debe ser experimentado para alcanzar lo divino. Así, el artículo posiciona el uso del emblema en el campo de los estudios religiosos como una de las herramientas que moldean —de acuerdo con la concepción de imagen religiosa que se expone— la vida espiritual del individuo.

Palabras clave

Emblemas, Jan Luyken, imagen religiosa, iconografía del corazón, peregrinaje

Abstract

The article exposes the religious image as a tool to access the experience of the divine, and shows which elements lead to conceptualize it in this way. The Emblem XIV of *Jesus en de Ziel*, a Protestant emblem book published in 1678 and authored by Jan Luyken, is used as a case study for this purpose. This emblem constitutes an example of the ways in which the religious image fulfils its mediating and moulding role, in terms of the understanding that users of the text and image had of the divine or God. The emblem is used as a starting point to think about media communication strategies

used as part of the religious paraphernalia of believers, to constitute themselves as tools believers decide to use when it comes to configuring both the way in which the divine is going to form part their lives, and the way in which their daily life should be experienced in order to reach the divine. In this way the article places the use of the emblem in the field of religious studies as one of the tools that shape —according to the concept of the religious image exposed— the spiritual life of the individual.

Keywords

Emblems, Jan Luyken, religious image, heart iconography, pilgrimage

EN EL PRESENTE ARTÍCULO PROPONGO DEFINIR LA IMAGEN RELIGIOSA COMO UNA HERRAMIENTA de acceso a la experiencia de lo divino, y expongo cuáles son los elementos que conllevan a conceptualizarla bajo esta idea utilitaria, es decir: entender la imagen religiosa como una herramienta, y cuáles son las implicaciones de lo anterior para el usuario de ésta, para la imagen y para lo divino. Especialmente me concentraré en qué nos pueden decir los mecanismos internos que componen la imagen y el objeto que la porta, respecto de esta noción instrumental de mediación o comunicación con Dios. Para esto utilizo como caso de estudio un grabado que forma parte de un libro protestante de emblemas, publicado en 1678 en Ámsterdam, llamado *Jesus en de Ziel: Een Geestelycke Spiegel voor 't Gemoed*,¹ cuya autoría, tanto respecto de los grabados como del contenido textual, es del prolífico poeta y artista holandés Jan Luyken (fig. 1).² De manera puntual, me enfoco en el motivo visual del corazón utilizado por Luyken en este grabado, el cual forma parte del Emblema XIV del libro. A partir del mismo, analizo el sistema visual al que perteneció, y considero tanto el grabado del que es parte, como el emblema, la sección de libro y el libro mismo.

A través del Emblema XIV de *Jesus en de Ziel*, podremos exponer un claro ejemplo de las formas en que la imagen religiosa cumple su papel mediador (de acceso) y modelador, en cuanto a lo que los usuarios del texto y la imagen comprendían por lo divino, o en todo caso, por Dios. Ahora bien, en este caso no me enfocaré en el contexto histórico ni en los usuarios que utilizaron el emblema, sino en el emblema mismo, en sus mecanismos internos y en lo que pretendía provocar a quien consultara el libro. Las claras modificaciones o posibilidades sobre lo que el emblema podría significar, o la forma en que éste podría ser utilizado, dependiendo del contexto y el usuario que lo utilice, es un tema complementario a este estudio, y será trabajado más a fondo en una futura publicación. El enfoque en la emblemática es, por lo tanto, un ejemplo en particular, pero que da pie a pensar en las estrategias de comunicación, en cuanto a composición e impresión que el medio utiliza para alcanzar un objetivo común: formar parte de la

¹ *Jesús y el alma. Un espejo espiritual para el ser interior.*

² Sobre Luyken, *cfr.* Veld, *Jan Luyken...*



Figura 1. Jan Luyken, Grabado del Emblema XIV de *Jesus en de Ziel: Een Geestelycke Spiegel voor 't Gemoed*, 1696 [1678],³ grabado, Universidad de Illinois en Urbana-Champaign. Imagen obtenida de Hathi Trust Digital Library. Imagen de dominio público. Disponible en <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiuo.ark:/13960/t1kh16q8n&view=1up&seq=67&skin=2021>.

³ Las imágenes de *Jesus en de Ziel* que serán utilizadas provienen de su edición impresa de 1696. Esto no representa un problema, ya que entre 1678 y 1696 los emblemas aquí analizados no sufrieron variaciones.

parafernalia religiosa, o de las “tecnologías de salvación”⁴ del creyente; en otras palabras, de las herramientas que el creyente decide tener a su disposición para configurar tanto la manera en que lo divino formará parte de su vida, como el modo en que su día a día debe ser experimentado para alcanzar lo divino, es decir, la salvación. En este sentido, lo que busco es posicionar el uso del emblema en el campo de los estudios religiosos como una de las herramientas que moldean, de acuerdo a la concepción de imagen religiosa que expondré, la vida espiritual del individuo.

El artículo trata primero la definición de imagen religiosa. Seguidamente se realiza el análisis del libro y del Emblema XIV en dos partes; primero se hace una breve descripción de los contenidos del libro y una explicación detallada del Emblema XIV, posteriormente se analizan los mecanismos internos que componen el emblema y el papel que juega el motivo visual del corazón. El artículo termina con una reflexión en cuanto a la función del emblema y sus implicaciones dentro de la noción de imagen religiosa establecida inicialmente.

La imagen religiosa como herramienta de acceso

El argumento principal a la hora de definir la imagen religiosa es que, si bien no podemos conocer el papel específico que una imagen tiene en la experiencia religiosa de un individuo concreto, sí podemos preguntarnos qué es lo que la imagen ofrece a dicha experiencia. No es la intención de este artículo *explicar* lo que una experiencia religiosa fue o es, sino en realidad buscar formas en que podemos acercarnos a dichas experiencias para comprender un poco más sobre las mismas en un contexto histórico específico. Es posible crear una definición de imagen religiosa que no intenta forzar una percepción reduccionista de las experiencias religiosas pasadas, sino que puede ser una ayuda para acercarse a la naturaleza humana de manufacturar herramientas para el acceso a una noción de lo divino.

⁴ Sobre el concepto de “tecnologías de salvación”, *cfr.* Decker, *The Technology of Salvation...*; y Decker, “Practical Devotion...”.

Bajo el supuesto de que el usuario es capaz de reconocer lo que la imagen ofrece en conjunción con las condiciones histórico-culturales y convenciones sociales a las que pertenece, podemos entonces aproximarnos a la parte de la experiencia religiosa del individuo que está enraizada en los objetos religiosos que la provocan (v. gr. la imagen religiosa).

En la imagen religiosa, el tema religioso se expone en un medio destinado tanto para aquellos que la manufacturaron como los públicos que la utilizaron para formar parte de una práctica religiosa. Las prácticas religiosas, por naturaleza, tienen varios medios de comunicación a su disposición. Las imágenes son uno de ellos. Un parámetro importante para entender las imágenes dentro de las prácticas que realiza el individuo en su entorno religioso, son los trabajos relativos a religión material que ha realizado Birgit Meyer. De acuerdo con Meyer, los medios de comunicación son los aspectos materiales de la práctica religiosa, y sus funciones son literalmente el mediar o, en otras palabras, el formar parte de las *prácticas de mediación religiosa*. Esto significa que los medios son cruciales para establecer comunicación entre el individuo y lo divino, aquello que el individuo no puede normalmente ver o que le es invisible.⁵ Los medios son, al fin y al cabo, herramientas para acceder a la experiencia numinosa o de lo divino.

En su famoso ensayo sobre el Coloso en la Antigua Grecia, Jean-Pierre Vernant hace una interesante reflexión sobre qué es un signo religioso, la cual puede ayudar a entender la relevancia del aspecto material de la religión, o la noción de la materialidad como portadora de signos religiosos y, por lo tanto, el papel que la imagen religiosa tiene. Un signo religioso no está: “limitado a evocar en la mente de los hombres el poder sagrado al que se refiere. Su intención también es siempre establecer un verdadero medio de comunicación con este poder e introducir realmente su presencia en el mundo”.⁶

⁵ Meyer, “Picturing the Invisible...”, 337.

⁶ “Limited to evoking in men’s minds the sacred power to which it refers. Its intention is always also to establish a true means of communication with this power and to really introduce its presence into the human world.” [Traducción del autor.] Vernant, *Myth and Thought...*, 314-315.

Cualquier objeto portador de signos religiosos, orientado a una práctica religiosa, podría implicar no sólo la comunicación con lo divino, sino también una vía por la cual lo divino ocupa un espacio físico en nuestra realidad. La herramienta no sólo permite acceder, sino que también moldea a lo que accedemos. Lo divino no está necesariamente *en* el objeto, pero el objeto y su uso indican, de una manera u otra, interacción, presencia o, al menos, reconocimiento entre lo divino y humano. Lo divino parece ser sólo entendido, enfrentado o abordado a través de cosas y actos. Lo divino es sólo a través de nosotros o de lo que nosotros hacemos con ello. Hay una mediación que persuade y da la posibilidad de al menos estar cerca de aquello que sea lo divino. Los medios de comunicación no son, entonces, una opción más, sino una parte fundamental de la religión.

Este énfasis que doy al objeto y la imagen religiosa para comprender lo divino y lo religioso está en deuda con las propuestas relativas al estudio de Robert Orsi. Para Orsi la religión trata sobre la relación constante establecida entre entidades suprahumanas y la humanidad, lo que éstas nos hacen y lo que nosotros le hacemos a ellas.⁷ Dicha interacción implica presencia: tanto seres humanos como las divinidades se hacen presentes para poder establecer una relación. La religión es entonces:

la práctica de hacer visible lo invisible, de concretar el orden del Universo, la naturaleza de la vida humana y su destino, y las diversas dimensiones y posibilidades de la propia interioridad humana, tal como se entienden en diversas culturas y en diferentes épocas, para hacerlas visibles y tangibles, presentes a los sentidos en las circunstancias de la vida cotidiana.⁸

⁷ Orsi, *History and Presence*, 4.

⁸ “*The practice of making the invisible visible, of concretizing the order of the universe, the nature of human life and its destiny, and the various dimensions and possibilities of human interiority itself, as these are understood in various cultures at different times, in order to render them visible and tangible, present to the senses in the circumstances of everyday life.*” [Traducción del autor.] Orsi, *Between Heaven and Earth*, 73.

Por mucho que se hable de lo divino como trascendente, su presencia se siente, se invoca y se atribuye al curso de la vida humana. La religiosidad y la creencia en la interacción con lo divino implican que tales entidades suprahumanas estén íntimamente vinculadas y comprometidas con la humanidad en niveles sociales, culturales, políticos y económicos. El enfoque a las imágenes religiosas como herramientas pretende en este sentido discutir cómo tratamos con lo divino, donde lo que se quiere es declarar que las herramientas generan para el creyente, un lugar, una ubicación de lo divino, un espacio que es el espacio “religioso” para la arista “religiosa” de la vida del individuo.⁹

Las herramientas para el acceso son por naturaleza inadecuadas y esto es, de hecho, una condición necesaria para que formen parte de una práctica religiosa. ¿A qué me refiero con inadecuadas? Siguiendo a Vernant, podemos decir que es cierto que los signos religiosos comunican y proveen presencia pero, por su naturaleza, los mismos dejan claro que hay un *puente*, una distancia entre nosotros y lo divino, “entre este poder sagrado y cualquier cosa que intente manifestarlo, forzosamente de manera inadecuada, a los ojos de los hombres”.¹⁰ Esto se puede entender de distintas formas: por un lado, si se entienden como productos del *homo faber*, el origen humano de los signos religiosos los hace limitados, imperfectos, incapaces de proporcionar el acceso completo a Dios; por el otro, independientemente de si se entienden dichos signos como hechos por el ser humano o no, es la inefabilidad de lo divino lo que provoca que sean inadecuados. Lo que hacemos, por lo tanto, es suplir tantas vías como nos es posible para establecer acceso, por lo demás no podemos hacer más que esperar una respuesta.

Los medios de comunicación son los únicos elementos que dan orientación a cualquier noción de Dios que el creyente posea. Los objetos, las imágenes, los cuerpos, los gestos, sonidos y espacios no sólo son herramientas

⁹ Orsi, *History and Presence*, 68.

¹⁰ “Between this sacred power and anything that attempts to manifest it, perforce inadequately, to the eyes of men.” [Traducción del autor.] Vernant, *Myth and Thought...*, 314-315.

para enviar un mensaje, sino para modelarlo de una forma en particular. Con la ayuda del usuario, estas herramientas son capaces de *formar* lo que lo divino *devendrá* para el individuo y para la comunidad de la que forma parte.¹¹

Dado que abordaré un objeto e imagen religiosa, en este artículo me interesa estudiar la imagen en el ámbito donde su función, en cuanto a herramienta religiosa, sólo puede estar presente si es *observada*.¹² En un sentido general, más allá de lo religioso, la visión juega un papel clave en nuestro comportamiento respecto al entorno. Observar, además de escuchar, sentir, oler y saborear es fundamental en el proceso a través del cual tenemos conciencia del entorno y de nosotros mismos. Las cosas a las que accedemos por medio de dichos sentidos nos posibilitan asir información, aunque no *son* información en sí mismas: “El aprendiz tiene que escuchar el discurso para poder captar el mensaje; ver el modelo, la imagen o el texto; manipular el instrumento para extraer la información”.¹³ Las imágenes, entonces, como las cosas, son productos diseñados por los que podemos ver y comunicarnos.¹⁴

Éste también es el caso para la imagen religiosa. Estos procesos tienen implicaciones para la presencia de lo divino. Tal y como se estableció en el párrafo anterior, las imágenes y textos sólo pueden ser proveedores de información sobre una realidad, en nuestro caso: una realidad religiosa.¹⁵ La imagen es, entonces, un dispositivo que al proveer información provoca, con el tiempo (y, por lo tanto, a través de la memoria), el reconocimiento de

¹¹ Meyer, “Mediating absence...”, 1036-1037.

¹² Debe puntualizarse que uso no es igual a la función o funciones intencionadas. Por función entiendo el objetivo por el cual la imagen fue elaborada en primer lugar: qué era lo que se suponía debía de ser capaz de obrar al ser observada o manipulada (es decir, *utilizada*).

¹³ “*The learner has to hear the speech in order to pick up the message; to see the model, the picture, or the writing; to manipulate the instrument in order to extract the information.*” Gibson, *The Ecological Approach*, 258.

¹⁴ Noë, *Varieties of Presence*, 105.

¹⁵ “Una imagen provee alguna de la información de lo que representa, pero eso no implica que está en una correspondencia proyectiva con aquello que representa.” Gibson, *The Ecological Approach...*, 279.

patrones de un conjunto de elementos de talante religioso relativos a dicha realidad, los cuales sirven para enfocar o restringir, limitar o redirigir la experiencia del individuo con respecto de lo divino.

***Jesus en de Ziel* y el Emblema XIV**

Con la explicación del concepto de imagen religiosa como herramienta de acceso a la experiencia de lo divino, ahora podemos analizar cómo dicho concepto se formula en un objeto religioso: ¿De qué manera el grabado que nos ocupa provee información respecto de lo divino y cuáles son los puntos principales que, cuando un usuario interactúa con la imagen, contribuyen con la experiencia de lo divino? Para responder a estas preguntas debemos tener claro, en primera instancia, la composición del libro y los contenidos del mismo, ya que la interacción con el grabado seleccionado sucede en el momento que un usuario se relaciona con el objeto que lo contiene. Me refiero a que es importante señalar *Jesus en de Ziel*, en cuanto objeto religioso, como una herramienta de acceso que a su vez posee diversos dispositivos para interactuar con lo divino, las cuales se complementan, dialogan entre sí y pueden actuar, aun siendo utilizadas como parte del objeto, de manera independiente.

Predominantemente protestante, inclinada en gran medida al calvinismo, la así llamada República Holandesa ofrecía una mayor tolerancia (con sus limitantes, claro está)¹⁶ a la diversidad religiosa. En este sentido la ciudad comercial de Ámsterdam se convirtió en un centro fértil para diversos grupos religiosos, entre ellos las minorías protestantes como los menonitas, los remonstrantes y los pietistas.¹⁷ La imprenta se convirtió en uno de los medios más utilizados para comunicar ideas, entre las que se encontraban, por supuesto, las religiosas. Aquí entran en juego los libros de emble-

¹⁶ Sobre la tolerancia religiosa en los Países Bajos, *cfr.* Po-Chia Hsia y Van Nierop, *Calvinism and Religious Toleration....*

¹⁷ Sobre minorías protestantes, *cfr.* Den Hollander, Van Veen, Voolstra y Noord, *Religious Minorities...*

mas, tanto seculares como religiosos. En el caso de estos últimos, los escritores, artistas y editores idearon un tipo de literatura e imágenes capaces de librar las fronteras entre los diferentes grupos religiosos, en el sentido de que sus libros fueron consumidos por las distintas denominaciones cristianas, incluyendo a los católicos. Entre los autores más famosos de este tipo de libros se encuentra, precisamente, Jan Luyken.¹⁸

En 1678 el editor Pieter Arentsz publicó la primera edición de *Jesus en de Ziel*, de Jan Luyken, uno de los artistas más prolíficos en la República Holandesa. En total, *Jesus en de Ziel* tuvo diez ediciones, desde finales del siglo XVII hasta finales del XVIII.¹⁹ El libro fue una publicación crucial para la entrada del motivo clásico de Eros y Anteros²⁰ en los emblemas de amor religioso producidos en la República Holandesa.²¹ Como Barbara Lewalski señala, las figuras de Eros y Anteros fueron reubicadas como alegorías de un peregrinaje espiritual del Amor Celestial y el Amor Terrenal, el Amor Divino y *Anima* y, por supuesto, de *Jesús y el Alma*.²² Lewalski describe sucintamente este viaje como “el progreso del alma en ruta a la salvación de acuerdo a las tres etapas tradicionales de la vía mística–purgativa, iluminativa, unitiva”.²³

¹⁸ Sobre libros de emblemas religiosos en la República Holandesa, *cfr.* Dietz, *Litteraire levensaders...*; Stronks, *Negotiating Differences*; Lewalski, *Protestant Poetics...*; Porteman y Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen*. Para conocer más sobre la producción de libros en la República Holandesa y el desarrollo de la imprenta, *cfr.* Der Weduwen y Pettegree, *The Bookshop of the World*; Der Weduwen y Pettegree, *The Dutch Republic...*

¹⁹ *Jesus en de Ziel* tuvo diez ediciones (1678, 1685, 1687, 1689, 1692, 1696, 1704, 1714, 1722 y 1729) y tres reimpresiones (1680, 1744 y 1771).

²⁰ Sobre Eros y Anteros, *cfr.* Panofsky, *Studies in Iconology*.

²¹ Los jesuitas, especialmente, hicieron uso de Eros y Anteros en contextos religiosos, de manera que su amor y viaje pudieran reflejar aspectos importantes de la vida espiritual. Un buen ejemplo es *Typus Mundi* atribuido a Philippe de Mallery. Lewalski, *Protestant Poetics...*, 190. Sobre el tema de *Amor Divinus* y *Anima*, *cfr.* Westerweel, “On the European Dimension...”.

²² Lewalski, *Protestant Poetics...*, 190-191.

²³ “*The progress of the soul en route to salvation according to the traditional three stages of the mystic way – purgative, illuminative, unitive.*” [Traducción del autor.] Lewalski, *Protestant Poetics...*, 192.

Luyken utilizó como parte de sus fuentes visuales y textuales libros de emblemas católicos tales como *Amorum Emblemata* (1608) y *Amoris Divini Emblemata* (1608) de Otto van Veen; *Pia Desideria* (1624) de Herman Hugo;²⁴ y *Regia via Crucis* (1635) y *Schola Cordis* (1629) de Benedictus van Haefthen.²⁵ Las obras de Van Veen proporcionaron un claro modelo para construir el texto en torno a la celebración del amor entre Cristo (*Amor Divinus*) y el Alma, basándose en interpretaciones alegóricas del *Cantar de los Cantares*.²⁶ Por otra parte, *Pia Desideria* prefigura la estructura básica respecto de la vía mística seguida por Luyken. Finalmente, la importancia de Van Haefthen radica en proveer modelos visuales directos para el libro. El *Cordis Vigilia* del *Schola Cordis* es el precedente del grabado que Luyken elaboró para el Emblema XIV (fig. 2).

El libro sigue una disposición homogénea de emblemas y texto. La obra se divide en tres partes, cada una compuesta por trece emblemas. Todo nuevo emblema inicia en la página izquierda, con un poema y un título; debajo del poema aparece una *Goddelyk Antwoordt* (“respuesta divina”) que siempre consiste en un verso bíblico. En la página contigua aparece el grabado del emblema. Estructuralmente hablando, Peter M. Daly ha descrito un emblema, hecho bajo la forma tradicional, como impreso en una sola página y compuesto de una imagen acompañada de dos o más textos breves.²⁷ Un emblema está compuesto de *inscriptio* (lema), *pictura* (imagen) y *subscriptio* (epigrama). Las variables de lo que puede ser un *inscriptio* o *subscriptio* son tantas como libros de emblemas conocidos en el periodo moderno temprano existen.²⁸ La estructura de los emblemas de Luyken no cumple

²⁴ Dietz y Stronks, “German Religious Emblems...”, 358. Un posible precedente para Luyken sobre el uso de *Pia Desideria* en un tono más protestante fue la primera adaptación holandesa de Petrus Serrarius del libro de Hugo en 1653, el *Goddelycke aandachten*. Stronks, “Dutch Religious Love Emblems”, 143. Según Stronks, este libro pasó casi desapercibido.

²⁵ Stronks, “Working the senses...”, 690, 692.

²⁶ Lewalski, *Protestant Poetics...*, 191.

²⁷ Cfr. Daly, “Emblems”.

²⁸ Lo mismo sucede con respecto a la definición de lo que un libro de emblemas es, al fin y al cabo: “Hasta la fecha, los intentos por definir el género de libros ilustrados llamados libros de emblemas no han tenido mucho éxito. Si las definiciones son demasiado estrechas, excluyen demasiado; si son demasiado amplias, abarcan demasiado”. Daly, “Emblems”, 1-2.



Figura 2. Boetius Adamsz Bolswert, Grabado del Emblema XXXVI de *Schola Cordis*, 1635 [1629] grabado, Universidad Duke, Durham. Imagen obtenida de Hathi Trust Digital Library. Imagen de dominio público. Disponible en <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=dul1.ark:/13960/t0ft9r685&view=1up&seq=498&skin=2021>.

la estructura estándar propuesta por Daly, ya que consiste sólo de *pictura* y *scriptio*. Como *scriptio*, debajo del grabado hay siempre un verso bíblico. Al voltear la página inicia una reflexión más profunda sobre el emblema, con el título *Op het x Sinnebeeldt*,²⁹ y un subtítulo que refiere al contenido del poema, los versos bíblicos y la imagen. Estas reflexiones toman usualmente dos páginas. En la mayoría de los emblemas, las reflexiones están escritas en prosa, aunque hay algunas excepciones donde se incluyen versos. Una vez que se pasan estas dos páginas, inmediatamente a continuación se presenta el próximo emblema, dispuesto en el mismo orden aquí descrito.

Los emblemas siguen una secuencia narrativa lógica. Se puede trazar una historia a través de ellos por medio de las imágenes, sus poemas acompañantes y posteriores reflexiones. Las imágenes son en la mayoría de los casos claras en su mensaje y en su conexión con los poemas. No hay más de tres figuras por cada imagen, aunque habitualmente sólo son dos. Si se presenta una sola figura ésta suele ser el Alma. En cuanto a la composición no hay variaciones dramáticas en las configuraciones de las imágenes, lo que da una cierta coherencia visual y continuidad a la obra.

En una de las primeras secciones del libro, llamada *Kort bericht aan de leser* (“mensaje corto al lector”), el lector es informado de la función intencionada de los emblemas. Su papel es múltiple. Algunos han sido puestos

para elevar el Alma fuera del sueño de los Pecados; otros para elevar el Alma en su pena, angustia y tentación; otros para hacerla enamorarse del Origen de toda belleza. Algunos huelen a la querida verdad; algunos al amor, algunos llaman al Alma a unirse con Dios: También aquellos con su noble olor y deleite nos muestran un destello del alegre y abundante Paraíso; un eterno jardín de deleites de Ángeles y Almas Benditas.³⁰

²⁹ Sobre el emblema “X”.

³⁰ “*Om de Ziele uyt den slaap der Sonden op te wecken; andere om de Ziele te verquicken in hare verslagenheit, angst en aanvechtinge; andere om haar op den Oorspronk aller schoon-*

Luyken no sólo otorga funciones a los emblemas donde su mediación es clara, como la de “elevar”, “hacer enamorar” o “llamar” al Alma del mundo terrenal, de lo verdaderamente bello o hacia la unión con Dios, respectivamente, sino que les da características que apelan a otros sentidos corporales, como olores que remiten a la verdad, al amor, o que provocan revelación al usuario de los mismos. A este mensaje le sigue el *Voor-sangh* (“preludio” o “canción introductoria”). Aquí Luyken habla directamente al Alma, y nos da un breve resumen de lo que trata el libro. Se refiere al viaje que el Alma debe tomar para regresar a su verdadero hogar; sobre lo que se ha perdido, los placeres y la decepción de las cosas terrenales; sobre el amor que Jesús tiene por nosotros, y de lo que será del Alma una vez que se haya casado para la eternidad con él.³¹

De esta manera, a lo largo de los emblemas que componen el libro, lo que el usuario lee y ve es el viaje del Alma. La primera parte describe visual y textualmente cómo ésta, despertada por el poder de Dios, decide sin vacilaciones y con honestidad dejar el mundo y a sí misma (en tanto que su forma terrenal) para poder llegar a Dios, su hogar por derecho. El Alma comienza el viaje problematizando las tentaciones en las que cae la carne, y la tensión entre la carne y el espíritu. Ella desea un bien superior, reconociendo, a través de Dios, que su vida actual en la Tierra no es su legítima morada sino una prisión, y que necesita ir en busca del lugar al que realmente pertenece. Comienza, asimismo, la búsqueda por la belleza de lo Divino en todas las cosas creadas. Es posible discernir a Dios en la naturaleza, pero tal discernimiento sólo puede ser dado por el mismo Dios. Hay una realidad interna y eterna en todo lo que vemos en el mundo. Ese bello paraíso eterno se manifiesta sólo en el individuo interior, y aunque en el exterior se puede ver la belleza esencial (con los ojos del espíritu), el reino

heden te doen velrieven. Sommege ruycken van dierbare waarheyt; Sommege van Liefde, sommege locken de Ziel tot de vereeniging met Godt: Ook synder die met haar edele Reuck en veruw ons vertoonen een weynigjen van 't vreugden ryke Paradys; een ewige lust-gaarde der Engelen en salige Zien. [Traducción del autor.] Luyken, *Jesus en de Ziel*, A3^r.

³¹ Luyken, *Jesus en de Ziel*, A4^r-A4^v.

terrenal está destinado a perecer. Sin embargo, lo que hay detrás de lo terrenal es la eternidad.³²

La segunda parte refiere a cómo el Alma, a través del camino del arrepentimiento, ha alcanzado, por la gracia divina de Dios, la vida contemplativa. En este estado el Alma relata una serie de altas y amorosas verdades, cual testimonio para los demás que recorren el mismo camino. El Alma cuenta ahora con conocimiento, ha sido iluminada: su verdadero Ser ha despertado. Sabe, ahora, que el pecado está al acecho y que, incluso si ha recibido la gracia de Dios, su confinamiento en el viejo Adán (la carne) hace de la tentación una constante. Éste es el contexto en el que el Emblema XIV es introducido como primer emblema de la segunda parte. La narración continúa con el argumento según el cual, mientras Cristo permanezca en el corazón, la oscuridad será devorada por la luz y los pecados serán perdonados porque “*Wanneer Christus opstaet soo sterft Adam*” (“cuando Cristo resucita, Adán muere”).³³ Luyken repite una idea presente en la sección anterior, relativa a la constante muerte de Adán (la carne). Ante la constancia de la muerte, el Alma nace de nuevo en Cristo. Ella comparte tanto la muerte, la resurrección, y la ascensión, así como el reino eterno de Cristo, ya que el Alma ha nacido de la carne y la sangre de Éste. Nacer de nuevo es tener un nuevo cuerpo espiritual en Dios, el cual está oculto en el cuerpo adámico terrestre.³⁴

En la tercera parte, el Alma se enfoca en su deseo más grande, el cual, según su naturaleza en el amor de Cristo, es la unión absoluta con su amado y sumergirse en el todo divino, como una gota de agua en el vino.³⁵ El Alma se resigna por completo ante Dios y expresa su ferviente deseo de unión con su amado. Dios responde que, a través del regalo del nuevo

³² Luyken, *Jesus en de Ziel*, 9-61.

³³ Luyken, *Jesus en de Ziel*, 70.

³⁴ Luyken, *Jesus en de Ziel*, 63-115.

³⁵ Luyken, *Jesus en de Ziel*, 117. La idea de una gota de agua en el vino es parte de una larga tradición mística en el cristianismo. Por ejemplo, se puede ver en *De Diligendo Deo* de Bernard de Clairvaux, o en *Rede der onderscheidinge* de Meister Eckhart. Sobre esta idea, *cfr.* Lerner, “The Image of Mixed Liquids...”.

nacimiento en su espíritu, el Alma se acerca gradualmente al Paraíso. El Alma comprende ahora la separación estricta entre su naturaleza original y la naturaleza de la carne, el amor divino y el amor mundano, el tesoro divino (que reside en el corazón) y el tesoro mundano (mero placer externo), y así se posiciona contra el mundo. En el emblema final del libro el Alma reafirma su deseo de disolverse en Cristo, en su fuego amoroso, reconociendo los límites de la carne y anhelando el reencuentro con el Señor después de la muerte del “viejo hombre”. Finalmente, el Alma alcanza, por fin libre de la carne después de toda su peregrinación, su legítimo hogar en la divina eternidad.³⁶

Ahora bien, ¿cómo encaja el Emblema XIV en esta narrativa? El emblema inicia con el poema, cuyo título es *De Ziele rustende van alle uytelijcke menighoudigheden, waect met het inwendige ooge des gemoeds* (fig. 3).³⁷ El contenido del poema comienza por aclarar que el “Yo”, es decir, “el Alma”, no está muerto (aunque le parezca al mundo como si lo estuviera); es sólo la carne la que está durmiendo. El Alma descansa de lo terrenal, de lo mundano y de los deseos animales de la carne; pero mientras descansa, el corazón está atento a Dios y a lo divino, de modo que cuando el Señor la toque no la encuentre dormida o aletargada. El ojo del ser interior está siempre abierto, capaz de ver el bien eterno, la luz y la vida en Dios. Mientras la carne duerme se olvida de lo que no pertenece al corazón, y que debe ser ignorado por el Espíritu. Al seguir tal camino la vida mundana se deja atrás, a favor de una vida correcta que ha sido encontrada gracias a Dios.³⁸ Con la conclusión del poema viene la Respuesta Divina, un verso de Mateo 26:41; (“El Alma que descansa de todas las multiplicidades exteriores observa con el ojo interno del ser interior.”)³⁹

³⁶ Luyken, *Jesus en de Ziel*, 168.

³⁷ “*Waect ende bidt, op dat ghy niet in versoeckinge en komt.*”

³⁸ Luyken, *Jesus en de Ziel*, 64.

³⁹ Luyken, *Jesus en de Ziel*, 64. Versión obtenida de Reina Valera Antigua (de ahora en adelante RVA): “Velad y orad, para que no entréis en tentación”.

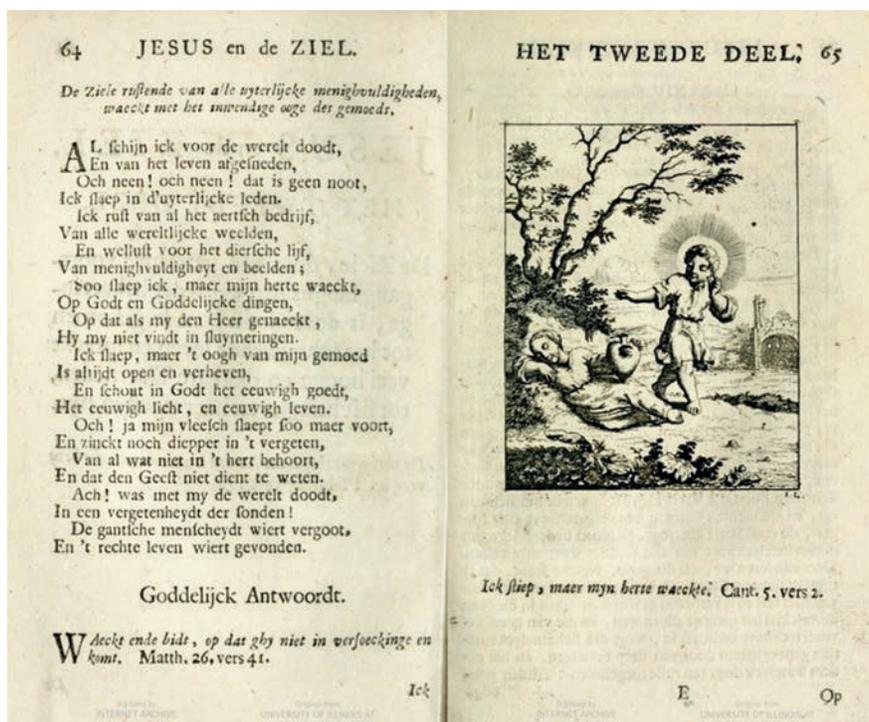


Figura 3. Jan Luyken, pp. 64 y 65 de *Jesus en de Ziel: Een Geestelycke Spiegel voor 't Gemoed*, 1696 [1978], Universidad de Illinois en Urbana-Champaign. Imagen obtenida de Hathi Trust Digital Library. Imagen de dominio público. Disponible en <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiuo.ark:/13960/t1kh16q8n&view=1up&seq=67&skin=2021>.

Le sigue entonces la imagen impresa en la página contigua. La imagen está compuesta por un niño en pie, con un nimbo alrededor de su cabeza, y gira la cabeza hacia la derecha, con el brazo izquierdo flexionado dirigido a su cara. La mano izquierda parece apuntar con el índice ya sea a la cabeza o hacia arriba. Su brazo derecho tiene la palma abierta hacia abajo. El niño tiene sus ojos bien cerrados o bien mirando hacia abajo, en dirección a la otra figura. Porta una simple túnica, atada a la cintura con una faja. El niño parece estar en el acto de encontrar la otra figura de la imagen: una mujer joven o niña que yace en un montículo con la cabeza recostada en el brazo derecho y con los ojos cerrados, aparentemente dormida. Ella también porta una túnica ceñida a la cintura. Su mano izquierda sostiene un corazón localizado justamente debajo de la palma derecha abierta del niño. El corazón tiene un ojo abierto en su centro, que mira directamente al

receptor de la imagen. Las figuras tienen como fondo un paisaje, con lo que parece ser un ábside en ruinas. La imagen representa al Niño Jesús encontrando el Alma dormida mientras su corazón está vigilante. Debajo de la imagen aparece impreso un verso del *Cantar de los Cantares* 5:2: “Yo dormía, pero mi corazón velaba”.⁴⁰

El texto en prosa que sigue al pasar la página lleva el título *Op het xiv. Sinnebeeldt* y el subtítulo *Van het waken des Geestes* (“Sobre la vigilia del Espíritu”, fig. 4). Éste es una continuación del tema dado por el poema, los versos bíblicos y la imagen. Inicia con una descripción del reposo de lo mundano y el deseo de lo que está por venir, de tal manera que el Alma duerme mientras el corazón vigila: “La carne debe dormir, la fe debe vigilar: los deseos del cuerpo deben dormir, la prudencia del corazón debe ser vigilante.”⁴¹ En la reflexión que sigue, Luyken presenta a los santos como modelos, y establece que no duermen por pereza, sino porque la carne lo exige. Duermen de lo que es transitorio, y con su verdadero ser observan lo eterno. El sueño, indica Luyken basándose en una larga tradición, es lo más cercano a la muerte, a la muerte del cuerpo mortal; la vigilia del corazón es lo más cercano a nuestro verdadero cuerpo o ser, libre de la carne. El Alma, despierta y vigilante, es conducida por lo divino a su ser más elevado justo ante la recámara del Rey Eterno. El Alma exaltada, abrazando su más íntimo ser, llega a sentir en esta amorosa fuerza una corriente que viene del Espíritu Santo, como una fuente viva que vierte dulzura eterna. Al estar tan arriba en la luz, tiene todos sus sentidos anulados, y el simple ojo se abre en el reino de la fuerza amorosa. Este ojo, contemplando con claridad espiritual, ve todo lo que Dios Es. Pero cuando el Alma vuelve a sí, se percata de que esta experiencia es imposible de expresar con palabras, y no es fácil de comprender o, en todo caso, confesar.⁴²

Si consideramos lo dicho y visto tanto en el poema como en la imagen, en adición a los versos bíblicos y la reflexión descrita, las funciones que el

⁴⁰ “*Ick sliep, maer myn herte waecte.*” [Traducción de RVA.] Luyken, *Jesus en de Ziel*, 65.

⁴¹ “*Het vleesch moet slapen het geloven waken: de lusten des lichaems moeten slapen, en de voorsichtigheit des herten moet waken.*” [Traducción del autor.] Luyken, *Jesus en de Ziel*, 66.

⁴² Luyken, *Jesus en de Ziel*, 66-67.

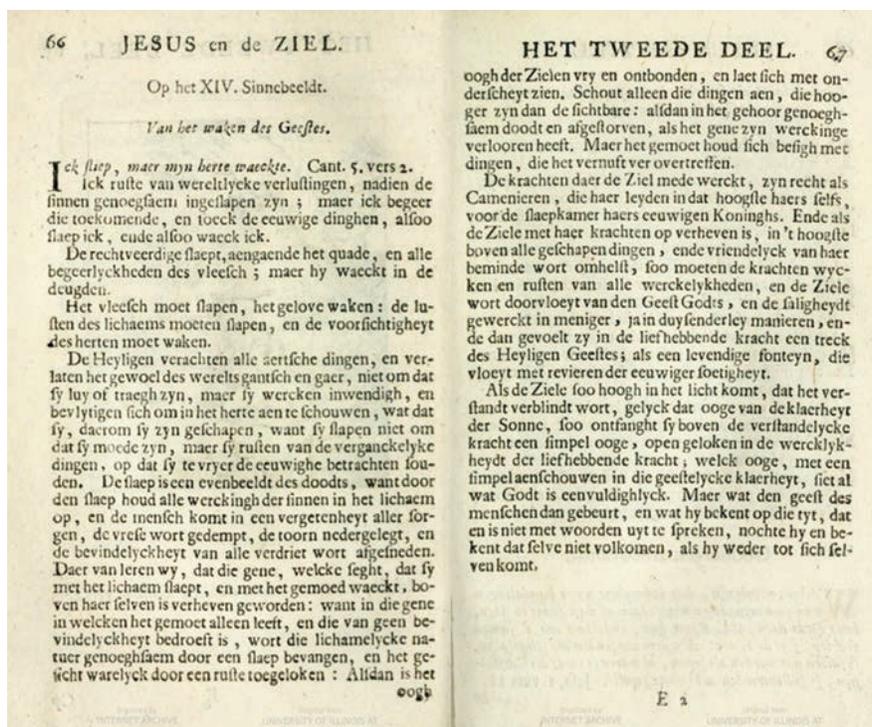


Figura 4. Jan Luyken, pp. 66 y 67 de *Jesus en de Ziel: Een Geestelycke Spiegel voor 't Gemoed*, 1696 [1678], Universidad de Illinois en Urbana-Champaign. Imagen obtenida de Hathi Trust Digital Library. Imagen de dominio público.

Emblema posee son: 1) hacer saber a los usuarios que deben estar siempre atentos a la presencia y llamada de Dios; 2) que su verdadero ser reside en lo interno del corazón y, que por ello, este órgano vital es el sitio donde Cristo reside o es capaz de residir; y 3) dejar claro que es sólo a través de la apertura de este “ojo espiritual del corazón”, comandado por lo divino, que el usuario es capaz, mientras esté en la Tierra, de experimentar y ver a Dios; de experimentar y ver la esencia divina que hay detrás de la naturaleza y en las actividades cotidianas de la vida, hasta la muerte. Es a través de los “ojos del corazón” que el creyente no sólo debe ver sino también comportarse. Siempre vigilante, con el verdadero ser atento a la presencia de Dios en su vida y en su fuero interno.

Estas funciones se pusieron a disposición de los usuarios del libro a través de una serie de estrategias de composición y de comunicación empleadas por sus creadores, entre ellos Luyken. Éstos son los mecanismos internos que rodean al motivo visual del corazón, lo insertan dentro de la escena compuesta en la imagen y son parte de lo que el objeto en general ofrece religiosamente. El motivo es parte de una red de vínculos e interacciones materiales y visuales, en este caso una imagen, una página, un folio y un libro. Al definir los mecanismos internos del primer emblema donde el corazón aparece, intentaré explicar qué estrategias visuales y cognitivas se utilizaron en la creación del objeto para procurar la experiencia religiosa, la mediación con lo divino, la presencia de Dios a través del emblema.

Mecanismos internos: formas visuales y textuales de representación en el Emblema XIV como herramienta de acceso

¿A qué me refiero cuando hablo de mecanismos internos? Los objetos y sus contenidos tienen una serie de formas para trabajar o, en otras palabras, se supone que están hechos para trabajar de una cierta manera. Los modos en que sus contenidos se han dispuesto a lo largo del objeto implican diseño, decisiones y funciones. Si tomamos en cuenta la descripción del objeto y con un análisis de cómo funcionan el objeto y sus imágenes, en este caso una en específico, podemos comprender cómo era que el objeto estaba propuesto para ser consumido. Esto no significa que al fin y al cabo fuese consumido de esta manera, pero que el objeto ofrece de forma puntual una serie de signos, secuencias y configuraciones que le permite funcionar ya sea de una manera en concreto, o una serie de maneras en específico. Éstos son los mecanismos internos del objeto: la función del objeto de acuerdo con lo que el objeto en sí nos puede proveer al analizarlo, observarlo y manipularlo.

El diseño de un libro permite diversos movimientos e interacciones con el objeto. Si el usuario quiere leer su contenido, tiene que abrirlo y continuamente pasar sus páginas para que éste sea revelado. El consumo de un libro en términos de lectura y, en nuestro caso, observación de imágenes,

implica entonces una serie de revelaciones, y dichas revelaciones de información dependen de las acciones y habilidades del usuario y su compatibilidad con las condiciones ofrecidas con el libro para su uso y consumo.⁴³ Con *Jesus en de Ziel* lo que es revelado por el usuario conlleva poesía, explicaciones, la Palabra de Dios e imágenes. De ese modo, los emblemas que incluyen el corazón, como lo sería el Emblema XIV, no se dan sin más, sino que se descubren, se desvelan al abrir el libro y al llegar a esas páginas, de cualquier manera que el usuario haya llegado a ellas. Ese camino, todo ese tiempo y proceso para llegar al Emblema XIV, por ejemplo, hace de las configuraciones entre prosa, verso, Biblia e imagen un proceso dinámico constante.

Podemos delinear al menos dos formas básicas de leer lo que sucede en la imagen del Emblema si tomamos en consideración que el usuario en el que estamos interesados es uno que consumiría la imagen como parte de su interacción con el libro. En el primer escenario la imagen se aborda desde el punto de vista de la narración de la obra en su conjunto. Aquí, el lector sigue la historia expuesta por Luyken que he descrito brevemente. Tomemos el Emblema XIV. Si el lector sigue el orden del libro en secuencia, entonces es evidente que el emblema funciona como transición e introducción: es el primero de la segunda parte de la obra, y, por lo tanto, también se relaciona en cierta medida con la conclusión de la primera parte, la cual pertenece al Emblema XIII (fig. 5). En este último vemos al Alma enfrentada, con la ayuda de su amado (Jesús), a una vida pecaminosa, cansada de ver cómo la lujuria en el mundo trata de derrotarla. Esta circunstancia está representada por el Alma y Jesús en una barca en el mar. El poema cuenta cómo los dos tratan de llegar al otro lado, remando contra la corriente de pecados del mundo. La respuesta divina da seguridad en cuanto a la meta: “Mas el que perseverare hasta el fin, éste será salvo” (Mateo 24:13).⁴⁴

⁴³ La idea de revelación como un acto donde el usuario del objeto debe participar es tomado de las propuestas de Bernhard Siegert relativas a las “técnicas culturales”. Cfr. Siegert, *Cultural Techniques*.

⁴⁴ “*Wie volherden sal tot den eynde, die sal salig worden.*” [Traducción de RVA] Luyken, *Jesus en de Ziel*, 59.



Figura 5. Jan Luyken, Grabado del Emblema XIII de *Jesus en de Ziel: Een Geestelycke Spiegel voor 't Gemoed*, 1696 [1678], grabado, Universidad de Illinois en Urbana-Champaign. Imagen obtenida de Hathi Trust Digital Library. Imagen de dominio público. Disponible en <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiuo.ark:/13960/t1kh16q8n&view=1up&seq=67&skin=2021>.

Habiendo llegado, ahora, a la apertura de la Parte II, el Alma descansa, con un corazón abierto y vigilante, guiada por Dios. El Alma está, entonces, en las condiciones necesarias para emprender el resto del viaje que se relatará en la segunda parte del libro.

Una segunda forma de leer las imágenes es notar que los emblemas tienen sentido incluso si se leen fuera de secuencia, no como parte de la narrativa. Los emblemas en *Jesus en de Ziel* pueden ser igualmente entendidos como partes independientes de un todo. Si volvemos a los Emblemas XIII y XIV, podemos observar que el primero puede ser leído solo, como una imagen independiente que describe el viaje contra esta marea mundana, y la llegada a una orilla segura que es en realidad el destino final (el Cielo). En esta lectura, el Emblema XIII deja de ser meramente un evento que termina en la llegada a un lugar para descansar antes de continuar con el viaje, sino que contiene en sí mismo un horizonte más significativo. El emblema XIV, a su vez, leído de forma independiente de la secuencia narrativa, implica que incluso mientras se duerme o se descansa el verdadero “yo” necesita vigilar la presencia de lo divino. En resumen, los emblemas que componen el libro no dependen unos de otros para su significado, pero permiten una lectura secuencial. Luyken diseñó y compiló las imágenes en un orden que recompensa su uso tanto en grupo como independientemente, asegurando así una serie de significados y puntos de cohesión.

Estas dos formas de lecturas evidencian, junto con la descripción relativa a los contenidos del libro, el papel del grabado dentro de un discurso visual y textual en el que lo que se busca es involucrar al usuario como parte de la narración (o de dicho discurso). *Jesus en de Ziel* no se propone como una historia ajena al usuario, sino que es una representación metafórica de lo que la vida del lector es o debería ser. En otras palabras, el lector debería sentirse identificado con el personaje del Alma en el libro, y los eventos que se narran en cada uno de los emblemas son representaciones visuales y textuales de lo que es el vivir diario, el peregrinaje cotidiano del creyente. En este sentido, los emblemas no se proponen necesariamente, aunque lo pueden ser, como herramientas para la contemplación o reflexión sobre di-

versas enseñanzas espirituales, sino como un espejo alegórico de la vida del individuo. Parafraseando el subtítulo del libro, es un espejo espiritual en el que, al mirarse el creyente en él, verá reflejada su parte espiritual, su Alma, en potencia de ser divina (aliada a Dios), y vivirá una vida acompañada de su amado Jesús, cuyo final es una vida después de la muerte en unión con él. En otras palabras, *Jesus en de Ziel*, en cuanto a herramienta de acceso a la experiencia de lo divino, propone una representación visual y textual, ayudada de la palabra de Dios (en las Respuestas Divinas y diversos versos bíblicos) de cómo la vida del creyente es, o mejor dicho, debe ser. Es un objeto, por lo tanto, de introspección para el individuo, donde se indica la vía para alcanzar una forma de ver y entender a Dios, un proceso que involucra el despertar del verdadero ser, para ver, y para experimentar lo esencial detrás de todo aquello creado por Dios.

Esta propuesta de la utilidad del libro para el usuario se sirve de las estrategias textuales y visuales generadas por Luyken y los artífices del objeto. La forma en que está escrito e ilustrado procura que sea sencillo para que el lector se adentre en la narrativa expuesta en el párrafo anterior. ¿Qué nos pueden decir entonces la composición del grabado y de los textos del Emblema XIV sobre esto? Para responder quisiera concentrarme en la forma en que los personajes en el grabado fueron representados, ya que es uno de los elementos más importantes en las tácticas empleadas para que sea efectivo lo que el libro y el emblema ofrecen.

Comienzo con el Alma. Ella no es un retrato de una persona reconocible, representada de forma realista.⁴⁵ En el mejor de los casos, su representación puede describirse como la de una joven, cuyos rasgos faciales son intercambiables con los de muchas otras representaciones femeninas de Luyken.⁴⁶ Su falta de parecido con una persona en específico permite que

⁴⁵ Sobre la representación del Alma como femenina, *cfr.* Schorsch, "Emblematic and Allegorical Images...".

⁴⁶ Para nombrar algunos ejemplos: el frontispicio para *De Zedelyke Werken* (1674), de Stephanus Curcellaeus; el de *Christelyke Sin – en Geestryke Annotatien* (1686), por Mattheus Bois; el de *Christelyke godgeleerdheid* (1701), para Philippus van Limborch; y finalmente los grabados incluidos en *Voncken der liefde Jesu* (1687), libro de la autoría de Luyken.

sea utilizada como vehículo de identificación para cualquier usuario. La reducción de su expresión al mínimo suprime efectivamente cualquier personalidad individual de la figura, a fin de que pueda ser una representación genérica del Alma arrepentida, llena de un anhelo de amar y unirse con Dios. Un perfil tan básico la convierte en el espejo perfecto para los que están en la misma situación. Ella es nadie o, mejor dicho, es todo el mundo, la base común mínima de un cristiano en busca de un renacimiento, de la salvación, y, por lo tanto, de la unificación en el amor a Jesús. Tomando prestados los términos de análisis de Scott McCloud en el campo de los estudios de historietas, ella es una caricatura deliberadamente distante de las representaciones realistas. Ella se convierte, por lo tanto, en: “un vacío en el que nuestra identidad de la conciencia de sí es arrastrada... una cáscara vacía que habitamos y que nos permite viajar a otra realidad. No sólo observamos la caricatura, ¡nos convertimos en ella!”⁴⁷

Las observaciones de McCloud respecto a las caricaturas, o en cuanto al acto de caricaturar a manera de amplificación a través de simplificación, nos puede servir aquí: “Cuando abstraemos una imagen a través de la caricatura, no estamos necesariamente eliminando detalles, sino enfocándonos en detalles específicos. Al despojar a una imagen de su ‘significado’ esencial, un artista puede amplificar ese significado de una manera que el arte realista no puede”.⁴⁸

La forma “caricaturesca” en que Luyken dibuja el rostro del Alma sirve, entonces, para dar a la figura no más que la identidad del Alma, sin mayores especificidades, y mediante esta estrategia de representación más gente puede sentirse identificada con la imagen, e identificarse con la imagen al mirarla. *Jesus en de Ziel*, en su conjunto, no es una reconstrucción de los

⁴⁷ “A vacuum into which our identity of awareness is pulled... an empty shell that we inhabit which enables us to travel in another realm. We don’t just observe the cartoon, we become it!” [Traducción del autor.] McCloud, *Understanding Comics*, 36.

⁴⁸ “When we abstract an image through cartooning, we’re not so much eliminating details as we are focusing on specific details. By stripping down an image to its essential “meaning” an artist can amplify that meaning in a way that realistic art can’t.” [Traducción del autor.] McCloud, *Understanding Comics*, 30.

eventos bíblicos o de eventos contemporáneos a Luyken; es un compuesto de imágenes y textos que, por su inclinación a anclarse en nociones más generales de la vida espiritual cotidiana, trata de abarcar el viaje principal dentro y fuera del individuo. De esta manera representa los diversos motivos de un modo con el que la gran mayoría de los usuarios del libro podrían identificarse. Esto no significa que sea entonces algo meramente simbólico, en el sentido de que son sólo ideas sobre las que el usuario reflexiona o proyecta. Al contrario, lo que quiero argumentar es que su universalidad facilita que se conviertan en parte del repertorio visual que el individuo tiene a su disposición para entender y vivir su vida, entendida ésta como una comandada en, por y para Dios.

Este mismo aspecto de la representación del Alma puede aplicarse al corazón. Junto con las otras figuras y motivos de la imagen, además de los textos que la acompañan, la forma de “San Valentín” del corazón hace del mismo un contenedor, un vehículo, de los corazones y experiencias espirituales de todos. Hace del órgano un receptáculo para todos, en el cual el devoto puede proyectar su propio corazón. El ojo que posee en el Emblema XIV no altera esta función de representación, ya que este elemento en sí mismo se adhiere a este principio de utilizar motivos generales con los que se puede esperar que el lector se relacione, o que pueda desear tener. Los lectores deben querer estar vigilantes y espiritualmente despiertos. La imagen funciona entonces como una especie de espejo que se acomoda al usuario. Al no mostrar ningún detalle que haría del corazón un órgano particular perteneciente a un individuo particular, la imagen da al espectador espacio para percibir al corazón, su corazón, como humano y divino, como portador de emociones y del Espíritu, como el principal motor del cuerpo y la residencia del Alma y de Dios.

Jesús, por otro lado, es identificado como tal por el artista, a través del otorgamiento de atributos como el nimbo o las flores usadas como corona. Sin embargo, más allá de estos modestos elementos, no hay mucho en la representación de la figura de Jesús que se inspire en la iconografía cristiana anterior a 1678. No es cierto que Luyken nunca haya representado a

Jesús siguiendo la tradición iconográfica: ciertamente hay ejemplos de su uso de iconografía cristológica en el momento que el objetivo era ilustrar acontecimientos de la narrativa bíblica.⁴⁹ En estos casos, a través de la iconografía tradicional de Jesús, Luyken recrea un escenario de eventos pasados. Sin embargo, en *Jesus en de Ziel* el artista eligió inspirarse en la fórmula de los libros de emblemas católicos, como fue dicho en párrafos atrás. El Niño Jesús se utiliza para ilustrar la vida espiritual personal e interior, tal como se ha desarrollado, se está desarrollando y se desarrollará en el curso de la vida del creyente. La representación de la figura de Cristo como infante concuerda con la representación del Alma y el corazón: todos ellos sirven para dar una imagen genérica al usuario del libro, eliminando la distancia impuesta por los atributos iconográficos individuales o históricos.

En síntesis, esta representación visual del viaje que cada uno de los creyentes ha de llevar a cabo en su vida, en orden a cumplir la meta final, que es la unión con Dios, contribuye (proporciona acceso) a la forma en que lo divino va a ser experimentado por el individuo. Es una representación visual que, a través de la simplificación de los personajes, permite la identificación de una mayoría en cuanto a la forma de experimentar y ver a Dios. Los motivos empleados en la composición de la escena están, en su mayor parte, estilizados de manera que no transmiten necesariamente referencias concretas o específicas, sino que se refieren a conceptualizaciones visuales más generales de los objetos o figuras que representan, los cuales podemos adecuar a ser o hacer parte de nuestras herramientas para configurarnos a nosotros y a nuestra vivencia con Dios en nuestra cotidianidad. Esto puede decirse al menos de la manera en que el Alma, Jesús y el corazón han sido representados. El corazón y el Alma se convierten a través de sus estilizaciones, en vehículos o espejos adecuados para el corazón y el alma de todos. Esto, a su vez, incita a cobrar conciencia de que el viaje y los eventos tomados a lo largo del libro y dentro de las imágenes, pueden ser vistos como un viaje y un conjunto de eventos que cada creyente ha emprendido o experimentará.

⁴⁹ Como sucede, por ejemplo, en los grabados para *Het Nieuwe Testament ofte alle Boecken des Nieuwen Verbondts onses Heeren Iesu Christi* (1681).

El Alma, el corazón y Jesús no son ni la verdadera Alma, ni el corazón y mucho menos Jesús, sino marcas visuales que proveen información de cómo moldear y experimentar la noción misma de Alma, corazón y Jesús. Al mismo tiempo, el texto del Emblema XIV también transmite información sobre la realidad y la forma visual que representa. Juntos consiguen suministrar esa información y proporcionar ese acceso de manera que se recibe el conocimiento de un modo en particular.⁵⁰ En un libro emblemático como el de Luyken, la imagen, como parte de un mensaje, puede dar acceso a una serie de objetivos, ideas, formas y sensaciones que son a su vez propuestas en forma verbal por el poeta. La imagen entonces, junto con el texto, se convierten en herramientas que intentan imprimir en el creyente una forma de entender su vida espiritual, y el papel del corazón en ella.

La poesía, por supuesto, puede ser empleada de manera similar, es decir, como una herramienta para el aprendizaje, que utiliza patrones en la rima y repetición para reforzar su propósito pedagógico. En la primera mención del corazón en el poema del Emblema XIV, por ejemplo, la idea central del poema se ubica en cuatro versos en los que las rimas actúan como una especie de marco para la imagen:

Entonces duermo, pero mi corazón vigila,
por Dios y las cosas Divinas,
para que si soy tocado por el Señor,
no me encuentre dormido.⁵¹

Así como en esta primera estrofa del poema aprendemos precisamente lo que miramos en la imagen, también podríamos especular sobre cómo la contemplación de la imagen podría ocurrir antes de la lectura del texto, y así informar al lector de la comprensión del poema. Es concebible que sólo por

⁵⁰ Cfr. Gibson, *The Ecological Approach...*

⁵¹ “Soo slaep ick, maer mijn herte waeckt, / Op Godt en Goddelijcke dingen, / Op dat als my den Heer genaect, / Hy my niet vindt in sluymeringen”. [Traducción del autor.] Luyken, *Jesus en de ziel*, 64.

el hecho de mirar la imagen se activen el poema, los versos bíblicos y los elementos de la reflexión que lo acompañan. Como herramienta, la imagen añade entonces a su gama de ofrecimientos la de servir como un dispositivo para recordar o acceder a la información. Esto puede ocurrir de múltiples maneras, y la red de asociaciones simultáneas no tiene por qué ser activada necesariamente por la imagen. Puede suceder con el Emblema XIV, por ejemplo, que si yo o alguien de mi audiencia recita o incluso sólo alude al texto del *Cantar de los Cantares* 5:2, el grabado de Luyken forme parte de mis recursos visuales, que inmediatamente serán puestos en juego para mediar la Palabra de Dios y mi comprensión o consumo de la misma.

Hacemos de algunas imágenes portales a mundos de acciones, emociones, causas y consecuencias. Las imágenes son objetos que forman parte de nuestro entorno, cooperan para moldear nuestro comportamiento y sistema social. Nuestras vidas están mediadas por ellas y, por este motivo, son herramientas. La imagen es un vehículo de elementos propios o al menos adscritos a nosotros y, por lo tanto, es capaz de desarrollar parte de lo que entendemos como realidad. Las imágenes son, consciente o inconscientemente para nosotros, herramientas para ver, modos referenciales en cuanto a cómo nuestra sensibilidad interactúa con el entorno.⁵² En otras palabras, debido a las condiciones en que realizamos el acto de mirar, las imágenes se convierten en extensiones de nuestro ser, las utilizamos para comprender, experimentar o comportarnos en relación con lo que nos rodea; y éstas afectan y modifican nuestra experiencia de vida.

Ahora bien, una vez entendidas como herramientas que nos proveen extensión, podemos enfocarnos en la idea de que estos dispositivos también proporcionan extensión en cuanto a lo religioso, es decir: las imágenes forman parte de las prácticas de mediación religiosa. Las imágenes proporcionan un espacio físico, una presencia en nuestra realidad sensorial a lo divino. Ésta no es una acción propia sólo de la imagen, sino que está con-

⁵² Noë, *Strange Tools*, 52.

dicionada a un entorno específico, a una red enmarañada por una serie de condiciones y reglas para la interacción donde la imagen está involucrada con la práctica religiosa.

Luyken plantea en *Jesus en de Ziel* el principio general de que hay una manera de ver y de comportarse con el mundo y con nosotros mismos que sólo es posible si aceptamos a Dios en nuestros corazones, y si lo hacemos de forma constante. La presencia física de Dios proporcionada por el libro media la comprensión por parte del creyente de que Dios está en su interior, y que a través de él su entorno y sus vivencias tienen una connotación divina, postura que continuará hasta que el usuario alcance la muerte y pueda unirse al Reino de los Cielos. Esto es realizado a través de una narrativa expuesta visual y textualmente de forma simultánea por Luyken, ayudada (o respaldada) por la misma Palabra de Dios que acompaña en todo momento tanto los poemas como los grabados del autor. Este tema, de hecho, subyace en el resto de su obra literaria emblemática. Como señala Vekeman, *Jesus en de Ziel* organiza en una etapa temprana un componente significativo del sistema de pensamiento que Luyken continuará presentando a lo largo de su trabajo devocional, a saber: el elemento del nuevo nacimiento y el posterior retorno del creyente a mirar las realidades sensoriales, pero ahora como una criatura nacida de nuevo.⁵³

⁵³ Vekeman, "Jezus en de ziel," 185. Aunque el corazón no aparece como motivo visual en toda su obra, este argumento visual y textual permanecerá más o menos igual en todo el trabajo emblemático de Luyken. Pueden mencionarse como ejemplos que provienen de la mano de Luyken donde se incluye el motivo visual del corazón: *Beschouwing der Wereld* (1708), *De Zedelyke en Stichtelyke Gezangen* (1709) y *De Onwaardige Wereld* (1710), los tres de la autoría de Luyken. Además, el artista hizo numerosos grabados para diversas publicaciones religiosas, donde aparece el motivo visual del corazón, y de las cuales se podría argumentar que se expresan intenciones similares a las que observamos en su obra personal. Estas publicaciones son: *Goddelyke Liefde-Vlammen* (1681), publicado y algunos casos atribuido a Johannes Boekholt; tres libros de Willem Deurhoff: *Voorleeringen van de Heilige Godgeleerdheid* (1687), *Bespiegeling Van de Heilige Godgeleerdheid* (1687), y *Grondvesten van de Christelyke Godsdienst* (1690). Por otro lado, encontramos también el corazón en *De Theologieze Werken, Behlsende in twee Dele d'onderwysinge van de Christelyke Religie, en den Zeden-Spiegel der Deguden* (1678) de Stephanus Curcellaeus; el *Waereld vol Stryd, of Algemeen Worstelperk van 't rampspoedig menschom* (1706) de Herkules Bouman; y finalmente, el *Sedige Bedenckingen* (1702), de un autor que no se ha podido identificar hasta el momento. Además, se pueden encontrar ejemplos explícitos, aunque sin que se considere

El Emblema XIV es, por lo tanto, una herramienta de acceso que se sirve de la complementariedad entre palabra e imagen, característica de los emblemas, para que el creyente entienda (y experimente) su propia vida y su cuerpo, dentro del peregrinaje divino propuesto que ha de hacerse, acompañado de Jesús, para unirse a Dios. El lector de *Jesus en de Ziel* comprende que el Alma, su propia alma, emprende un viaje. Las imágenes y palabras dan forma a un viaje que implica el rechazo de la carne y del mundo, el nuevo nacimiento y el alimento de una nueva condición como ser humano que ha permitido a Dios, a través de Jesús, habitar en su interior. El Emblema XIV, tanto en términos visuales como textuales, muestra al corazón como agente activo y pasivo, con lo que mantiene la idea de que es en tal órgano donde reside el verdadero yo y que, por la revelación de Dios a nosotros y la apertura de nuestros divinos ojos espirituales, es capaz de entender y ver muchas cosas que la carne, el mundo y el mal mantienen veladas. En el corazón vive la criatura que ha nacido de nuevo, que necesita constantemente morir en Cristo, renacer y comportarse acorde a ello, sabiendo que, aunque se ha vuelto (una vez más) internamente divino —o consciente de su naturaleza divina primordial—, el creyente necesita constantemente progresar (batallar), porque hasta su muerte estará unido al Viejo Adán. En el emblema, el corazón no es meramente una metáfora o alegoría para referirse a diversas ideas, sino que representa lo que realmente es en la vida del ser humano. La imagen del corazón sirve, por lo tanto, no sólo para hacer visible lo invisible (a saber, el Alma), sino también para indicar que hay un lugar real y corporal en el que habita lo invisible, y que ahí mismo es donde habita Dios.

Bibliografía

Barnard, Malcom. *Graphic Design as Communication*. Londres y Nueva York: Routledge, 2005.

Daly, M. Peter. "Emblems: An Introduction". En Peter M. Daly (ed.). *Companion to Emblem Studies*. Nueva York: AMS Press, Inc., 2008, 1-24.

necesaria una representación visual del corazón, en *Voncken der liefde Jesu* (1687), *Het menselyk bedryf* (1694), *Het leerzaam huisraad* (1711) y *Des Menschen begin, midden en einde* (1712), todos éstos de la autoría de Luyken.

- Decker, John R. "‘Practical Devotion.’ Apotropaism and the Protection of the Soul". En Celeste Brusati, Karl A. E. Enekel y Walter S. Melion (eds.). *The Authority of the Word: Reflecting on Image and Text in Northern Europe, 1400-1700*. Leiden y Boston: Brill, 2012, 357-383.
- Decker, John R. *The Technology of Salvation and the Art of Geertgen tot Sint Jans*. Farnham: Ashgate, 2009.
- Den Hollander, August, Mirjam van Veen, Anna Voolstra y Alex Noord (eds.). *Religious Minorities and Cultural Diversity in the Dutch Republic: Studies Presented to Piet Visser on the Occasion of his 65th Birthday*. Boston y Leiden: Brill, 2014.
- Der Weduwen, Arthur y Andrew Pettegree. *The Bookshop of the World: Making and Trading Books in the Dutch Golden Age*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2019.
- Der Weduwen, Arthur y Andrew Pettegree. *The Dutch Republic and the Birth of Modern Advertising*. Boston y Leiden: Brill, 2020.
- Dietz, Feike. *Literaire levensaders: Internationale uitwisseling van word, beeld en religie in de Republiek*. Hilversum: Verloren, 2012.
- Dietz, Feike y Els Stronks. "German Religious Emblems as Stimuli of Visual Culture in the Dutch Republic". *Church History and Religious Culture* 91 (2011): 349-375.
- Gibson, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1979.
- Kress, Gunther y Theo van Leeuwen. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Londres y Nueva York: Routledge, 2006.
- Lerner, Robert E. "The Image of Mixed Liquids in Late Medieval Mystical Thought". *Church History* 40, núm. 4 (diciembre de 1971): 397-411.
- Lewalski, Barbara K. *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Luyken, Jan. *Jesus en de ziel: Een geestelijck spiegel voor 't gemoed*. Ámsterdam: Pieter Arentsz, 1678. Signature (OK 65-1721), Identifier (OCLC: 63795630). Universiteitsbibliotheek Amsterdam.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics*. Nueva York: Harper Perennial, 1994.
- Meyer, Birgit. "Mediating Absence – Effecting Spiritual Presence: Pictures and the Christian Imagination". *Social Research* 78, núm. 4 (invierno de 2011): 1029-1056.

- Meyer, Birgit. "Picturing the Invisible: Visual Culture and the Study of Religion". *Method and Theory in the Study of Religion* 27, núm. 4/5 (2015): 333-360.
- Noë, Alva. *Strange Tools: Art and Human Nature*. Nueva York: Hill and Wang, 2015.
- Noë, Alva. *Varieties of Presence*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- Orsi, Robert A. *Between Heaven and Earth: The Religious Worlds People Make and the Scholars who Study Them*. Princeton y Oxford: Princeton University Press, 2005.
- Orsi, Robert A. *History and Presence*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016.
- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Colorado: Icon Editions, 1972.
- Po-Chia Hsia, R. y Henk van Nierop (eds.). *Calvinism and Religious Toleration in the Dutch Golden Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Porteman, Karel y Mieke B. Smits-Veldt. *Een nieuw vaderland voor de muzen: Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*. Ámsterdam: Bert Bakker, 2008.
- Schorsch, Anita. "Emblematic and Allegorical Images of Body and Soul". En Peter M. Daly y Daniel S. Russel (eds.). *Emblematic Perceptions: Essays in Honor of William S. Heckscher on the Occasion of His Ninetieth Birthday*. Baden-Baden: V. Koerner, 1997: 159-188.
- Siebert, Bernhard. *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*. Nueva York: Fordham University Press, 2015.
- Stronks, Els. "Dutch Religious Love Emblems: Reflections of Faith and Toleration in the Later 17th Century". *Literature and Theology* 23, núm. 2 (junio de 2009): 142-164.
- Stronks, Els. *Negotiating Differences: Word, Image and Religion in the Dutch Republic*. Leiden: Brill, 2011.
- Stronks, Els. "Working the Senses with Words: The Act of Religious Reading in the Dutch Republic". En Celeste Bursati, Karl A.E. Enekel y Walter S Melion (eds.). *The Authority of the Word: Reflecting on Image and Text in Northern Europe, 1400-1700*. Leiden y Boston: Brill, 2012, 667-702.

- Vekeman, Herman W. J. “‘Jezus en de ziel’ Jan Luyken tussen essentie en existentie”. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 95 (1979): 177-203.
- Veld, Henk van 't. *Jan Luyken (1649-1712): Leven en werk in woord en beeld*. Apeldoorn: Uitgeverij De Banier, 2017.
- Vernant, Jean-P. *Myth and Thought among the Greeks*. Londres y Boston: Routledge & Kegan Paul, 1983.
- Westerweel, Bart. “On the European Dimension of Dutch Emblem Production”. En Alison Adams y Marleen van der Wij (eds.). *Emblems of the Low Countries: A Book Historical Perspective*. Glasgow: Glasgow Emblem Studies (Universidad de Glasgow), 2003, 1-16.



Mauricio Oviedo Salazar

Estudiante de doctorado en la Facultad de Teología y Estudios Religiosos de la Universidad de Groninga (Rijksuniversiteit Groningen), donde se encuentra realizando la tesis “A Perennial Heart: The Organ as a Catholic and Protestant Visual Motif in the Culture and Devotion of New Spain and the Netherlands in the Seventeenth and Eighteenth Centuries”.⁵⁴ Cuenta con estudios de Maestría en Estudios Religiosos con énfasis en Esoterismo Occidental, por la Universidad de Ámsterdam. Realizó sus estudios de pregrado en Historia del Arte en la Universidad de Costa Rica. En su carrera académica ha publicado varios artículos y participado en distintas conferencias, con temas dirigidos a historiografía del arte, arte religioso, astrología y arte costarricense.

⁵⁴ Un corazón perenne: el órgano como motivo visual católico y protestante en la cultura y la devoción de la Nueva España y los Países Bajos en los siglos XVII y XVIII.

Manipulación y abismación de la emblemática en Equipo Crónica (España, 1964-1981)

Marion Le Corre-Carrasco

Université Lumière-Lyon 2

*Manipulation and “Mise en Abyeme” in Equipo Cronica’s
Emblematic Painting (Spain, 1964-1981)*

Recepción: 21 de enero de 2021

Aceptación: 16 de abril de 2021

Resumen

El colectivo de artistas valencianos Equipo Crónica (1964-1981, con Rafael Solbes y Manolo Valdés) se caracteriza por una pintura tanto metapictórica como intericónica: a lo largo de su producción, Equipo reflexionó sobre la función y el papel del arte, sus instrumentos y compromisos; así, este análisis reflexivo se realizó sistemáticamente a partir de citas, de imágenes dentro de las imágenes. Dichas citas provenían o de los *mass media* o de la llamada Escuela española (Barroco pictórico), como referentes icónicos de la cultura actual y del pasado. Dicho de otro modo, la emblemática siempre fue el fondo estético de Equipo Crónica y la manera como puso en escena estas citas pretendía desgranar los mecanismos semióticos del mensaje visual y el uso que de éste se podía hacer en un contexto político determinado. Por lo demás, la circunstancia histórica del nacimiento de la sociedad de consumo, en época de Equipo Crónica, favoreció sus planteamientos acerca de la desviación consumista del arte y constituye una verdadera denuncia, vanguardista, de dicha manipulación de las imágenes.

Palabras clave

Pintura, manipulación, abismación, alegoría, propaganda, franquismo, codificación, *mass media*, consumismo, tipificación, transestilización

Abstract

The collective of Valencian artists Equipo Crónica (1964-1981, with Rafael Solbes and Manolo Valdés) is characterized by both metapictoric and intericonic painting: throughout its production, Equipo reflected on the function and role of art, its instruments and commitments and, also, this reflective analysis was carried out systematically from quotes, from images within images. These quotes came either from the mass media or from the so-called Spanish School (pictorial Baroque), as iconic references of current and past culture. In other words, emblems have always been the aesthetic core of Equipo Crónica and the way in which they staged these

quotes sought to shed light on the semiotic mechanisms of the visual message and the use that could be made of it in a given political context. For the rest, the historical circumstance of the birth of the consumer society, at the time of Equipo Crónica, favored their ideas about the consumerist deviation of art and constitutes a true, *avant-garde* denunciation of this manipulation of images.

Keywords

Painting, manipulation, abyssmation, allegory, propaganda, Francoism, codification, mass media, consumerism, typification, trans-stylization

EQUIPO CRÓNICA ES UN COLECTIVO DE ARTISTAS VALENCIANOS (1964-1981) QUE SE formó en el contexto particular del último periodo de la dictadura franquista (1939-1975) impuesta en España por Francisco Franco, después de la derrota del bando republicano al final de la Guerra Civil (1936-1939). Los últimos cinco años de producción del colectivo se enmarcaron, en cambio, en la llamada etapa de la Transición Democrática, con la restauración de una monarquía constitucional en España. A la hora de cuestionar la emblemática en la obra de Equipo Crónica, quiero destacar que es de suma relevancia considerar este marco histórico-político en la medida en que es la base del sedimento de referencias culturales de dicha expresión artística: unos inicios y maduración de Equipo bajo el yugo de un régimen fascista, y luego una última fase dentro de un marco democrático que, por supuesto, orientó de manera distinta el contenido de sus obras. Rafael Solbes y Manolo Valdés (los dos artistas del colectivo Equipo Crónica)¹ pintaron lo que se denominó su *Crónica de la realidad*, subrayando así la dimensión narrativa y testimonial de su arte.

El discurso estético de Equipo Crónica gira en torno al concepto mismo de la imagen: el colectivo no dejó de interrogar su propia práctica, lo que es la pintura: ¿presentación, re-presentación, des-formación, manipulación? Además de ser, por lo tanto, fundamentalmente metapictóricas, sus obras también se caracterizan por su intericonicidad: la cita es el *modus operandi* predilecto de Equipo. A partir de una imagen fuente (o varias de ellas), proponían una nueva composición híbrida que permitía, precisamente, cuestionar las relaciones entre estas imágenes (la citada y la nueva y originalmente creada, como si se tratara de hipo-imagen e hiper-imagen, para emplear un pastiche de la terminología literaria de Gérard Genette).² La abismación³ intrínseca del arte de Equipo Crónica plantea la definición

¹ Si bien formó parte del proyecto inicial constitutivo de Equipo Crónica, no mencionaré en adelante a Juan Antonio Toledo (1940-1995), quien dejó el colectivo en 1966, precisamente cuando éste empezó a crear obras realizadas a cuatro manos.

² Genette, *Palimpsestes*, 13.

³ Es un término muy usual en estudios literarios en Francia, que se heredó, básicamente, de André Gide (1869-1951) en su novela *Les Faux-monnayeurs* (1925). En francés el título mismo de esta obra programática de Gide reúne los conceptos de autenticidad, copia, recupera-

de esta paulatina construcción de imágenes que vehiculan (pseudo)comunidades comunes, porque Equipo seleccionaba una materia prima que consideraba emblemática para poner en tela de juicio precisamente aquel *estatus* icónico. Para entenderlo hace falta determinar cuáles eran los criterios de selección de sus hipoimágenes, estas citas que eran materia prima de su arte, recordando unos elementos de contextualización.

Ante todo, el peculiar interés por la función misma de la imagen, en el arte de Equipo Crónica, se explica por dos motivos principales de índole artística y cultural. Primero, si consideramos el auge de todos los sistemas de comunicación y difusión de la información desde principios del siglo xx, cabe subrayar el hecho de que:

[...] la sociedad moderna había evolucionado mucho [...] y la realidad en la que ahora se encontraban inmersos los artistas de Equipo estaba condicionada por los medios de comunicación de masas y, en particular, por la proliferación icónica, un fenómeno que afectaba profundamente la condición de la pintura. Los pintores informalistas, y en particular algunos grupos relacionados con el informalismo tardío, como la llamada Internacional Situacionista, el movimiento Fluxus o el llamado Accionismo Vienés, habían intentado esquivar este fenómeno apoyándose en las posibilidades anicónicas de la pintura, o tratando de crear obras que se situaran más allá de la pintura. En contraste con esta tendencia, Equipo Crónica optó por incidir en los mecanismos internos de la proliferación haciendo imágenes de imágenes [...].⁴

ción, doble y mistificación. La abismación (o “puesta en abismo”) designa el proceso que consiste en reproducir, dentro de la obra principal, otra obra que convoque (de manera más o menos fiel) acciones o temas de la obra principal. Permite, por lo tanto, una distanciamiento estética que facilita una reflexión sobre el mismo acto creativo. Después de las experimentaciones de André Gide, Claude-Edmonde Magny lo teorizó en 1950 en *Histoire du roman français depuis 1918*. En su sentido semiológico, en Francia, la abismación se suele aplicar no sólo a literatura sino también a creaciones visuales.

⁴ Llorens, *Equipo Crónica*, 12.

Por lo demás, fijándose ahora más específicamente en la expresión pictórica nacional española, en tiempos de Solbes y Valdés, se nota que ellos querían:

[...] romper con la ortodoxia de la pintura académica aseptizada desglosando los mensajes narrativos tradicionales y proponiendo un lenguaje pictórico nuevo para superar los límites de una pintura apretujada en cierto academismo, hundida en el subjetivismo y enganchada en la introspección, y para echar una mirada crítica sobre la sociedad española del franquismo moribundo. [...] El nacimiento del colectivo se enmarcó, estéticamente, en una propuesta que consistía en rechazar la corriente informal, la abstracción geométrica y el expresionismo abstracto, en boga en aquel entonces en España, para reaccionar contra los distintos estilos que dominan este periodo llamado de posguerra e introducir una paleta más o menos matizada por la crítica social, política, cultural, histórica y económica.⁵

Por lo tanto, en medio de discrepancias estéticas, Equipo Crónica rehabilitó cierto realismo pictórico, basado en un amplio catálogo de imágenes que pretendía convocar para inquirirlas. Sus dos repertorios favoritos fueron, por una parte, el que procedía de los medios de comunicación (prensa, televisión, publicidad), que conocieron un espectacular auge durante el siglo xx, y, por otra parte, las obras maestras del Barroco español (por motivos que explico a continuación).

A través de una selección (no cronológica) de algunos ejemplos de su producción, quisiera demostrar de qué manera el colectivo indagó las derivaciones del iconotexto en la medida en que “frente a la actitud anicónica y afásica del informalismo [...], [Equipo Crónica] se esforz[ó] por recuperar las valencias literarias, discursivas y retóricas de la imagen”.⁶ Esto es, se trata de entender cómo la abismación constitutiva del arte de Solbes y Valdés no sólo alimenta, de manera oportuna, nuestra reflexión colectiva so-

⁵ Cfr. Parisot, “Hors-limite...”. [Traducción de la autora.]

⁶ Llorens, *Equipo Crónica*, 13.

bre el emblema, sino que también delimitó una nueva bisagra en la historia del arte español:

[...] lo que convirtió su plástica en una propuesta claramente innovadora fue su preocupación por la codificación de la imagen, su manipulación y potencial banalización por los medios de comunicación de masas y los diferentes estratos del poder. Desgrana, mediante el análisis riguroso de las imágenes transmitidas desde la historia del arte o difundidas por la prensa, la televisión o el cine, cuáles eran las claves de esa codificación, fue la premisa para iniciar un trabajo artístico en equipo cuyo fin fue, precisamente, desenmascarar los signos del imaginario colectivo para desmitificarlos y subvertirlos.⁷

En el mismo momento en que se desarrollaban los planteamientos teóricos acerca del meme,⁸ Equipo Crónica —tomando distancia respecto a la influencia creciente de los *mass media*— tenía la intuición del fenómeno y lo expresaba en su arte. El interés de este estudio radica entonces en subrayar en qué medida, en la década de 1970, la pintura de Equipo Crónica interroga la instrumentalización y difusión de la emblemática. Resultaría anacrónico pretender leer el meme actual en las piezas de dicha época. La presente ambición consiste, en realidad, en detenerse en cómo artistas —contemporáneos de los primeros planteamientos teóricos acerca del meme— expresaron sus propias dudas y denuncias sobre la desviación del emblema iconográfico.⁹

Según la oportunidad que nos ofrecen los ejemplos seleccionados, propongo reparar en los dos enfoques siguientes (no completamente impermea-

⁷ Dalmace, *Equipo Crónica: Catálogo razonado*, 8.

⁸ Cfr. Dawkins, *The Selfish Gene*.

⁹ Advertencia previa: este estudio constituye el arranque de un nuevo campo de investigación. A estas alturas, sólo cito a unos de los principales especialistas de Equipo Crónica sin pretender revolucionar el estudio de éste ni comparar, valorar ni criticar las opiniones de éstos. Dichos autores (como Bozal, Llorens o Dalmace, por ejemplo) se citan, por lo tanto, como fuente de autoridad que son. También el lector debe considerar que este esfuerzo investigativo se realizó en el contexto de la pandemia y cuarentena de la covid-19, lo que hizo imposible que se pudiera consultar toda la extensa bibliografía ya existente sobre Equipo Crónica.

bles, por cierto), vinculados esencialmente con el tipo de repertorio utilizado por Equipo Crónica: uno, la emblemática y la desviación propagandística (citas del patrimonio pictórico); dos, la emblemática y el proceso creador, entre consumo y oficio (citas de los *mass media*). Estos dos enfoques constituyen las dos partes de mi estudio. Las obras de Equipo Crónica comentadas a continuación se seleccionaron —entre la vasta producción del colectivo— por el interés específico que ofrece su tema pintado en relación con el análisis de la emblemática: un primer elenco ejemplifica irónicamente la escenificación del patrimonio pictórico español (citas de la Escuela española; del *Guernica* de Picasso); el segundo pretende facilitar una teorización de la invasión consumista en la sociedad española pintada por Equipo Crónica (piezas que convocan el imaginario estadounidense; universos *kitsch*).

Emblemática y desviación propagandística

En primer lugar, destaco entonces obras en las que Equipo Crónica abrió una brecha epistemológica, jugando con la abismación de obras maestras que pertenecían al patrimonio pictórico español dentro de sus propias producciones. Consta señalar, para empezar, que éstas se organizaron en series (conjuntos temáticos) que llevaban títulos. De hecho, tanto el trabajo en equipo como la producción serial derivaban del afán de distanciamiento crítico que motivaba a Equipo:

Con “La recuperación”, en efecto, Equipo Crónica entra en una nueva etapa. A partir de ahora el trabajo en series se convertirá en una característica esencial de su obra. En cierto modo se trata de una consecuencia lógica de la actitud reflexiva y *sachlich*¹⁰ que les había llevado a despersonalizar la creación artística para trabajar en equipo. Las series proporcionaban una estructura que les permitía

¹⁰ Lo que Llorens llama “*sachlich*” se refiere a la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*), una corriente artística europea (nacida en la Alemania de la década de 1920) que pretendía plasmar una visión objetiva de la realidad, con un fuerte matiz social. Nació como reacción contra el Expresionismo y volvió a apoderarse de cierta figuración.

desarrollar el trabajo conjunto de modo sistemático y lógico. Se comenzaba por identificar un tema que fuera significativo en el contexto de la actualidad política y cultural. Venía a continuación un periodo de reflexión, estudio y debate interno, se allegaban referencias iconográficas y aparecían los primeros bocetos o “ideas” de cuadros (como en el método académico), se seleccionaban los que parecían más prometedores y se comenzaba a pintar, repartiéndose el trabajo día a día según las capacidades y el estado de ánimo de cada uno de los dos pintores. Y se seguía pintando hasta que el tema se agotara, o hasta que apareciera un nuevo tema para una nueva serie más atractiva, o hasta que surgiera una ocasión específica [...].¹¹

El estudio del arte de Equipo Crónica es de sumo interés porque los artistas del colectivo, además de su producción, escribieron textos teóricos que publicaban puntualmente con ocasión de las exposiciones de su trabajo, mediante los catálogos redactados por ellos mismos. Así, con la serie “La recuperación”, es imprescindible considerar lo que apuntaron al respecto (cito aquí unos extractos relevantes):

Características de la serie:

- Utilización de imágenes de la “*high culture*”, con preferencia de la pintura española del XVII y XVIII —lo que vagamente se denomina “pintura clásica”— y de los “*mass media*”.
- Utilización de mecanismos de confrontación de imágenes (descontextualizaciones, anacronismos, collages ilógicos, etc.) [...]
- La temática pierde frontalidad. Los “asuntos”, aun siendo más concretos, más “nacionales”, se abordan de forma lateral y metafórica.
- Las obras de Velázquez, El Greco, Goya, etc., son “manejadas” (no criticadas) en la medida en que arrastran una carga cultural, social y política concreta.
- El procedimiento de parábolas pretende satirizar y desmitificar aspectos de nuestra historia contemporánea.¹²

¹¹ Llorens, *Equipo Crónica*, 17.

¹² Equipo Crónica, “Datos sobre la formación...”, 106.

Estas líneas aclaran la postura de Equipo Crónica con esta serie. Si consideramos el tema, reivindicaban obviamente el proceso intericónico, pero de entrada subrayaban el círculo elitista (“*high culture*”) que parecía marginar aquel patrimonio. Comentaban asimismo la manera misma como ellos usaban estas citas, “manejadas” con “confrontaci[ones]” que pretendían crear, a la fuerza, una comunidad global en la que artista y espectador, pasado y presente, patrimonio y actualidad, compartieran una cultura común. El nuevo lenguaje así creado era “lateral y metafórico” y proponía “satirizar y desmitificar aspectos”. Tengo que precisar algunos datos contextuales para que se entienda a qué “aspectos” se refería Equipo Crónica en relación con su serie “La recuperación” (1966-1969).

En la década de 1960 la España franquista emprendió un cambio que se denominó el desarrollismo, marcado por cierta apertura (si se compara con el periodo anterior, 1939-1960, autárquico).¹³ Esta apertura encontró especial y original expresión en el auge de un sector económico privilegiado: el turismo. Entre 1962 y 1969, Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo, lideró campañas de promoción turística que se dirigía no sólo a los vecinos europeos de España (a sus potenciales futuros turistas consumidores), sino también a los mismos españoles, igualmente destinatarios de esta propaganda visual. En 1964 con Turespaña¹⁴ se retomó la campaña “*Spain is different*” cuyos argumentos —si pueden considerarse como tales— eran el sol, la playa y el folclor, por una parte; el patrimonio artístico por otra.¹⁵ Fue precisamente en este contexto cuando el régimen franquista se apoderó del repertorio “clásico” español (para retomar el adjetivo usado por Equipo Crónica), es decir, esencialmente las obras maestras del Siglo de Oro, con fines propagandísticos (y luego turísticos):

¹³ Considerándose desde un punto de vista económico. Cfr. Catalan, “Franquismo y autarquía...”.

¹⁴ Cfr. Bernabéu y Rocamora, “De *Spain is different*...”.

¹⁵ El sitio web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) dedica un espacio informativo y pedagógico sobre el impacto de dicha política en las artes: “*Spain is Different*”.

Drawing on myth, traditions and concepts of a past era, the regime evoked the memory of the Golden Age for political ends. Hence, from the Caudillo's entrance in Madrid, the Baroque, which Spanish intellectuals had long vindicated as a key cultural heritage, became a legitimizing tool for the new state. Merging the sacred and royal the Baroque represented the aspirations of the war's victors and was used in official rhetoric to justify what the regime called the Holy Crusade against communism, liberalism and democracy. [...] The Baroque was consciously used during the dictatorship as a device within cultural discourses and how it was instrumentalized.¹⁶

El título de la serie de Equipo Crónica denunciaba, por lo tanto, dicha “recuperación” efectuada por parte del gobierno fascista, pero, antes de considerar cómo los artistas del colectivo escenificaron esta denuncia, cabe señalar el hecho de que la selección misma de este patrimonio pictórico no era una casualidad: “la pintura del Siglo de Oro, mito colectivo de la España contemporánea, herencia cultural, [estaba] presente, como en filigrana en el imaginario colectivo”.¹⁷ El repertorio “clásico” del Barroco español representaba, en el siglo xx, algo de la supervivencia de la emblemática de la España de los Austria, aquella dinastía que dominó la Monarquía Hispánica (así como parte de la Europa y del mundo de aquel entonces) entre, simbólicamente, 1516 y 1700.¹⁸ El régimen franquista seleccionó adrede aquellas imágenes en la medida en que hacían alarde de un periodo de esplendor para España, creando y difundiendo, así como lo haría hoy un meme alentador. También destacó a Goya (1746-1828), por su renombre internacional y a pesar de su observación crítica de la sociedad de su época. Con todo, Michèle Dalmace —autora del catálogo razonado de Equipo Crónica— repara en el hecho de que:

¹⁶ Barreiro, “Reinterpreting the Past”, 715-716.

¹⁷ Dalmace, *Equipo Crónica: Catálogo razonado*, 20.

¹⁸ Fechas del acceso al trono de Carlos I de España (Carlos V del Sacro Imperio Romano Germánico), 1516, y muerte del último representante de la dinastía de los Austria, Carlos II en 1700.

Lo que interesaba a Equipo era una paradoja. En efecto, en estos cuadros, que habían sido encargos oficiales destinados a vehicular la ideología de la clase dominante, los artistas como Velázquez o Goya habían introducido una mirada algo distanciadora respecto a sus modelos. A pesar de ello, la cultura dominante ha logrado, a lo largo de la historia, borrar este aspecto y convertir a los protagonistas en figuras emblemáticas.¹⁹

Esto significa que Equipo Crónica puso énfasis en la manipulación de la emblemática: enmarcar una referencia a Velázquez en una publicidad propagandística o dentro de una creación comprometida, no cobra el mismo sentido: la imagen en sí es polisémica, conlleva mensajes distintos según la manera como “se maneja” en el contexto de la creación intericónica de Equipo:

[...] En contraste con una interpretación moderna del “espíritu barroco” de la tradición que encontró su representante contemporáneo en el informalismo de El Paso, los artistas antifranquistas pretendían ser los herederos de los grandes maestros sin ningún envoltorio conceptual barroco. [...] A mediados de los sesenta el trabajo artístico y teórico de los intelectuales antifranquistas comienza a criticar los tópicos nacionalistas, su carácter artificial y su uso como medio de dominación. Entonces, los grandes maestros tradicionales se utilizaron para criticar el carácter absoluto (y orgullosamente barroco) del poder franquista.²⁰

La obra *Las estructuras cambian, las esencias permanecen* (fig. 1) ilustra sobremanera el propósito de Equipo en esta serie. En esta composición, los artistas crearon un universo ficticio, emblemático del burocratismo tecnócrata que caracterizaba el franquismo del periodo. En este despacho colocaron a personajes sacados de obras maestras: así, a la derecha, el conde-duque de Olivares dejó su caballo del retrato ecuestre pintado por Velázquez (hacia 1636) para sentarse aquí en uno de los aparatos de la tecnocracia. Con su

¹⁹ Dalmace, *Equipo Crónica: Catálogo razonado*, 76.

²⁰ De Haro y Díaz, “Artistic Dissidence under Francoism”, 739-740.

bastón de mando, designa a su (pseudo)colega, la Duquesa de Alba, en la pose cuajada por Goya (1795), muy atareada empujando un carrito con otros aparatos más. A la izquierda, semioculto por unas murallas de computadoras, *El caballero de la mano en el pecho* (1578-80), del Greco, mira al espectador mientras que, detrás de él, uno de los cartujos de *La Virgen de las cuevas* (Zurbarán, hacia 1655) está atravesando el despacho, apurado. En el fondo, de pie, un tecnócrata —figura por antonomasia de la burocracia estatal— lleva la cruz de Santiago, condecoración póstuma que se añadió en el pecho del autorretrato de Velázquez en *Las Meninas* (1656).

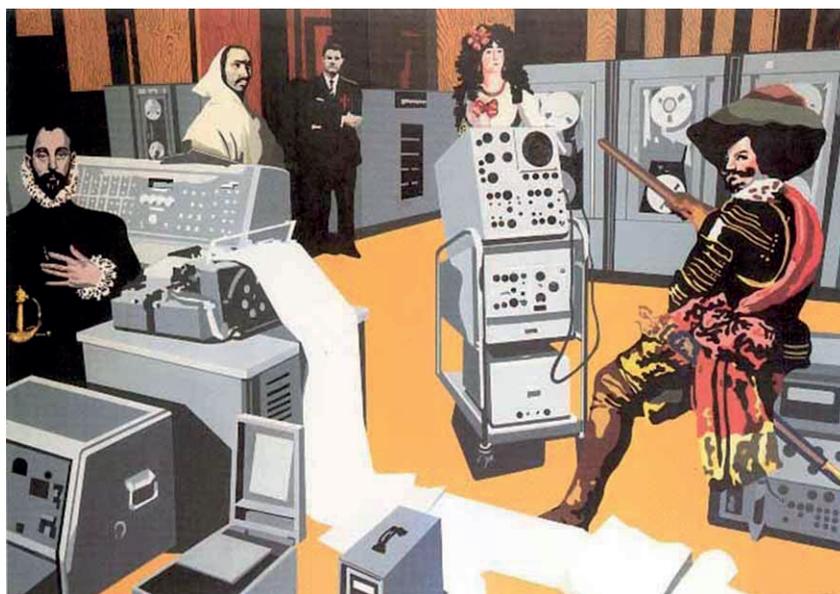


Figura1. Equipo Crónica, *Las estructuras cambian, las esencias permanecen*, 1968, acrílico sobre lienzo, 13 x 160 cm, Colección Guillermo Caballero de Luján, Valencia. Disponible en https://www.museobilbao.com/uploads/actividades_educacion/archivopdf_es-145.pdf (consultado el 10 de enero de 2021). D.R. © EQUIPO CRÓNICA/VEGAP/SOMAAP/MÉXICO/2021.

Pero Equipo Crónica no se conformó con esta original galería de retratos: los pintó aplicándoles un tratamiento pictórico heredado del arte pop: tintas planas, colores lisos, formas simplificadas tópicas de las serigrafías. La densidad y espesura referencial del cuadro se hace cada vez más compleja:

figuras clásicas emblemáticas, representadas según un pintar moderno emblemático, en una “confrontación” total que interpela la mirada del espectador. El *collage* heterogéneo no busca una coherencia forzada, al contrario, subraya la yuxtaposición fragmentada (el color liso naranja chillón del suelo aísla definitivamente a cada uno de los protagonistas): este lenguaje “lateral y metafórico” denuncia la instrumentalización del arte por parte del gobierno franquista. Parodia y “satiriza” el *détournement* artístico con fines propagandísticos. El pastiche refuerza esta artificialidad de la manipulación icónica. Por el trato pop que acabo de señalar, significa también que Equipo Crónica realizó una doble abismación: citas intericónicas pintadas “a la manera” pop, mediante un recurso que Genette llamaba la “transestilización”²¹ (citar la obra de un artista imitando el estilo de otro). El filtro de la estética pop ancla el sainete en la actualidad de la España de la década de 1970, en las corrientes en boga, pero recalca sobremanera hasta qué punto el lenguaje pictórico es permeable.

Ahora bien, cito la interpretación que Tomàs Llorens redactó a propósito de otro cuadro de la serie “La recuperación” titulado *La antesala* (fig. 2). Llorens considera que se trata de “uno de los cuadros más notables de la serie, el místico *Caballero de la mano en el pecho*, sentado detrás de una mesa de formica sobre un fondo apabullante de mármol bicolor, ejemplifica, por medio del único objeto presente sobre la mesa, un puño americano de hierro, la alianza entre el nuevo capitalismo español y el dispositivo represivo de la dictadura”.²² La abismación supera aquí el mero marco pictórico puesto que se comentó ya en qué medida se puede entender esta pieza como una denuncia emblemática de la tiranía:

Un tema recurrente en la obra de Equipo Crónica fue la representación de un escenario político actual con modelos del pasado, un escenario que se basó en símbolos violentos y agresivos. Por ejemplo, en la obra *La antesala*, el reconocido “caballero de la mano en el pecho” de el Greco (una de las obras españolas más

²¹ Genette, *Palimpsestes*, 315.

²² Llorens, *Equipo Crónica*, 19.

alabadas de la época, por su espiritualidad) apareció sentado en un escritorio, y detrás de él, una pared de mármol como los que se encuentran en la arquitectura modernista. Sobre el escritorio, justo en frente del noble, yacía la inquietante y potencial violencia simbolizada por un nudillo.²³

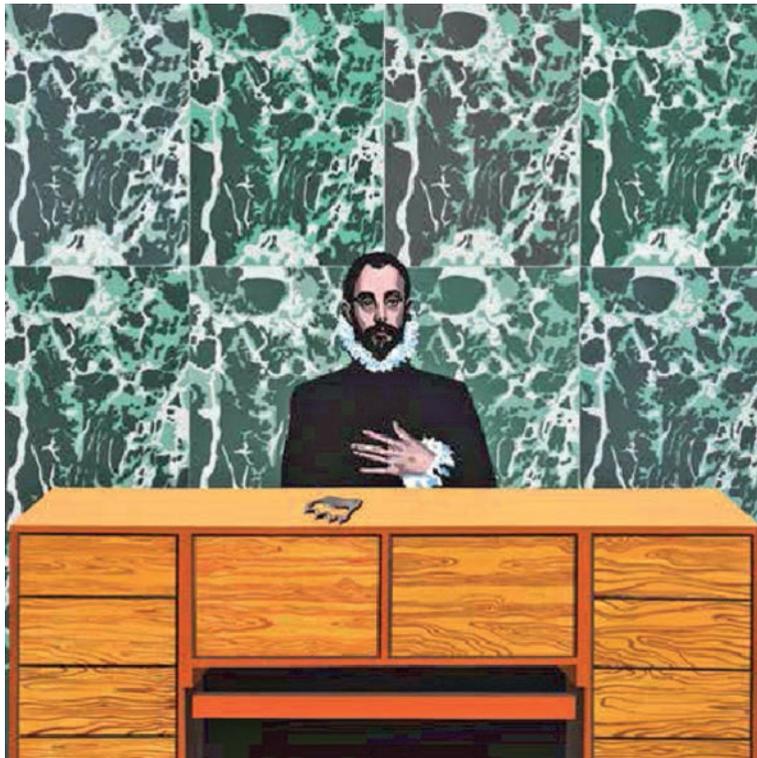


Figura 2. Equipo Crónica, *La antesala*, 1968, acrílico sobre lienzo, 140.5 x 140.5 cm, Cortesía Fundación Juan March, Madrid. Foto: © Joan-Ramon Bonet/David Bonet. Disponible en <https://www.march.es/es/palma/coleccion/obras/antesala> (consultado el 10 de enero de 2021). D.R. © EQUIPO CRÓNICA/VEGAP/SOMAAP/MÉXICO/2021.

Volvemos a encontrar a uno de los protagonistas de *Las estructuras cambian, las esencias permanecen*, pero su soledad acentúa todavía más el

²³ De Haro y Díaz, "Artistic Dissidence under Francoism", 753.

cara a cara cuadro/espectador, la depuración formal del escenario enfatiza la abismación, evacuando (casi) toda anécdota narrativa. A propósito del fondo, quisiera añadir dos comentarios más: uno es que Equipo Crónica utilizó aquí un sistema de casillas repetidas heredadas del arte pop (de Warhol, sobre todo); otro es que, más que “mármol bicolor” —como lo identifica Llorens— el motivo y el color del fondo hacen pensar en las carpetas de dibujo, material básico para todo estudiante de arte. En este sentido, esta tela de fondo instrumental, por así decirlo, podría entenderse como la metonimia de un lenguaje que se está construyendo, que está aprendiendo de sí mismo. Esta hipótesis de lectura se encuentra confirmada por otras ocurrencias en las que Solbes y Valdés aludieron a su aprendizaje y su formación en Bellas Artes (autorretratándose con material típico como éste), como para insistir que la pintura es un arte vivo que nunca deja de evolucionar y (re)definirse.

Dentro de la selección que propongo, destaco ahora la serie “Guernica 1969”, que Equipo Crónica también ideó según la modalidad intericónica, pero basándose en una cita central única a lo largo de la serie: el cuadro *Guernica* de Picasso (1937). Bajo nuestro enfoque dedicado a la emblemática, dos comentarios previos se imponen antes de evocar, concretamente, dos obras de la serie.

Primero, el *Guernica*, en sí, es un emblema. Gijs van Hensbergen publicó *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon* donde escribió que esta obra:

[...] todavía sigue reflejando el horror de la guerra y arrojando una luz acusadora sobre nuestra propensión a la crueldad. Sutilmente, a lo largo de los años, *Guernica* se ha reinventado y ha pasado de ser una pintura nacida de la guerra a una que habla de reconciliación y esperanza de una paz mundial duradera. [...] Fuera del caos, Picasso había logrado dar forma a una imagen deslumbrante y profundamente inquietante. No había nada que aludiera específicamente a Guernica, o al terror que llovía desde los cielos. En cambio, Picasso

ha recurrido al empleo de imágenes cuya simplicidad y significado podrían viajar a través de todas las divisiones culturales.²⁴

La cita, o hipoimagen, entra por lo tanto perfectamente en esta categoría de “emblema”, convirtiéndose incluso en meme, más allá de las fronteras españolas. Esto fue lo que consideraron unos responsables culturales oficiales en tiempos de Franco, capaz de manera muy extraña cuando nosotros lo contemplamos a posteriori: ¿cómo el *Guernica* hubiera podido promover la España franquista?.

Al final del año 1968, la obra de Picasso se convirtió en un tema candente: desde 1939 Picasso había depositado temporalmente su obra en el MoMA de Nueva York, afirmando que su cuadro se expondría sólo en una España democrática. Pero el Estado franquista estaba armando un proyecto de nuevo Museo Español de Arte Contemporáneo y quería “recuperar (físicamente esta vez) *Guernica*”²⁵ para sus colecciones nacionales, considerando el prestigio mundial indirecto que representaría exponer a Picasso. Este proyecto de recuperación fracasó y el *Guernica* se quedó en Nueva York hasta 1981. Pero en 1969 “Equipo Crónica abordó en el conjunto de la serie un relato fantástico”.²⁶ Solbes y Valdés pusieron en escena la (pseudo)vuelta del cuadro a España, su viaje, inauguración, exposición, y claro, mediatización, todo un proceso museográfico ficticio que entró en esta nueva abismación pictórica. En resumidas cuentas, según la perspectiva de Equipo Crónica, *Guernica* colmaba muchas ventajas: patrimonio icónico, tema de actualidad, intento de recuperación franquista. Equipo no podía sino dedicarle una serie. De las 17 obras que ésta conforman, evocaré aquí dos, siguiendo el (pseudo)orden cronológico del ficticio viaje de la obra de Estados Unidos a España y empezando entonces con *El embalaje* (fig. 3).

²⁴ Van Hensbergen, *Guernica*, 3-4.

²⁵ Llorens, *Equipo Crónica*, 19.

²⁶ Marín, *Equipo Crónica: pintura, cultura y sociedad*, 53.

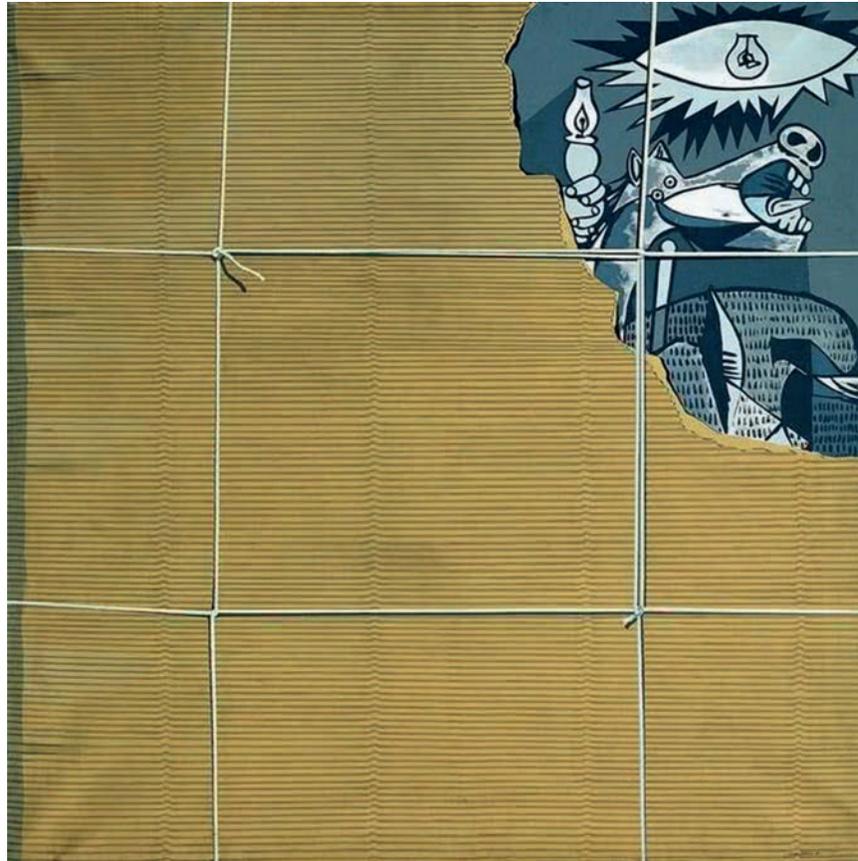


Figura 3. Equipo Crónica, *El embalaje*, 1969, acrílico sobre lienzo, 120.5 x 119.5 cm, Colección de Arte Contemporáneo Fundación “la Caixa”, Barcelona. Disponible en <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0147/ElEmbalaje> (consultado el 10 de enero de 2021). D.R. © EQUIPO CRÓNICA/VEGAP/SOMAAP/MÉXICO/2021.

Esta obra me permite recalcar una técnica pictórica muy frecuente en Equipo Crónica: el trampantojo. En el contexto artístico de la pintura de la época, pintar hasta fingir la realidad era en sí una reivindicación que tiene que ver con el emblema. El iconotexto pasa por la mediación visual; si el referente iconográfico pretende imitar algo concreto, una mimesis perfecta, subraya el poder sugestivo de la imagen sin condenar de por sí una desviación engañosa. En todo caso, esta postura realista era muy inusual en la década de 1970:

A diferencia del dadaísmo y del cubismo analítico, los cuales utilizaban el *collage* para romper con el naturalismo, para enseñar prácticas cotidianas, para introducir objetos y colores independientes de la pincelada subjetiva y para condenar el poder misticador del artista, operando así una ruptura con los códigos convencionales, Equipo Crónica, [que] perfectamente había digerido esta herencia, lleva —con la técnica del trampantojo— los límites [de la pintura] todavía más lejos, convirtiéndolo en un elemento estratégico a la hora de reflexionar sobre la profunda naturaleza de la pintura y de sus implicaciones en el tratamiento de la representación de la realidad.²⁷

El embalaje explota sobremanera el proceso de depuración formal que indicó en *La antesala*: el tándem valenciano redujo el contenido formal a la más mínima expresión narrativa, sólo una parte mínima del cuadro deja entrever un fragmento (ficticio si se considera la totalidad de la obra original) del *Guernica*. En el resto de la obra, jugando con el trampantojo, Equipo Crónica imitó lo que designa el título: un embalaje *kraft* con cuerdas, una puesta en escena para evocar las precauciones de protección, que se puede interpretar de varias maneras, según cómo leemos su carga metafórica:

La ocultación de la obra se podría entender como una referencia a la censura de la época. Sin embargo, el título remite también a otro tipo de invisibilidad, la de la retaguardia del arte, con sus mecanismos de preservación y sus sistemas clasificatorios, la de aquello que ocurre “entre bastidores” y que el espectador no puede ver.²⁸

Es decir que, paradójicamente, Equipo Crónica enseñaba lo que no solemos ver, como cuando nos invitaba a entrar dentro de su taller en *El sublime acto de la creación* (1970).²⁹ En cuanto a lo poco que se divisa del emble-

²⁷ Cfr. Parisot, “Hors-limite”.

²⁸ Cfr. Colección “La Caixa”, “El embalaje”.

²⁹ Se puede observar la obra en la página 23 del catálogo de la exposición Fundación Juan March, “Equipo Crónica: Crónicas Reales, 2006”.

mático cuadro de Picasso, “el embalaje de papel se ha roto y por el hueco asoma la cabeza del caballo picassiano enloquecida, no se sabe si por el bombardeo de 1936 o por el descubrimiento de que ha llegado al Madrid franquista de 1969”.³⁰

Retomando el “relato fantástico” inventado por Equipo Crónica, imaginemos ahora que *Guernica* llegó a su destino. La obra *El intruso* (fig. 4)³¹ es el “cuadro emblemático de la serie”.³² Ponía en escena el carácter sacrilego



Figura 4. Equipo Crónica, *El intruso*, 1969, acrílico sobre lienzo, 140 x 200 cm, Colección Diputación Provincial, Valencia. Disponible en https://www.diariodesevilla.es/ocio/Arte-publicidad-desconcierto-pop-art_0_1492051208.html (consultado el 10 de enero de 2021). D.R. © EQUIPO CRÓNICA/VEGAP/SOMAAP/MÉXICO/2021.

³⁰ Llorens, *Equipo Crónica*, 21.

³¹ Se puede observar la obra en el artículo de Díaz-Urmeneta, “Arte y publicidad”.

³² Chapot, “Equipo Cronica: de l'intéricronicité à la métaiconicité”, 218. [En la presente cita la traducción es de la autora; en las siguientes de Chapot.]

de la tal (pseudo)recuperación. En esta composición intericónica por antonomasia, los artistas del colectivo reunieron dos emblemas: el *Guernica* y el Guerrero del Antifaz, héroe de una historieta de mucha fama en España (1944-1966) de índole histórica, que encarnaba el triunfo de la Reconquista liderada por los Reyes Católicos contra los musulmanes. Simbólicamente, por supuesto, el Guerrero de Antifaz evocaba la victoria de la cruzada franquista contra los republicanos durante la Guerra Civil española. Recordando y modificando el escenario original del *Guernica*, Equipo Crónica convirtió al Guerrero en el concreto verdugo de la matanza en el pueblo de Guernica. Denunciaba de esta manera la tentativa de recuperación de la obra no sólo con fines museográficos sino sobre todo pretendiendo vaciar el cuadro de Picasso de su carga subversiva original, perpetuando así una verdadera masacre cultural, quitándole su compromiso político intrínseco. El intruso era el régimen franquista a quien pretendía exponer el *Guernica*. El cuadro hubiera sido un intruso también en las colecciones de la época, tal y como lo había expresado el propio Picasso.³³ Por lo tanto, se puede afirmar que los dos artistas valencianos “han desmantelado la narración picassiana, apuntándola de sus rasgos dramáticos, no sólo para reorganizarla (para poder establecer un nuevo orden iconológico) sino también para acercarse a su simbología”.³⁴

Éstas son entonces unas (muy pocas) de las (numerosas) obras pintadas por Equipo Crónica a base del repertorio iconográfico de los maestros españoles. Para sintetizar, lo esencial sería no quedarse en la impresión de un mero acercamiento satírico, de un sencillo juego anacrónico entre figuras del pasado y decorado del presente de creación: la intención del colectivo no sólo estribaba en una confrontación yuxtapuesta. Precisamente, fue la abismación la que facilitó el espacio ficticio de estas pictóricas investigaciones y experimentaciones epistemológicas, puesto que las figuras seleccionadas por Equipo Crónica “no son sino el emblema a que han sido reducidas las originales, no son tanto el pasado como la visión del pasado que la historiografía tradicional ha promovido y difundido en amplios

³³ Para este párrafo, Chapot, “Equipo Cronica: de l'intéricronicité à la métaiconicité”, 221-222.

³⁴ Dalmace, *Equipo Crónica: Catálogo razonado*, 106.

sectores de población; es decir, la utilización actual —esquemática y mistificadora— del pasado”.³⁵

De manera más o menos directa, Equipo Crónica cuestionaba el fenómeno de la reproducción y manipulación de los símbolos: el carácter intericónico de sus obras ponía de manifiesto el proceso de reducción emblemática y pretendía, mediante el desfase anacrónico, restaurar (no recuperar) la identidad pictórica original de las figuras citadas, más allá del barniz que no sólo la historiografía sino también la patrimonialización propagandística les habían impuesto.

Emblemática y proceso creador, entre consumo y oficio

En una segunda parte, quisiera evocar otra categoría de citas, vinculadas ahora de manera más directa con la “proliferación icónica”³⁶ inducida por la televisión, la prensa, los anuncios. Se centra en cómo Equipo Crónica retrató la sociedad de consumo incipiente en la España de los años 1960-1980 y qué imágenes de ésta realzó. No significa que, en este segundo apartado, no encontremos de nuevo a figuras sacadas del arte español, pero quiero enfatizar ahora sobre todo los recursos utilizados por Equipo para “actualizarlas”, para insertarlas en su presente, destacando cuáles son las imágenes que seleccionó como emblemáticas de su época en la medida en que “la reducción de la imagen histórica a emblema permite el acoplamiento de estas figuras a un mundo de objetos, cuya objetividad es denunciada continuamente como resultado histórico, no como algo natural, por la misma imagen reducida”.³⁷

En esta sección del estudio, consideramos todavía más cómo Equipo Crónica interpelaba al público para que tuviera una mirada crítica acerca de las imágenes, para que rechazara todo meme impuesto, especialmente en el

³⁵ Bozal, *Historia del arte en España*, 226.

³⁶ Llorens, *Equipo Crónica*, 12.

³⁷ Bozal, *Historia del arte en España*, 228.

contexto de la dictadura franquista. Los artistas del colectivo abogaban por un “cuestionamiento sobre el tipo de imagen que la clase en el poder elegía y/o manipulaba, y sobre la relación de dichas imágenes, asequibles cada vez más a toda clase de público, con lo que pretendía decir y/o lo que callaba, es decir el soporte de un discurso”.³⁸

A continuación se analizarán unas muestras de este catálogo-panfleto contra una emblemática reductora, derivada de la simplificación consumista, destacando tres temáticas: la influencia del arte pop estadounidense; la imagen de la mujer y el consumismo.

En sus primeras obras, utilizando con frecuencia la composición de cuadrillas repetidas, heredadas del proceso iterativo del arte pop, Solbes y Valdés concibieron cuadros que recalcan tópicos culturales. Estas obras no forman una serie concebida como tal. En su catálogo razonado, Dalmace los reúne bajo la denominación “período inicial 1964-67”. En primer lugar, quiero evocar *América, América* (fig. 5).³⁹ Equipo Crónica no sólo utilizó esta fragmentación repetitiva típica del arte pop, como señal de su afiliación técnica, sino que el motivo que retomaba es el emblema de la cultura popular de Estados Unidos: Mickey Mouse, “típico y tópico, símbolo de buen humor, emblema de la felicidad”.⁴⁰ Pero, de repente, el tándem valenciano se alejó del modelo pop en la penúltima línea, creando una ruptura en el esquema repetitivo: en una de las casillas, en vez de reproducir una vez más la cara de Mickey introdujo un champiñón atómico, emblema de otra cara de la identidad de Estados Unidos, ya no como origen del mundo risueño de Disney, sino responsable de los bombardeos nucleares al final de la Segunda Guerra Mundial: el modelo pop se integró, pero con marcado distanciamiento.

³⁸ Dalmace, *Equipo Crónica: Catálogo razonado*, 26.

³⁹ Se puede observar la obra en Montilla, Cristóbal G. y Jesús Domínguez, “El pop de Arroyo, Gordillo, Equipo Crónica y Equipo Realidad convive en el Thyssen de Málaga”, *El Mundo*, 16 de marzo de 2016. Disponible en https://www.elmundo.es/andalucia/malaga/2016/03/16/56e945b746163f66_4f8b464e.html (consultado el 10 de enero de 2021).

⁴⁰ Cfr. Parisot, “Hors-Limite”.

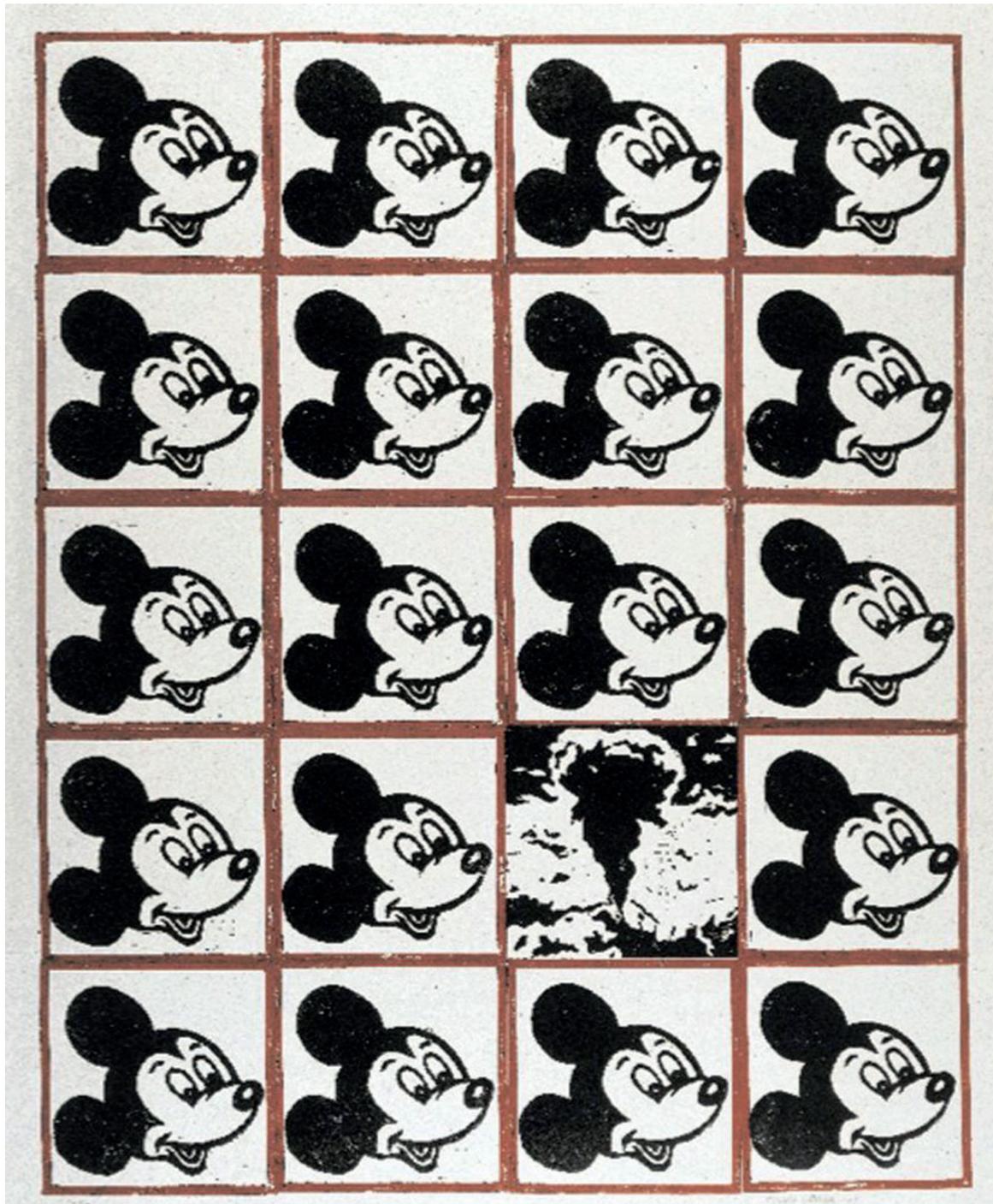


Figura 5. Equipo Crónica, *América, América*, 1965, linóleo dos tintas sobre papel Guarro, 100 x 70.4 cm. Disponible en <https://www.elmundo.es/andalucia/malaga/2016/03/16/56e945b746163f664f8b464e.html> (consultado el 10 de enero de 2021). D.R. © EQUIPO CRÓNICA/VEGAP/SOMAAP/MÉXICO/2021.

En *Retablo* (1965),⁴¹ Equipo Crónica repitió la forma encasillada, centrándose en tópicos españoles. Los artistas reunieron cuatro personajes-clichés de la España de la década de 1960, organizados en cuatro espacios separados, señalados por marcos ficticios, pintados en trampantojo: observamos a “una burguesa, involucrada en alguna obra de caridad, a un jugador del Atlético de Madrid, a un latifundista y a un industrial”.⁴² Utilizaban el código acromático de la fotografía de prensa (blanco y negro), anclando de esta forma estos cuatro retratos en una (pseudo)tradición periodística testimonial, como si se tratara de dar cuenta de las figuras claves de la época. El título y el soporte (tabla) llaman nuestra atención sobre la reducción icónica realizada, así como los marcos ficticios que delimitan los cuatro espacios y acentúan —denuncian— lo artificial de estos clichés. El “retablo” en otra época también fue el soporte de la difusión de un imaginario catequístico: las imágenes religiosas que vehiculaba tenían un valor edificante que no soportaba la mirada crítica. Capaz la advertencia tenga un alcance atemporal aquí, la ausencia de artículo en el título podría ser un indicio de esta posible lectura universal.

Para seguir con esta galería de clichés que denunció Equipo Crónica, reparemos en *Latin Lover* (1967).⁴³ El tratamiento iconográfico de la obra se inspira claramente en los cánones estéticos del arte pop, con las formas y contornos estilizados, los colores vivos y llamativos, una técnica de colores lisos que pretende imitar los estándares de reproducción serial e industrial. La cara del protagonista ocupa más de la mitad de la superficie del cuadro, de perfil, fuertemente delineada; el decorado también remite a un ambiente cliché de galanteo (orillas, oscuridad, luna) como si se produjera una contaminación de la seducción del sujeto sobre su entorno.⁴⁴ Igual que en *Retablo*, el título orienta la interpretación: el inglés remite a un tópico (pre) fabricado en el extranjero, aplicado de manera uniforme sobre una población que haría falta definir sin caer en una conclusión apresurada (¿a qué

⁴¹ Dalmace, *Equipo Crónica: Catálogo razonado*, 48.

⁴² Chapot, “Equipo Cronica: de l'intériconicité à la métaiconicité”, 198.

⁴³ Se puede observar la obra en el catálogo de Llorens, *Equipo Crónica*.

⁴⁴ Acerca del tema del “macho ibérico”, *cfr.* Fuentes, “The Spanish Latin lover...”.

remite la adjetivación “*latin*”: latín, latino?). Paradójicamente, por supuesto, la obra recalca la reducción que opera el emblema, pero es de señalar que este tópico iconográfico también tiene que ver con la tipificación lukacsiana, cuyos preceptos realistas encontraban eco en la vanguardia española de la época. Esta cita de Lukács teoriza la impresión de contaminación sujeto/entorno que acabo de subrayar:

En el reflejo estético de la realidad no se trata sólo de comprobar, ni siquiera sólo de destacar tales rasgos típicos de hombres, sentimientos, ideas, objetos, instituciones, situaciones, etc. Sino que toda tipificación surge al mismo tiempo en un concreto sistema dinámico de relaciones entre los diversos momentos singulares, tanto en la figura individual misma cuanto en sus conexiones con otras, produciendo en la totalidad de la obra una tipicidad de orden superior: el aspecto de un típico estadio de la evolución de la vida humana, de su esencia, de su sentido, de sus perspectivas.⁴⁵

En *Folclore* (1965),⁴⁶ Equipo Crónica reprodujo (casi) la misma imagen en cuatro franjas horizontales. La esquematización visual corre paralela a la simplificación cromática: los artistas sólo conservaron los dos colores de la bandera nacional, amarillo y rojo, con negro para destacar las siluetas de sevillanas que están bailando. En esta orientación emblemática reductora, el título es tautológico: el baile flamenco —más que típico— es tópico de lo folclórico español. Equipo Crónica estaba imitando y satirizando el lenguaje publicitario que funciona a base de símbolos y esquematizaciones. En su análisis de esta imagen, Yannick Chapot subraya el hecho de que el duplicar cuatro veces la misma imagen no es casual: cada franja ofrece como un efecto de zoom óptico respecto a la foto de la franja superior. Así que pasamos de una vista panorámica (franja superior) a un primísimos plano (franja inferior): la gradación, por etapas sucesivas, invita la mirada a centrarse en la individualidad, pero opera al mismo tiempo una deformación óptica aplastando y estirando la imagen ampliada para que

⁴⁵ Lukács, *Materiales sobre el realismo*, 282.

⁴⁶ Se puede observar la obra en el catálogo de Llorens, *Equipo Crónica*, 11.

quepa en la misma franja: “Esta representación no es inocente; la deformación óptica advierte al espectador sobre los peligros de una percepción de España basada en clichés para turistas, esas imágenes que permiten vender una España ‘*different*’ según la fórmula usual, y no dan sino una visión deformada de la realidad”.⁴⁷

A partir del cliché de las sevillanas se puede agregar el ejemplo del retrato femenino e iniciar, de esta forma, la siguiente temática que quería evocar en esta segunda parte de mi estudio. *Cayetana en la cocina* (1967)⁴⁸ me parece de sumo interés aquí, en la medida en que convoca a una figura del patrimonio pictórico español (pintada por Goya en 1795), insertándola en lo que —emblemáticamente— representaba la cocina de los años 1960 para Equipo Crónica, creando por lo demás una analogía original con la imagen tópica glamur de Marilyn Monroe en las serigrafías de Andy Warhol:

[...] Equipo Crónica está convirtiendo a la duquesa de Alba en una “estrella” española. Sin embargo, no luce en Hollywood sino en una cocina, rodeada por frutas y verduras, una olla exprés y una lata de salsa de tomate... sofrito [Solis]. El “best-seller” español reemplaza la lata de salsa Campbells, convertida en icono por Warhol. Pero este acercamiento pictórico con la obra de Warhol no debe engañarnos y el Equipo Crónica da indicios al espectador para esto: la inversión de la escritura en la lata de tomates revela la inversión de valores entre lo que “alaban” las obras del artista norteamericano y la imagen que el Equipo Crónica ofrece de la sociedad franquista. Mientras las serigrafías de Warhol reflejaban el *star system* estadounidense, el cuadro del Equipo Crónica ilustra la postura de la mujer en la sociedad española contemporánea. Esta mujer “moderna” no ha evolucionado desde el siglo XIX, ya que se trata de una cita de un retrato de Goya. Esta mujer española de los años sesenta es,

⁴⁷ Chapot, “Equipo Cronica: de l'intéricronicité à la métaiconicité”, 199.

⁴⁸ Se puede observar (parcialmente) la obra en el blog Luis Trimano - Arte Gráfica, “Equipo Crónica – ‘Cayetana en la cocina’ 1967”.



Figura 6. Equipo Realidad, *86 misses en traje de baño*, 1968, acrílico sobre tabla, 116 x 279 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/86-misses-traje-bano> (consultado el 10 de enero de 2021). D.R. © EQUIPO REALIDAD/VEGAP/SOMAAP/MÉXICO/2021.

según el modelo ideal de la familia franquista, un ama de casa, una “perfecta casada”.⁴⁹

Fue la acertada combinación del glamur símbolo icónico de Marilyn, junto con estos emblemas de una cocina española, lo que convirtió a Cayetana en esta alegoría de la “perfecta casada”, cuyo universo se reduce a la cocina.

Siguiendo con el tema de la representación de la mujer, quiero evocar la obra de otro colectivo contemporáneo de Equipo Crónica: Equipo Realidad, que realizó el cuadro *86 misses en traje de baño* (fig. 6). Nos apartamos del estricto estudio de la producción de Equipo Crónica (sólo para esta pieza) para subrayar también que sus planteamientos (tanto estéticos como ontológicos) animaban a otros artistas de su generación. Equipo Realidad enfocó el tema del género de manera todavía más cruda, satirizando la instrumentalización del cuerpo femenino:

A través de temáticas seriadas, el Equipo analiza la transformación social de los años sesenta, marcada por la tecnificación, consu-

⁴⁹ Chapot, “Equipo Cronica: de l'intériconicité à la métaiconicité”, 199-200.

mismo y despegue de los medios de masas. Su toma de posición crítica, desmitificadora de la sociedad de consumo, subyace en el tratamiento iconográfico de los símbolos a través de los valores que presentan siempre una doble e irónica lectura evidenciada en *86 misses en traje de baño*. Se trata de una obra que aborda el acceso de España a los rituales de la sociedad del espectáculo, materializada en eventos internacionales de la baja cultura como los certámenes de Miss España y Miss Universo y otros eventos análogos de la cultura de masas como el Festival de Eurovisión. El tríptico plantea así la cosificación del cuerpo femenino, al presentar un friso de mujeres en idéntica postura, y desvela las contradicciones del franquismo en un momento en el que el ascenso de la televisión hace relajar la censura moral e impone un nuevo canon de costumbres en la sociedad española.⁵⁰

Para volver a Equipo Crónica, y tratar la última de la tres temáticas que propongo, la denuncia consumista se encuentra sobremanera en su obra *Meninas en el chalet* (1969) y en este aspecto, en particular, se nota la mirada crítica de Equipo en cuanto a las derivaciones posibles del meme.

Meninas en el chalet se refería a un fenómeno que cité antes: la expansión del sector del turismo en el tardío franquismo. El tratamiento formal retoma procedimientos analizados en obras anteriores: transestilización pop (imitación de serigrafías, colores llanos); citas de unas figuras emblemáticas del patrimonio pictórico español (protagonistas de la obra maestra española por antonomasia, pintada por Velázquez en 1656: *Las Meninas*); colocación en un entorno que provoca un desfase. En este ejemplo, lo que ponía en escena Equipo Crónica, mediante la abismación veraniega, era una consecuencia directa del desarrollo turístico: la expansión y presión inmobiliaria del “chalet”, citada directamente en el título y traducida aquí por el sol, la palmera, las tumbonas (sillas) plegables. Precisamente, estos objetos de consumo estacional permitieron identificar el decorado (re)creado

⁵⁰ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, “86 misses en traje de baño”.



Figura 7. Equipo Crónica, *Meninas en el chalet*, 1969, acrílico sobre lienzo, 100 x 90 cm, Fundación Chirivella Soriano, Valencia. Disponible en <https://maca-alicante.es/2013/04/16/4605/> (consultado el 10 de enero de 2021). D.R. © EQUIPO CRÓNICA/VEGAP/SOMAAP/MÉXICO/2021.

por Equipo Crónica aquí. Se trataba de una cita de un anuncio de la tienda valenciana Hogar completo, especializada en este tipo de artículos. El marco ficticio de este sainete se recuperó entonces directamente dentro de una producción visual del lenguaje comercial, como si tuviéramos un escorzo compositivo que reuniera el (seudo)argumento cultural (campaña de promoción y recuperación del panteón pictórico barroco) con *Las Meninas*, la atracción turística (el chalet) y sus consecuencias económicas más concretas (el folleto publicitario de Hogar completo). Equipo Crónica exaltó redes de connotaciones procedentes de repertorios icónicos distintos para dar cuenta de varios niveles de manipulación de la imagen: pintura instrumentalizada (como se explicó en la primera parte de este estudio), escenificación promocional del confort moderno (tumbonas/sillas reclinables).

La sociedad de consumo se encuentra caricaturizada en la serie “Autopsia de un oficio (1970-71)”, que gira esencialmente en torno a una única cita: *Las Meninas* de Velázquez, “el ejemplo más paradigmático de la pintura clásica española”.⁵¹ Como lo apuntó el propio Equipo Crónica, esta serie se caracterizó por sus planteamientos meta-artísticos: “esta vez abordamos como tema central la misma actividad de pintar. Se trata de un intento de autoanalizar el mismo proceso creador”.⁵² Para esto, en varias obras de la serie, el colectivo se puso en escena a sí mismo, como en *La salita* (fig. 8), por ejemplo.

En cuanto a la composición general, Equipo Crónica conservó la estructura general de la hipoimagen, la cita de Velázquez: el principal grupo de personajes se reconoce y se encuentra en un espacio casi idéntico al modelo de 1656, pintado con un tratamiento de arte pop. Pero el enfoque del análisis que propongo para esta imagen consiste más en identificar qué elementos emblemáticos seleccionó Equipo para llenar “la salita”.

Si nos fijamos primero en los colores, notamos que los artistas emplearon la paleta viva y muy llamativa habitual, con efectos visuales típicos, imita-

⁵¹ Llorens, *Equipo Crónica*, 21.

⁵² Equipo Crónica, “Datos sobre la formación...”, 107.

dos de las serigrafías de Warhol. De esta forma, la obra tiene este aspecto prefabricado, listo para la producción. Luego, la totalidad del decorado aparece poblado por elementos *kitsch* o emblemáticos del bienestar estándar promovido por el discurso publicitario consumista: los muebles de formica, la araña trivial, el suelo de motivos geométrico sixties y, sobre todo, la televisión (mayor fuente de difusión de este ideal consumista estereotipado) y los carteles que adornan las paredes (iconos demultiplicados, puras ilustraciones vaciadas de contenido y mensaje). Con dichas características (caricaturizadas), esta sala de estar se parece a la obra *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* de Richard Hamilton (1956).⁵³ En el primerísimo plano, el flotador y la pelota se pueden entender como otros símbolos de actividades populares, fomentadas por modelos e incitaciones de anuncios y noticiarios.

Por fin, cumpliendo con su propuesta de “intento de autoanalizar el mismo proceso creador”, Equipo Crónica se autorretrató en lugar de los dos personajes que están dialogando en la sombra, a la derecha en el cuadro de Velázquez. Para insistir en la dimensión metapictórica de la obra, los dos pintores llevan carpetas de dibujos, típicas de los estudiantes de Bellas Artes, y su propio diálogo puede aparentarse a una hermenéutica sobre la pintura, su función simbólica, compromiso, etcétera. Como tal, *La salita* ejemplifica, en el programa de Equipo Crónica el “proceso de recontextualización que erosiona el aura de las imágenes de alcurnia y revela su condición de clichés en el seno de la cultura mediática”.⁵⁴

Terminaré citando *El coloso del miedo* (fig. 9) en el que, en realidad, la denuncia consumista es menos intensa pero el cuadro se vale de la emblemática publicitaria con fines políticos. *El coloso del miedo* forma parte de la serie “A modo de parábola (1977)” y se diferencia de las demás obras analizadas aquí porque se pintó durante la Transición Democrática, poco después de la muerte del dictador Francisco Franco en 1975. Como lo indica el título de la serie, Equipo Crónica reanudó con “una expresión alegórica,

⁵³ Cfr. Historia-Arte, “¿Qué es lo que hace que los...”.

⁵⁴ Cfr. Huici, “Obras de una colección 29: *La salita*”.



Figura 8. Equipo Crónica, "La salita", 1970, acrílico sobre lienzo, 200 x 200 cm. Cortesía Fundación Juan March, Madrid. Foto: © Joan-Ramon Bonet/David Bonet. Disponible en <https://www.march.es/es/palma/coleccion/obras/salita> (consultado el 10 de enero de 2021). D.R. © EQUIPO CRÓNICA/VEGAP/SOMAAP/MÉXICO/2021.

pero alejándose de la actualidad inmediata para tratar más indirecta y generalmente (atemporalmente inclusive) temas sociales, políticos, culturales y artísticos”.⁵⁵ “La parábola” se refiere a *La parábola de los ciegos* (1568) de Pieter Brueghel el Anciano,⁵⁶ motivo intericónico recurrente que citaba Equipo Crónica en la serie. También convocaba aquí extractos de un cuadro cubista de Picasso: *Horta del Ebro* (1909).⁵⁷

El propio tándem de artistas definía así el programa de “A modo de parábola”:

Queríamos que un argumento típico para ser tratado de forma realista —la represión y el miedo producidos por el franquismo de post-guerra (tema de la serie)— se convirtiera en una fábula intemporal que conservara y potenciara al mismo tiempo el dramatismo de los hechos reales en la España de ese período. La apelación al espectador funcionaba básicamente en dos direcciones: una, de orden emocional, que despertase las sensaciones vagas, pero reales, que la memoria genera al recordar hechos vividos en el pasado. La otra, más reflexiva y crítica, que funcionase como vehículo entre la mirada del espectador y la historia real. De ahí el tratamiento crispado, como de pesadilla, que dimos a los cuadros.⁵⁸

Esta aclaración permite articular la interpretación de *El coloso del miedo* según dos aspectos. El primero tiene que ver con la reivindicación de realismo figurativo: la emblemática funciona a base de recursos visuales eficientes para el espectador de la época: “el coloso, alegoría franquista que todavía extiende su sombra conminatoria sobre una España plagada (simbolizada por la tierra ocre, extendida y vacía) aterroriza a una muchedumbre. De forma irónica, el gigante tiene la apariencia de ‘Polil’, eco popular, em-

⁵⁵ Le Corre-Carrasco, “Equipo Crónica: de la *Chronique de la réalité...*”, 258.

⁵⁶ Cfr. Wikipedia, “La parábola de los ciegos”.

⁵⁷ Cfr. MoMa, “Pablo Picasso: The Reservoir, Horta de Ebro”.

⁵⁸ Equipo Crónica, “Datos sobre...”, 110.

blema publicitario de una famosa marca de insecticida antipolillas”.⁵⁹ Su imagen quedaba muy difundida en los anuncios españoles de los años 1970. Segundo, la composición intericónica (con las citas de Brueghel y Picasso) permite a la obra alcanzar este estatuto de “fábula atemporal” reivindicado por los artistas. De esta forma, el coloso se convierte en una representación alegórica de la dictadura, lo cual corre paralela al ambiente general de pesadilla. Paradójicamente, Equipo Crónica sugería también otra imagen que no citó directamente: *El Coloso* (después de 1808)⁶⁰ de Goya se impone a los ojos del espectador por la similitud narrativa y compositiva. Por lo demás, aquí en *El coloso del miedo*, la oscuridad se puede entender como “metáfora cromática de la censura y de la tiranía que impuso Franco”⁶¹ durante su dictadura.

Al cabo de este recorrido, cito el análisis de Valeriano Bozal acerca del lenguaje emblemático en Equipo Crónica:

En primer término, reducir la asociación a una composición más o menos ingeniosa entre imágenes de dos tiempos distintos no es el fin perseguido y conseguido. No toda la iconografía del Siglo de Oro ha sido utilizada por el Equipo, sino solamente aquella que se ha desprendido de su origen, de su autor y de su verdadera conformación artística, para convertirse en tópico patrimonio iconográfico. Son imágenes-emblemas, símbolos de un pasado que se utiliza ya para funciones muy diversas de las que originalmente tuvo. Han sido “digeridas” y “reelaboradas” por nuestra historia cultural, convirtiéndose en emblemas del poder —*El Conde-Duque*—, de la espiritualidad —*El caballero de la mano en el pecho*—, de la nobleza real —*Las Meninas*—, etc., y como tales, son aquí utilizadas. Lo que

⁵⁹ Le Corre-Carrasco, “Equipo Crónica: de la *Chronique de la réalité...*”, 260.

⁶⁰ Cfr. Museo Nacional del Prado, “El Coloso”. Disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-coloso/2a678f69-fbdd-409c-8959-5c873f8feb82> (consultado el 10 de enero de 2021).

⁶¹ Le Corre-Carrasco, “Equipo Crónica: de la *Chronique de la réalité...*”, 261.



Figura 9. Equipo Crónica, *El coloso del miedo*, 1977, acrílico sobre lienzo, 200 x 150 cm, Patrimonio Histórico-Artístico del Senado de España (fotografía Oronoz), Madrid. Disponible en https://www.senado.es/web/conocersenado/arteypatrimonio/obrapictorica/detalle/index.html?id=SENPRES_014636 (consultado el 10 de enero de 2021). D.R. © EQUIPO CRÓNICA/VEGAP/SOMAAP/MÉXICO/2021.

precisamente ha sabido hacer el Equipo es darles tal carácter concreto sin romper con su origen, tipificando unos rasgos que producen multitud de repercusiones significativas. Simultáneamente, las han puesto en contacto con otras imágenes —emblemas de nuestro tiempo—, suministradas esta vez, por los medios de comunicación de masas, especialmente el *comic* y la publicidad. [...] Equipo Crónica establece así la posibilidad de una sociología del arte a partir del lenguaje y del punto de vista —que en él se revela— con que nos acercamos a lo real.⁶²

Los escasos ejemplos que comenté, valiéndome de los estudios de especialistas de Equipo Crónica, ponen de manifiesto el hecho de que el discurs-

⁶² Bozal, *Historia del arte en España*, 226-227.

so que desarrolló el tándem valenciano siempre fue a base de “un lenguaje transitivo, es decir, como un lenguaje dirigido a hablar del mundo [...] a pintarlo”.⁶³ La doble articulación que observé (desviación propagandística primero; manipulación consumista luego), recalca la concientización y distanciamiento respecto a lo que son los emblemas (culturales, políticos, turísticos, etcétera) que caracterizó las indagaciones estéticas de varios artistas e intelectuales de los años 1960-1980 en España:

A mediados de los sesenta, muchos intelectuales antifranquistas que trabajaban en el campo de las artes no parecían interesados en proclamarse representantes del espíritu español. [...] Los intelectuales españoles más jóvenes, más familiarizados con estas ideas, fueron los primeros en incluir una crítica sobre la naturaleza construida de la identidad nacional en su trabajo. [...] Tanto los grandes maestros españoles como sus obras de arte eran considerados como un producto más de la sociedad consumista, una mercancía que el régimen había manipulado para construir y apuntalar la hegemonía cultural. Intelectuales y grupos artísticos como Valeriano Bozal, Tomàs Llorens, Estampa Popular de Valencia, Equipo Crónica, Equipo Realidad y Eduardo Arroyo fueron destacados defensores de esta línea crítica sobre el mal uso de los clichés nacionalistas y de los grandes maestros de España.

Algunas obras también establecen un aparente paralelismo entre el sistema político de monarquía absoluta bajo el que habían estado trabajando los artistas del Siglo de Oro español y la dictadura totalitaria.⁶⁴

Por último, con el género narrativo de la crónica, “el reto era alcanzar toda clase de público. Como en una crónica, se proponían relatar acontecimientos históricos, gracias a una elaboración compleja en la que se fusionara el aspecto popular con el erudito”.⁶⁵ Por lo tanto, la crónica que elaboró Equipo, por su dimensión testimonial, consistía en agregar *disjecta*

⁶³ Dalmace, *Equipo Crónica: Catálogo razonado*, 13.

⁶⁴ De Haro y Díaz, “Artistic Dissidence under Francoism”, 752.

⁶⁵ Dalmace, *Equipo Crónica: Catálogo razonado*, 25-26.

membra de la realidad que observaba, inventando para cada una de sus creaciones microcosmos tan híbridos como coherentes en su heterogeneidad compositiva. El arte de Equipo Crónica nunca deja pasivo al espectador, invitándolo a reflexionar sobre lo que fundamenta un meme, sobre la manipulación de las imágenes-emblemas, que Equipo mismo, por cierto, manipuló.

Bibliografía

- Bozal, Valeriano. *Historia del arte en España*. Madrid: Ediciones Istmo, 1995.
- Dalmace, Michèle. *Equipo Crónica: Catálogo razonado*. Valencia: IVAM, 2002.
- Dawkins, Richard. *The Selfish Gene*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1976.
- De Haro García, Noemí y Julián Díaz Sánchez. "Artistic Dissidence under Francoism: The Subversion of the Cliché". *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCI, núm. 5 (2014): 735-754.
- Equipo Crónica. "Datos sobre la formación del Equipo Crónica y Cronología por series". En *Equipo Crónica*, 105-110. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Le Corre-Carrasco, Marion. "Equipo Crónica: de la *Chronique de la réalité à la normalisation démocratique*". En Z. Carandell, J. Pérez Serrano, M. Pujol y A. Taillot (coords). *La construction de la démocratie en Espagne. Espaces, acteurs, représentations*. Nanterre: CRIIA, 2018, 249-278.
- Lukács, Georg. *Materiales sobre el realismo*. Barcelona: Grijalbo, 1969.
- Magny, Claude-Edmonde. *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris: Éditions du Seuil, 1950.
- Marín Viadel, Ricardo. *Equipo Crónica: pintura, cultura y sociedad*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2002.
- Van Hensbergen, Gijs. *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2005.

Recursos electrónicos

- Barreiro López, Paula. "Reinterpreting the Past: The Baroque Phantom during Francoism". *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCI, núm. 5 (2014). Disponible en <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14753820.2014.908566?needAccess=true> (consultado el 5 de diciembre de 2021).
- Bernabéu López, Amparo y Rafael Rocamora Abellán. "De *Spain is different* a *I need Spain*: La función apelativa en campañas turísticas españolas". *Gran Tour: Revista de Investigaciones Turísticas*, núm. 2 (2010): 83-100. Disponible en <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/73521/1/3986371.pdf> (consultado el 2 de mayo de 2021).
- Catalan, Jordi. "Franquismo y autarquía, 1393-1959: enfoques de historia económica". *Ayer*, núm. 46 *Naturaleza y conflicto social* (2002): 263-283. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/41324880> (consultado el 2 de mayo de 2021).
- Chapot, Yannick. "Equipo Cronica, de l'intériconicité à la métaiconicité: Etude d'un processus créatif dans l'Espagne du tardo franquisme et la primo démocratie (1964-1977)". Tesis doctoral, Centre d'Etude sur les Littératures Etrangères et Comparées, 2017. Disponible en <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-02007873/> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Departamento de Educación y Acción Cultural, BBK. *Equipo Crónica*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015. Disponible en <https://www.museobilbao.com/publicaciones-digitales.php?f=Equipo%20Cronica> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Díaz-Urmeneta, Juan Bosco. "Arte y publicidad: el desconcierto del 'pop art'". *Diario de Sevilla*, 18 de agosto de 2020. Disponible en https://www.diariodesevilla.es/ocio/Arte-publicidad-desconcierto-pop-art_0_1492051208.html (consultado el 10 de enero de 2021).
- Equipo Crónica. "El embalaje". Colección "La Caixa". Disponible en <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0147/ElEmbalaje> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Equipo Crónica. "La antesala, 1968". Fundación Juan March. Disponible en <https://www.march.es/es/palma/coleccion/obras/antesala> (consultado el 10 de enero de 2021).

- Fuentes Vega, Alicia. "The Spanish Latin lover: A Strictly Domestic Myth?"
Via: Toursim Review 11-12 (2017). Disponible en <https://journals.openedition.org/viatourism/1678> (consultado el 2 de mayo de 2021).
- Fundación Juan March. "Equipo Crónica: Crónicas Reales. 2006". Catálogo de Exposición. Disponible en <https://digital.march.es/fedora/objects/cat:158/datastreams/PDF/content> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Historia-Arte. "¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?: Una obra pionera del movimiento Pop Art". Disponible en <https://historia-arte.com/obras/que-es-lo-que-hace-que-las-hogares-de-hoy-sean-tan-diferentes-tan-atractivos> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Huici March, Fernando. "Obras de una colección 29: *La salita*". Fundación Juan March. Disponible en <https://www2.march.es/en/bibliotecas/publicaciones/visor/fjm-pub/1388/8/> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Llorens, Tomàs. *Equipo Crónica*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015. Disponible en https://www.museobilbao.com/uploads/salas_lecturas/archivo_es-9.pdf (consultado el 10 de enero de 2021).
- Luis Trimano - Arte Gráfica. "Equipo Crónica – 'Cayetana en la cocina' 1967 - acrílico sobre madeira 0,95 x 0,91 cmts". Blog personal. Disponible en http://trimano.blogspot.com/2010/08/equipo-chronica-cayetana-en-la-cocina_22.html (consultado el 10 de enero de 2021).
- Maderuelo, Javier. "La salita, 1970". *Fundación Juan March*. Disponible en <https://www.march.es/es/palma/coleccion/obras/salita> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Montilla, Cristóbal G y Jesús Domínguez. "El pop de Arroyo, Gordillo, Equipo Crónica y Equipo Realidad convive en el Thyssen de Málaga". *El Mundo*, 16 de marzo de 2016. Disponible en <https://www.elmundo.es/andalucia/malaga/2016/03/16/56e945b746163f664f8b464e.html> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Museo de Arte Contemporáneo de Alicante. "Equipo Crónica, 'Meninas en el chalet'". Disponible en <https://maca-alicante.es/equipo-chronica-meninas-en-el-chalet/> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. "86 misses en traje de baño". Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/86-misses-traje-bano> (consultado el 10 de enero de 2021).

- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. “*Spain is Different: Tourism and apertura in 1960s Spain*”. Disponible en https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/425_eng_web.pdf (consultado el 2 de mayo de 2021).
- Museo Nacional del Prado. “El Coloso”. Disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-coloso/2a678f69-fbdd-409c-8959-5c873f8feb82> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Museum of Modern Art (MoMA, Nueva York). “Pablo Picasso: The Reservoir, Horta de Ebro”. Disponible en <https://www.moma.org/collection/works/78718> (consultado el 10 de enero de 2021).
- Parisot, Fabrice. “Hors-limite: Equipo Crónica ou l'éclatement du message narratif”. *Cahiers de Narratologie* 16 (2009). Disponible en <http://journals.openedition.org/narratologie/1042> (consultado el 08 de enero de 2021).
- Senado de España. “El coloso del miedo, 1977”. Disponible en https://www.senado.es/web/conocersenado/arteypatrimonio/obrapictorica/detalle/index.html?id=SENPRES_014636 (consultado el 10 de enero de 2021).
- Wikipedia. “La parábola de los ciegos”. Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/La_parábola_de_los_ciegos (consultado el 10 de enero de 2021).



Marion Le Corre-Carrasco

Doctora y profesora titular asociada a la Université Lumière-Lyon 2 (Francia). Responsable de la Licenciatura de Español en el Departamento de Estudios del Mundo Hispánico y Lusitano. Miembro del laboratorio PASSAGES Arts et Littératures xx-xxi y responsable del eje de investigación “Intermedialidades”. Sus áreas de enseñanza incluyen análisis de la imagen, historia de la pintura española, civilización española contemporánea y formación de profesores de secundaria en prácticas; sus áreas de investigación: la relación texto/imagen, historia cultural y creación artística, e historia de la pintura española.

Del fotoperiodismo al meme

Visualidades, gestos y política en Internet

Alejandro Dayan Saldívar Chávez

Universidad Nacional Autónoma de México

Mariana Rubio de los Santos

Universidad Nacional Autónoma de México

From Photojournalism to Meme

Visualities, Gestures and Politics on the Internet

Recepción: 2 de marzo de 2021

Aceptación: 9 de junio de 2021

Resumen

Este artículo se enfoca en analizar las condiciones de producción, circulación y reapropiación de la imagen fotoperiodística a través de los memes en la era digital. Se busca explorar las posibilidades que ofrece la circulación de imágenes fotoperiodísticas en las redes sociales y cómo la autoría se desdibuja mientras la imagen adquiere una condición viral que se replica en Internet. Particularmente, se analiza una fotografía descontextualizada donde aparece el senador Bernie Sanders en la ceremonia en la que Joe Biden tomó protesta como presidente de Estados Unidos. El gesto del político —brazos cruzados, piernas cruzadas— suscitó miles de reinterpretaciones y reapropiaciones que se materializaron en memes, herramientas de comunicación contemporánea que constituyen una memoria visual colectiva. Se propone pensar cómo la red conduce las imágenes, descolocándolas de su época y actualizándolas de manera aparentemente burda, pero dentro de un margen icónico reconocible. Así, el objetivo es rastrear el lugar que ocupa el fotoperiodismo en la cultura visual *online*.

Palabras clave

Cultura visual, memes, fotoperiodismo, política, gestualidad

Abstract

This article analyzes the conditions of production, circulation and reappropriation of the photojournalistic image through memes in the digital era. It seeks to explore the possibilities offered by the circulation of photojournalistic images in social networks and how authorship is blurred as the image acquires a viral condition that is replicated on the Internet. In particular, we analyze a decontextualized photograph of Senator Bernie Sanders at the ceremony in which Joe Biden was sworn in as President of the United States. The politician's gesture —crossed arms, crossed legs— gave rise to thousands of reinterpretations and reappropriations that materialized in memes, contemporary communication tools that constitute a collective visual memory. This article reflects on how the network leads images, dislocating

them from their time and updating them in an apparently vulgar way, but within a recognizable iconic margin. The aim is to trace the place of photojournalism in online visual culture.

Keywords

Visual culture, memes, photojournalism, politics, gesturalidad

LA ESCRITORA SUSAN SONTAG DESCRIBIÓ LA FOTOGRAFÍA COMO UN “RASTRO” DE LA realidad.¹ Documentar desde una visión “realista” es uno de los principales fundamentos del fotoperiodismo en la actualidad. En este género, que nace con el desarrollo de la prensa escrita, lo fotográfico radica en la fuerza y eficacia del instante único, la transparencia de la imagen y su instrumentalización a través de la información.

Jean Pierre Amar caracteriza la fotografía documental a partir de tres criterios: “la elección del sujeto, la de su destinatario futuro (por el fotógrafo o su editor) y el lugar del azar forzosamente reducido en el momento de la toma”.² En esta línea de pensamiento, el fotógrafo intenta eliminar cualquier ambigüedad dentro del encuadre, tratando de sintetizar visualmente la información.

La visión documental aspira a generar una historia de imágenes de lo social. A través de las cámaras y lentes de los fotoperiodistas atraviesan conflictos, personajes, acontecimientos y situaciones que, por lo regular, exceden la capacidad de imaginación. En esa realidad, el fotógrafo investiga, encuadra y edita su material de trabajo para luego buscar una publicación o editorial dispuesta a difundirlo. Amar define ampliamente las labores que implica dicho oficio.

El fotógrafo desempeña un papel de testigo y de observador pero también de investigador de las situaciones políticas, económicas y sociales de un pueblo o de un país. Realiza a menudo una gran cantidad de imágenes y prepara su trabajo enriqueciéndolo con lecturas, con la documentación y el contacto con los protagonistas de la acción. Su visión, a menudo subjetiva, puede calificarse de “visión de autor”.³

¹ Cfr. Sontag, *Sobre la fotografía*.

² Amar, *El fotoperiodismo*, 38.

³ Amar, *El fotoperiodismo*, 39.

Esa visión autoral tiene un correlato con el trabajo de Brendan Smialowski, fotorreportero de la Agence France-Presse (AFP)⁴, quien se destaca por documentar los entretelones de la política estadounidense desde el año 2003. Habitualmente su trabajo se ve publicado en medios como *The New York Times*, *TIME Magazine*, *Newsweek*, *Der Spiegel*, *USA Today* y *The Washington Post*.

En los acontecimientos recientes del asalto al Capitolio por QAnon, un grupo de seguidores de Donald Trump, Smialowski fotografió la revuelta.⁵ En una de sus fotografías (fig. 1) se observa a tres hombres huyendo del gas lacrimógeno: uno de ellos lleva puesta una máscara antigas similar a las utilizadas en la Primera Guerra Mundial; otro una máscara con una bandera, mientras se comunica por un radio y uno más huye de la cortina de gas con los brazos arriba. Se trata de un momento donde el azar lo puso en contacto directo con los protagonistas de la acción, pues Smialowski se encontraba documentando la sesión del Congreso.

Smialowski retrata la irrupción en el Capitolio como un momento de inestabilidad política y rebelión, a través de una mirada enfocada en el dramatismo de una nación acostumbrada al espectáculo. En la fotografía entra en acción la espectacularidad del humo como un gesto de horror reforzado por el primer plano de la máscara de gas, que recuerda a los testimonios de la guerra del artista alemán Otto Dix.

Mientras los legisladores estaban reunidos para ratificar las elecciones, un grupo de hombres forcejeaba con policías dentro del Capitolio. Los senadores fueron desalojados con escafandras antigás, protegidos por la policía.

⁴ La Agence France-Presse (AFP) es la primera agencia nacional de noticias en el mundo, se estableció en París en 1835. Junto con las agencias Associated Press (AP) y United Press International (UPI), en Estados Unidos, y Reuters, en Londres, dotaron más del 90% de las noticias extranjeras impresas en distintos periódicos alrededor del mundo durante la segunda mitad del siglo xx. Cfr. "The Big Four", *New Internationalist*.

⁵ El 6 de enero de 2021 QAnon, un grupo de extrema derecha, materializó en el asalto al Capitolio las conspiraciones de las relaciones sociopolíticas del ámbito virtual. Para tener mayor referencia, cfr. Beene y Greer, "A Call to Action for Librarians".



Figura 1. Brendan Smialowski, "Asalto al Capitolio", 6 de enero de 2021, fotografía digital, AFP. Disponible en <https://www.timesofisrael.com/watching-from-israel-we-worry-for-our-vital-beloved-ally-punctured-from-within/>.

En las grabaciones de las cámaras de seguridad se observa al grupo de seguidores de Trump caminar como quien visita un museo, una turba cautivada por su nacionalismo.

Souvenir de la revuelta

En las fotografías ofrecidas por la agencia internacional AFP se distingue una muchedumbre enardecida al interior y al exterior de las instalaciones. Los fotoperiodistas registraron a los seguidores del expresidente Trump ondeando banderas que suplen las estrellas por pequeñas pistolas y las barras por rifles; a los manifestantes disfrazados como vikingos, pioneros



Figura 2. Saul Loeb, “Asalto al Capitolio”, 6 de enero de 2021, fotografía digital, AFP. Disponible en <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2021/01/capitol-when-mob-entered-chamber-pictures-tourists/617586/>.

o soldados. Un hombre disfrazado de bisonte brama en los pasillos; se hace llamar “QAnon Shaman”, todo un protagonista en las fotografías.⁶

En la rotonda del Capitolio se aloja la historia de Estados Unidos en cuatro lienzos monumentales de cinco metros —encargados a John Trumbull en 1817— que decoran las paredes con escenas revolucionarias. Entre el caos, los seguidores de Trump sucumben ante la grandeza de la historia que el imperialismo ha escrito. Están ahí fotografiándose con los bustos de los hombres ilustres o contemplando las hazañas al óleo, como vemos en una de las fotografías de Saul Loeb.

⁶ Jacob Anthony Chansley, alias Jake Angeli, de Arizona, fue acusado de entrar al Capitolio de manera “violenta” y “desordenada”. En la declaración de hechos un agente del Buró Federal de Investigaciones (FBI), adjunta fotografías periodísticas como evidencia. El comunicado de prensa del Departamento de Justicia de EU puede consultarse en “Three Men Charged in Connection with Events at U.S. Capitol”, DJEU.

La fotografía encuadra casi en su totalidad la pintura *Surrender of Lord Cornwallis at Yorktown*, acontecimiento histórico fechado el 19 de octubre de 1781 que garantizó la independencia estadounidense. Debajo de la hazaña, cuatro manifestantes reposan como turistas. A la izquierda, dos de ellos contemplan el fresco *La Apoteosis de Washington*, ubicado en el domo al centro de la Rotonda, y que no vemos en la fotografía. A la derecha, uno de ellos videograba con su teléfono a su alrededor. Los cuatro manifestantes reposan, después de un *tour* por el Capitolio.

En otra de las fotografías aparece un alegre manifestante con el atril del Presidente de la Cámara. Se trata de Adam Johnson, de 36 años, quien saluda hacia la cámara de Win McNamee. En la declaración de hechos del FBI se muestra adjunta una fotografía tomada de su perfil de *Facebook*, donde aparece Johnson posando con un letrero: “*Closed to all tours*”. Las imágenes pueden consultarse en <https://www.the-sun.com/news/2111672/adam-christian-johnson-wife-suzanne-capitol-riots/>.

A excepción de un busto de mármol del expresidente Zachary Taylor salpicado de sangre, ninguna obra fue dañada. Los pasajes históricos en gran formato imponen un orden alrededor de los manifestantes, pues sólo transitan por donde los cordones permiten, como si se tratara de un rebaño dócil que, rifle al hombro, intenta tomar un poder que sabe inalcanzable y sólo puede llevarse un estrado como *souvenir* de la revuelta.

Azar fotográfico, política y gestualidad

En medio de la inestabilidad política, Smialowski regresó a la toma de protesta de Joe Biden el 20 de enero de 2021. Según su testimonio, el fotógrafo tenía una consigna: mantenerse atento a los movimientos de los senadores republicanos Ted Cruz y Josh Hawley, acusados de alentar a los seguidores de Trump a tomar el Capitolio.

Durante la ceremonia fotografió por casualidad al senador Bernie Sanders en las gradas de los invitados (véase en la cuenta de *Twitter* de *Vulture*: <https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/former-presidential-candidate-senator-bernie-fotograf%C3%ADa-de-noticias/1230690429?adppopup=true>). En el encuadre, el político permanece sentado en una silla plegable, mientras otros invitados pasan de largo en las escaleras de las gradas. La limpieza de la toma está favorecida por la distancia social como medida preventiva ante la aparición del coronavirus. Smialowski se refiere a ella como “una imagen bastante simple después de todo. La belleza está en la sencillez de este momento”.⁷

Ante el torrente de imágenes en el cual navegamos, los fotógrafos se encuentran en una encrucijada de sentido. En primer lugar, por las infinitas posibilidades de manipulación de una imagen y, en segundo, por la imagen presa detrás de la pantalla, en la virtualidad, donde toda manipulación es posible. Según Geoffrey Batchen, “la principal diferencia parece radicar en que mientras la fotografía continúa reivindicando algún tipo de objetividad, las imágenes digitales son un proceso abiertamente ficticio”.⁸

Smialowski sigue la tradición de la objetividad, pues él considera que “una imagen debería ser como una caja de *bento*: todo tiene su lugar y su propósito, y todo funciona en conjunto [...]. Pero esa no es la realidad del fotoperiodismo. En mi enfoque, la composición está en segundo lugar después del contenido”.⁹ En la perspectiva de las agencias fotográficas se privilegia el contenido informativo y el instante, antes que las cualidades estéticas de una imagen. Sin embargo, el momento está sostenido en un gesto al que Smialowski ya había prestado atención durante la ceremonia.

El estar ahí en el “momento justo” no sólo sirve para satisfacer la demanda informativa de ese día, sino que su circulación es un detonante para la creación de memes. La fotografía de Smialowski se viralizó gracias a su

⁷ Cfr. Matthew y Smialowski, “Les moufles de Bernie...”.

⁸ Batchen, “Ectoplasma”, 320.

⁹ Cfr. Brendan Smialowski en entrevista con Marie Fazio, “A Witness”.

publicación en la cuenta de *Twitter* de *Vulture* —sección cultural de *New York Magazine*— acompañada por la leyenda “*The pose. The mittens. The social distance*” [La pose, los guantes, la distancia social]. El texto, por simplista que pueda parecer, define la potencia de la imagen y su significado social. Sin embargo, tampoco podemos perder de vista que en este momento se comienza a difuminar la autoría, pues la revista no otorga el crédito correspondiente al fotógrafo, pero sí a la agencia Getty, socia de AFP. Asimismo, el número de comentarios, *retweets* y *likes* también abren la posibilidad de entender la circulación de la imagen en los medios digitales.

En la entrevista publicada por la agencia AFP, Smialowski reconoció la condición viral de la fotografía de Sanders como una desventaja ante su cuerpo de trabajo. “Desearía que otros trabajos recibieran esta atención y desearía que el periodismo recibiera este tipo de atención. Pero ésa no es la realidad. Y no es mi lugar decir a la gente cómo consumir lo que hacemos”.¹⁰

Su testimonio revela un dominio técnico y su apertura hacia las nuevas condiciones de las imágenes que circulan en Internet. Dicho acontecimiento, además de generar imágenes fotoperiodísticas, favoreció el esparcimiento de memes,¹¹ asunto que el fotógrafo desplaza al campo de la reapropiación: “Éste no es mi trabajo [...dijo...] Se trata de otras personas que simplemente hacen un trabajo de cortar y pegar sin pensar, y otras veces se toman mucho tiempo y esfuerzo para hacer algo realmente genial y hacer un nuevo trabajo. Eso es bastante impresionante de ver”.¹²

El sentido de las cosas que vemos está relacionado con las representaciones que circulan dentro de las sociedades. Lo que vemos no llega a las pantallas por azar, sino que forma parte de un delta de imágenes que surgen desde el poder político. En una entrevista con Tanner Curtis, editor de

¹⁰ Cfr. Matthew y Smialowski, “Les moufles de Bernie...”.

¹¹ Se recomienda ver la curaduría de memes propuesta por Ives y Victor, “Bernie Sanders, Internet te ama”; y Rodríguez, “El atuendo de Bernie Sanders”.

¹² Cfr. Fazio, “A Witness...”.

fotografía en la revista *Time*, el fotógrafo se mostró consciente de la representación del poder y el poder de la representación:

Con la Casa Blanca, o cualquier organización consciente de la imagen, todo está controlado, por lo que sólo se vislumbra una parte de lo que realmente podría estar sucediendo [...]. Es en esos momentos que no forman parte de la producción cuando es posible que tengas la oportunidad de crear una imagen genuina.¹³

El meme se explica dentro del contexto visual de circulación de imágenes en la red. El concepto fue acuñado por Richard Dawkins en 1976 en su obra *The Selfish Gene [El gen egoísta]*. Dawkins explica la transmisión cultural retomando de la genética el proceso hereditario de replicación de conductas e ideas a partir de la imitación. El meme sería la unidad de imitación, ese algo que se copia y transmite.¹⁴ Para Dawkins, los memes siguen un patrón de propagación biológica del tipo parasitario o incluso viral: una idea que infecta y contagia.

Siguiendo esta reflexión, Susan Blackmore propone que los memes son “algoritmos” almacenados en cerebros o máquinas que se transmiten por imitación.¹⁵ En este sentido, podemos entender al meme como una unidad de evolución que forma parte del proceso de transmisión cultural a través de la apropiación y reapropiación. Los memes tienen la misma estructura de funcionamiento que un virus informático. Es decir, la imagen fotoperiodística se “ejecuta” como un programa infectado a través de los medios de difusión masiva.

La teoría aplicada a las imágenes en Internet la explica Limor Shifman, quien describe a los memes como “unidades de cultura popular que se hacen circular, imitadas y transformadas por usuarios de Internet, creando

¹³ Cfr. Curtis, “Wire Photographer Spotlight”.

¹⁴ Dawkins, *The Selfish Gene*, 192.

¹⁵ Blackmore, *La máquina de los memes*, 41.

una experiencia cultural compartida en el proceso”.¹⁶ El meme en Internet tiene como base un determinado archivo digital, fotografía, video o GIF, que son reconocidos por un gran número de usuarios. Además de la experiencia compartida, el meme como artefacto emplea la cultura popular para generar debate público produciendo manifestaciones de la cultura visual.¹⁷

Los memes vinculan lo individual con lo colectivo y lo personal con lo político a través del humor. Para que un meme sea socialmente influyente y discursivamente adaptable depende de cada contexto específico.¹⁸ Sin embargo, Anastasia Denisova analiza cómo “a pesar de las peculiaridades locales y las diferencias de idioma, los memes emplean aproximadamente la misma gama de formatos principales en todo el mundo” y “son capaces de conectar discursos globales con la agenda local”.¹⁹

El concepto de meme surge de la fisiología y evoluciona hacia la teoría de los *media studies*. Aunque las reflexiones contemporáneas dejaron atrás las definiciones teóricas dadas por el origen neurofisiológico, proponemos detenernos un momento en el devenir del término cuando el historiador del arte Aby Warburg retomó conceptos y teorías de la biología evolutiva y de la psicología para aplicarlos en el estudio de la memoria, los artefactos y su transmisión cultural, con el fin de demostrar que la disciplina tradicional ofrece herramientas que permiten desplegar significados a partir del análisis del gesto y su huella iconográfica.

En las notas preparatorias para la reconocida conferencia *El ritual de la serpiente*, Aby Warburg propone resolver el problema formulado por el fisiólogo austriaco Ewald Hering en 1870 (*Sobre la memoria como una función general de la materia organizada*) con las herramientas de su biblioteca. Hering discute la inscripción de la memoria en el sistema nervio-

¹⁶ Shifman, “Memes in a Digital World”, 362-377.

¹⁷ Denisova, *Internet Memes...*, 9.

¹⁸ Denisova, *Internet Memes...*, 11.

¹⁹ Denisova, *Internet Memes...*, 52.

so o cerebral y su función reproductiva. Aunque Warburg no ahonda ni define el problema particular de Hering, Claudia Wedepohl sugiere que el “problema” que le interesó a Warburg es “la legítima interdependencia entre la fisiología y la psicología”²⁰ y los mecanismos de reactivación de la memoria colectivamente a través de su reproducción: una especie de genotipo inscrito en el sistema nervioso que se hereda de generación en generación.

Warburg tomó de Richard Semon, zoólogo y seguidor de Hering, los mecanismos hereditarios de la memoria humana, una teoría de la memoria biológica para desarrollar su propia teoría de herencia cultural.²¹ El *mneme* es el genotipo para Warburg que “consistía en un conjunto de prototipos —fórmulas patéticas (*Pathosformeln*) y símbolos por igual, cargados de energía psíquica— que nos habían llegado a través de imágenes vagamente definidas como ‘antigüedad’”.²²

El conjunto de prototipos que guarda la imagen de Sanders tiene por un lado una carga patética gestual proyectada en su expresión corporal y una carga simbólica encontrada en los atributos que proponemos analizar. La gestualidad de estar sentado con los brazos y piernas cruzadas remite a diversos significados que han transitado desde la antigüedad hasta nuestros días. En los tratados de iconología, la única alegoría que debía representarse con los brazos cruzados era, según Cesare Ripa, por tradición egipcia, la Pereza.²³ Sentada en el suelo y con la ropa desaliñada, la pereza es uno de los vicios de las pasiones humanas que remite a la inactividad. Después de la Revolución Industrial se le consideró como un comportamiento indeseable para el propio sistema económico del capital.

La pereza también se vinculó al sujeto ocioso, un personaje inútil para la sociedad. No obstante, el tiempo libre era disfrutado sólo por la clase do-

²⁰ Wedepohl, “Mnemonics...”, 393.

²¹ Adoptó los términos de Semon: *mneme*, *engrama* y *ecforia*. Gombrich y Saxl, *Aby Warburg*, 241-243.

²² Wedepohl, “Mnemonics...”, 399.

²³ Cfr. Pastor, *Iconología...*

minante mientras que las clases trabajadoras se consumían en las excesivas horas de trabajo. Paul Lafargue, teórico socialista franco-cubano y yerno de Karl Marx, publicó en 1880 *El derecho a la pereza*, un panfleto donde la pereza adquiere un significado radicalmente subversivo como crítica a la glorificación del trabajo.²⁴

Si seguimos el análisis de la gestualidad en tanto afectividad perezosa, Sanders nos coloca ante una reflexión acerca de la productividad en nuestros días. Podemos pensar desde la postura ideológica socialista y asumir la pereza como una forma de protesta para atacar el orden establecido, un desinterés explícito hacia la ritualidad de la democracia. Sanders, en su letargo, nos recuerda que la inacción también es una forma de hacer política.

Por otro lado, los brazos cruzados sobre el pecho y las piernas cruzadas también recuerdan a la alegoría de la Humildad. La virtud vinculada a la humildad cristiana tiene aversión a las vanidades y honores mundanos. Los iconologistas han representado esta virtud de diversas maneras, envuelta en sus vestiduras con los brazos cruzados y distintos atributos que remiten al desprecio de las vanidades del mundo, a la docilidad y dulzura. La iconografía de la humildad cristiana tuvo grandes aportaciones a lo largo de la historia del arte. Alberto Durero marcó una gran influencia en la iconografía de la humildad y la paciencia. El *Frontispicio* (1510), de su serie de grabados de La Gran Pasión (fig. 3), representa a Jesús en el momento anterior a la crucifixión: sentado y desnudo sobre un bloque, cruza las piernas e implora con las manos en espera del sufrimiento final.²⁵ Esta forma gestual de representar la humildad será popularizada, tomada y reinterpretada por muchos autores como Girolamo Muziano (fig. 4), Adriaen de Vries, Rubens y por toda la tradición de escultura barroca.²⁶

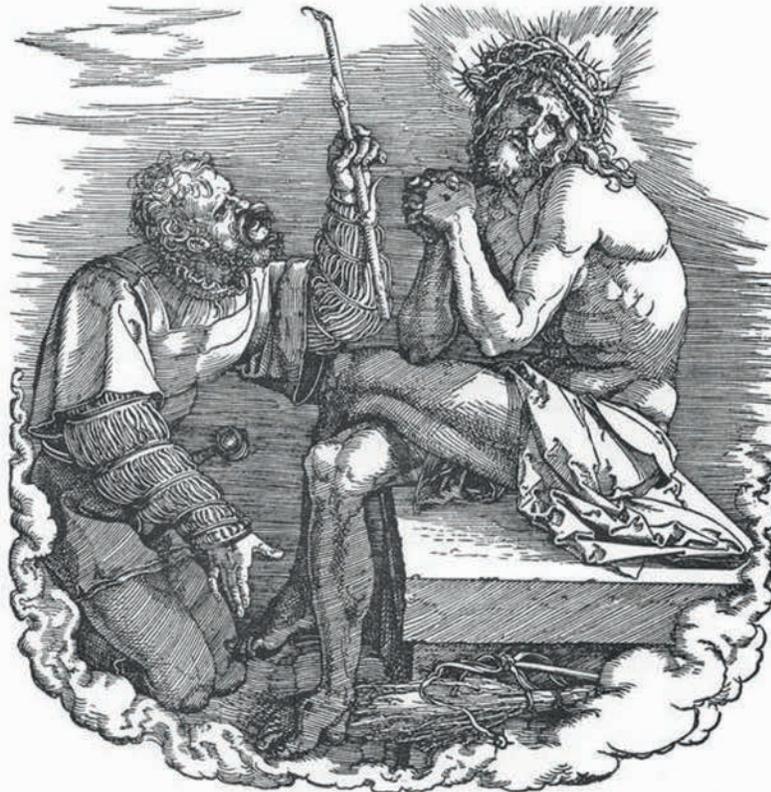
²⁴ Urtubey, "Paul Lafargue...", 220-240.

²⁵ Cfr. Gesto "Dolebit" en Bulwer, *Chirologia...*

²⁶ García, "Fuentes...", 189.

Passio domini nostri Jesu. et hierony

mo Paduano. Dominico Mancino. Sedulio. et Baptista Mantuano. per fratrem Ebelidonium collecta. cum figuris Alberti Dureri Norici pictoris.



CHas ego crudeles homo pro te perfero plagas
Atq; meo morbos sanguine curo tuos.
Vulneribusq; meis tua vulnera. morteq; mortem
Tollo deus: pro te plasmate factus homo.
Tuq; ingrate mihi: pungis mea stigmata culpis
Saepe tuis. noxa vapulo saepe tua.
Sat fuerit. me tanta olim tormenta sub hoste
Iudaeo passum: nunc sit amice quies.

Figura 3. Alberto Durero, *Frontispicio de La Gran Pasión*, 1510-1511, xilografía. Bilddatei-Nr. hauma-duerer-ab2-h0001. © Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig - Rechte vorbehalten. Disponible en <https://www.bildindex.de/media/obj35000762/hauma-duerer-ab2-h0001>.



Figura 4. Cornelius Cort según Girolamo Muziano, *San Jerónimo penitente*, 1573, grabado. Estonia. Biblioteca Universitaria, Tartu, Estonia. Disponible en <https://dspace.ut.ee/handle/10062/14404>.

La postura corporal de Sanders remite aún más a un gesto de humildad. Aun sin la imploración, el gesto adquiere una potencia que nos vincula empáticamente. La “humildad” política de Sanders ya ha sido señalada en ocasiones anteriores. Incluso, su esposa Jane se ha referido a la actitud de su pareja al tener “humildad ante el éxito”.²⁷ Cuando se le preguntó al senador si era consciente de que su fotografía se había vuelto el meme del día de la inauguración de Biden, Sanders respondió, en tono humilde: “En absoluto, yo sólo estaba sentado allí tratando de mantenerme caliente, tratando de prestar atención a lo que estaba pasando”.²⁸

Si consideramos los objetos que arrojan al personaje, además de la postura, podemos analizar el sentido que éstos conllevan. La vestimenta, muy útil para protegerse del frío invernal de Washington, carga con significados simbólicos que suman valor a la humildad referida anteriormente. En específico, nos detendremos en los guantes de lana, quizás los que detonaron la viralidad del meme. Los guantes fueron hechos por Jen Ellis, una profesora de Essex Junction, Vermont, quien reutilizó suéteres de lana y botellas de plástico recicladas para su producción. Usarlos en la toma de protesta de Biden, el equivalente a los premios Óscar de la política, refleja una postura ética dentro de la industria de la moda: Sanders promueve los productos hechos en Estados Unidos como gesto político. La chamarra es también un producto del estado de Vermont, pues apoyar la industria local y promover la reutilización de materiales se aprecia en un gesto tan simple como arroparse del frío. Ellis aprovechó la coyuntura para ofrecerlos a través de *Twitter* y venderlos, pero nunca imaginó el alcance que tendrían.

Por otro lado, Smialowski es consciente del poder del gesto para transmitir un mensaje con significado político. Tal fue el caso de su fotografía premiada con el tercer lugar en el *World Press Photo* de 2019, en la cual se ve al presidente de Estados Unidos llevando de la mano al presidente de Francia,

²⁷ Cfr. Horowitz, “Bernie Sanders...”.

²⁸ Véase la reacción del senador ante los memes en el programa *Late Night with Seth Meyers* de la cadena NBC: “Sen. Bernie Sanders Reacts”.

Emmanuel Macron.²⁹ En la imagen de Sanders no hay más que la gestualidad, un cuerpo que refleja una situación común: la soledad.

Memes en la cultura visual

Nathan Jurgenson reflexiona sobre el papel que la fotografía social adquiere en las redes y en su análisis en torno a la calidad, afirma: “La foto de alta resolución invita a centrarse en la información visual específica de la imagen: qué se representa y cómo. La imagen de baja resolución puede representar conceptos más fácilmente, como un icono”.³⁰ En términos concretos, la foto en alta resolución es propiamente la imagen fotoperiodística que circuló a través de la agencia de imágenes Getty Images, mientras que la imagen que se recortó y pegó en una resolución mucho menor muestra la figura de Sanders recortada digitalmente, representando así los conceptos de la pereza y la humildad. Una característica más refuerza el vínculo empático que los espectadores reconocieron en él: Sanders aparece con un cubrebocas desechable azul, mal colocado, formando parte de la representación del contagio, adquiriendo así un valor icónico del aislamiento debido a la pandemia.

Los memes son una forma comunicativa horizontal. Retoman de la cultura visual imágenes icónicas de películas, series, fotografías históricas y obras de arte para actualizarlas y darles otro sentido. El meme de Bernie Sanders sacudió el entorno artístico, dando lugar a reinterpretaciones de obras de arte, tal es el caso del *performance* de Marina Abramovic “The artist is present” llevado a cabo en el MoMA de Nueva York en 2010, en el cual se invitaba al público a mirar a los ojos a la artista en un encuentro cara a cara. El autor del meme, R. Eric Thomas, al sentar a Sanders frente a Abramovic, colocó a Bernie en el lugar del público pero Bernie no mira a los ojos a Marina, mira hacia el suelo en un desprecio deliberado, desplegando el sentido de la pieza. El MoMA lo retomó y tuiteó: “Bernie is present”.

²⁹ Véase la fotografía en Smialowski, “Unilateral”.

³⁰ Jurgenson, *The Social Photo*, 19.

Varios museos siguieron el tono y colocaron a Sanders dentro de sus galerías y obras de su colección. Tras meses de producción y exhibición de contenido virtual, rápidamente aprovecharon las obras icónicas y generaron memes como el de la colección Phillips en el cual aparece sentado en una galería rodeado de Rothkos acompañado por el texto *“I am once again asking you not to touch the artwork”* [Te estoy pidiendo, una vez más, que no toques las obras de arte], en referencia a otro meme de Sanders donde “una vez más” solicita financiamiento. Para que el meme se constituya es necesario, además de elasticidad moral, una buena dosis de humor y de ironía.

La comunidad artística también generó reinterpretaciones de obras icónicas de la historia del arte: Bernie en un manuscrito de arte bizantino, surgiendo de la concha en “El nacimiento de Venus” de Botticelli, en “La última cena” de Da Vinci, en “La balsa de la Medusa” de Géricault, en los jardines de Renoir, Manet y Seurat, sentado en la silla de Van Gogh, en el restaurante nocturno de Hopper, junto con el lobo de Beuys, sentado en el escusado de oro de Cattelan, almorzando con los obreros en lo alto de un rascacielos, en las tres sillas de Kosuth y de cabeza en la silla de Nauman, entre muchas otras.³¹ Los memes son artefactos visuales, capaces de autoreproducirse hasta el infinito, que transmiten una idea artística a través de la apropiación.³²

Los memes se constituyen en imágenes que tienen como fin transmitir un mensaje en determinadas coyunturas y contextos. Su comprensión no es universal, aunque existen casos particulares que se replican diariamente en millones de pantallas. Tal fue el caso del meme al que aquí nos referimos. En su conjunto, los memes ofrecen una arquitectura virtual de imágenes atemporales que son actualizadas constantemente en su reinterpretación.

Los memes son un tipo de imágenes que han encontrado acogida analítica en los estudios visuales en la última década. El meme de Sanders

³¹ Se recomienda explorar las obras de arte modificadas con la presencia del senador. Véase, por ejemplo, “The Art Newspaper joins”, *The Art Newspaper*.

³² Cfr. Moerdler, “Adding a Genre...”.

constituye una novedad radical respecto a la circulación de este tipo de imágenes en Internet. Las discusiones dentro de los estudios lo han caracterizado como un “*cultural reset*”,³³ como una imagen que reestructura los significados previos y suma una nueva mirada sobre el objeto. Se han planteado también los alcances políticos desde un punto de vista crítico al espectáculo y parafernalia del evento.³⁴ El meme se torna como objeto mágico al cual atribuimos propiedades que exceden lo que muestran, como la potencia mágica capaz de unir las diferencias dentro del mismo partido democrático a través del humor.³⁵ La imagen tuvo mayor afectividad dada por el gesto de las estrategias discursivas retóricas pronunciadas por Biden, proyectadas en el prendedor de paloma dorada de Lady Gaga o en el abrigo púrpura en pro del movimiento feminista de Kamala Harris. Sanders sólo cumplía con su agenda del día, vestido como cualquier otro día de trabajo, luego pasaría a la siguiente actividad.³⁶

Reapropiación y cibercultura

Conviene regresar al sentido de las imágenes transformadas en memes gracias a las prácticas de los internautas. La artista y escritora Hito Steyerl ha reflexionado en torno al significado que producen los memes, cuya categoría de análisis podemos ubicar dentro del conjunto de las llamadas “imágenes pobres”:

Las imágenes pobres son, por lo tanto, imágenes populares: imágenes que pueden ser hechas por muchas personas. Expresan todas las contradicciones de la muchedumbre contemporánea: su oportunismo, narcisismo, deseo de autonomía y creación, su incapacidad

³³ Definición ofrecida en *Urban Dictionary*: “Un reinicio cultural es cuando algo importante en la cultura popular cambia o se agrega, lo que hace que las personas modifiquen la forma en que ven las cosas o que mucha gente se adscriba a una tendencia”. Timothée Chalamet (usuario), “Cultural reset”, *Urban Dictionary*.

³⁴ Cfr. Bustos, “Opinión: El meme de Bernie Sanders...”.

³⁵ Véanse Klein, “The Meaning of the Mittens”; y Luttrell, “Bernie meme...”.

³⁶ Cfr. Matthew y Smialowski, “Les moufles de Bernie...”.

para concentrarse o decidirse, su permanente capacidad de transgredir y su simultánea sumisión. En conjunto, las imágenes pobres presentan una instantánea de la condición afectiva de la muchedumbre, su neurosis, paranoia y miedo, así como su ansia de intensidad, diversión y distracción. La condición de las imágenes habla no sólo de las incontables personas que se preocupan por las imágenes tanto como para convertirlas una y otra vez, subtítulándolas, reeditándolas o subiéndolas *online*.³⁷

Dentro de este abanico de prácticas virtuales, Nick Sawhney, estudiante de Ciencias de la Computación en la Universidad de Nueva York, creó la página *Put Bernie anywhere* en la cual se crearon 9,849,938 memes del político a través de la aplicación Google Maps Street View. A Sawhney le llamó la atención el impacto que tuvo tanto en la comunidad de internautas como en la de creadores de páginas web, “fue algo muy rápido que instantáneamente creó comunidad”, explicó en una entrevista.³⁸ Este ejercicio de “memificación” y creación de comunidad también se vió reflejado en otras redes sociales, como *Instagram*, a través de filtros de las historias para colocar a Sanders en cualquier lugar, o incluso ser él mismo, tomar un *selfie* y compartirla por 24 horas, reafirmando así la condición instantánea de la fotografía.³⁹

Se vuelve necesario entender al meme como agente de la globalización o glocalización, proceso según el cual se mezclan las escalas de lo global con lo local produciendo una cultura híbrida.⁴⁰ Las subjetividades creadoras y receptoras de los memes se comunican a través de ellos, por ende, los memes pueden ser entendidos como el lenguaje popular y vernáculo de Internet, favoreciendo el esparcimiento de identidades específicas, con

³⁷ Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, 43.

³⁸ Cfr. Farrell, “Put Bernie anywhere!”.

³⁹ “El *selfie* demuestra que una parte habitual de la vida cotidiana de millones de personas es hoy una cultura visual global, que toma como punto de partida la representación de nuestra propia “imagen”. Para una idea más completa del fenómeno *selfie*, véase Mirzoeff, *Cómo ver el mundo*, 35-68.

⁴⁰ Shifman, *Memes in Digital Culture*, 190.

códigos, como el humor, que son activados y viralizados a través de los afectos.

Las apropiaciones en contextos ajenos al estadounidense replican las estrategias de identificación y memificación de un significado y lo aplican a sus propios referentes. Tal fue el caso de México, donde circularon imágenes de Sanders sentado en plena conferencia matutina del presidente Andrés Manuel López Obrador; esperando ser atendido en las instalaciones del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS); entre integrantes del grupo armado Cartel de Jalisco Nueva Generación (CJNG); y en otros espacios urbanos como el transporte público Metro, en avenida Reforma, afuera de museos en espera de su apertura, o con un jorongo de la Virgen de Guadalupe para arrojarse del frío, etcétera. En sus tantos trayectos y reapropiaciones internacionales, podemos reconocer la misma estrategia en otros países como Inglaterra, Francia, Colombia, India, Japón y Rusia, por mencionar algunos.

El meme de Sanders tiene eco del pasado de la cultura visual estadounidense. El estilo “*grumpy chic*”, uno de los nombres con el que se difundió el meme, recuerda el gesto del meme de Grumpy Cat y remite a la parafernalia del mundo de la moda en los espectáculos políticos. Bernie ya había sido protagonista de otros memes que circularon en la red, cuando se lo asoció con interpretaciones demócratas que involucraron la participación creativa de sus seguidores políticos.⁴¹

En la cultura visual actual los memes gozan de un poder discursivo singular. En su conjunto, contribuyen a alimentar los vertederos de información en línea; pero también desnudan los deseos de aquellos navegantes anónimos que tratan de fijar los acontecimientos que devienen en materia de la historia. Por ejemplo, tras la llegada del robot Perseverance al planeta Marte, Bernie Sanders aparece en la primera fotografía enviada por el

⁴¹ El meme Bernie / Hillary cool/uncool. Véanse Wiggins, *The Discursive Power of Memes...*, 147; y Cohen, “What the Bernie Memes Mean...”.

armatoste después de su amartizaje: “La NASA confirma que hay vida en Marte”, se lee en el meme.

Analizar la diseminación del meme de Sanders refleja la naturaleza empírica de la circulación de imágenes en red. Bradley W. Wiggins, especialista en cultura digital, retoma los principios de longevidad, fecundidad y fidelidad de un meme propuestos por Dawkins para comparar entre un meme y un meme de Internet. Los memes, según Wiggins, son creados en respuesta a un evento específico como un medio discursivo para argumentar una postura, pero el tema en sí eventualmente se difuminará mientras que la función del meme de Internet no lo hará.

En consecuencia, podemos decir que un meme ha entrado en el *mainstream* cuando ha alcanzado un grado de viralidad que debería entenderse menos en términos de un número cuantificable de *likes*, compartidos, reacciones, *retweets*, etc., sino una viralidad en el sentido de diseminación masiva de ideas endémicas de un tema en particular y logrando resonancia con individuos y grupos por razones específicas.⁴²

El fenómeno del meme de Bernie Sanders ha experimentado singular longevidad al ser un meme incorporado a otros memes.⁴³ Además de la popularidad del personaje en sí mismo, este afán de reapropiación es común en la cultura *hacker*, en la cual se trata de alterar el mensaje modificando el sentido de su comunicación. Recodificar o encriptar son prácticas inherentes al entorno virtual, regularmente acompañado por una noción ácida del mensaje a través del “*lulz*”, una derivación del acrónimo sajón LOL (*laugh out loud*, “muero de risa”).

La lógica del *lulz* parte de una ficción en la que se considera a los gatos como una potencial amenaza para la vida en la Tierra, quienes a través de

⁴² Wiggins, *Discursive Power of Memes...*, 143.

⁴³ Wiggins, *Discursive Power of Memes...*, 14.

humanoides buscan conquistar el mundo. El *lulz* trata de sembrar el caos, la duda y el pánico en el espectador. Trata de incitar a la acción, a evitar la postración que ofrece el estar en contacto con la virtualidad; al mismo tiempo, el *lulz* genera estrategias creativas para garantizar la propagación de su mensaje, como si se tratara de un virus en el sistema.

La estrategia irónica de los internautas recuerda los fotomontajes de John Heartfield,⁴⁴ críticos con el ascenso del nazismo. Wiggins encontró en el dadaísmo y en el surrealismo las bases para una semiótica neo-dadaísta que le permite analizar el poder discursivo de los memes en Internet:

Una semiótica neo-dadaísta se caracteriza por lo siguiente, sin ningún orden en particular: humor negro; ironía distanciada; desilusión; horror / conmoción en la era moderna (pero sin una deliberación directa o explícita sobre lo que horroriza o conmueve); expresiones extrañas y absurdas; autodesprecio; morir de vergüenza; humor ofensivo; referencias escatológicas.⁴⁵

Dicha semiótica la podemos encontrar en un video de 34 segundos que aglutina un universo de memes en movimiento. Un pandemónium⁴⁶ donde cada personaje actúa de manera independiente ante su verdadero dueño: una mujer se videograba realizando *aerobics* mientras un golpe de Estado sucede a sus espaldas en Myanmar, Donald Trump baila en campaña, John Travolta se pregunta dónde está. Mientras todos dejan un “rastros” de su presencia en el cuadro, un músico callejero turco da sincronía a cada

⁴⁴ Cfr. Moerdler, “Adding a Genre...”.

⁴⁵ Wiggins, *Discursive Power of Memes...*, 141.

⁴⁶ El término “pandemonio o pandemónium” es un cultismo inventado por John Milton en 1667 para referirse a la capital del infierno en *El paraíso perdido*. Es todo lo contrario a un panteón, el lugar de todos los demonios. Cfr. Helena, “Pandemonio o Pandemónium”. La Real Academia Española (RAE) define el concepto como un “lugar en que hay mucho ruido y confusión”. George Grosz realizó en 1914 un dibujo que retrata su experiencia traumática y caótica de la guerra, lo tituló *Pandemonium*. A su regreso de la guerra, formó parte del movimiento Dadá en Berlín. Véase también Williams, “The Radicalization of the Berlin Dada”; y la obra de arte de Grosz, *Pandemonium* (1914).

meme. El senador Sanders aparece sentado a la derecha del video, frente a él, Grumpy Cat.⁴⁷

No existe una fórmula para hacer un meme, sino múltiples vías que impactan a las imágenes. Su proceso de elaboración está atravesado por procesos intersubjetivos en busca de resignificaciones que construyen identidades dentro de un orden social caracterizado por la velocidad y la aceleración. Steyerl nos recuerda que el destino de los memes no es otro que su carácter mercantil: “La circulación de imágenes pobres alimenta tanto a las cadenas de montaje mediáticas capitalistas como a las economías audiovisuales alternativas”.⁴⁸

Dicho efecto lo podemos ver en las prácticas de mercado alrededor de la figura de Sanders. La primera en obtener beneficios publicitarios, convertidos en ventas, fue la profesora creadora de los guantes. Muchos artesanos aprovecharon la coyuntura para ofrecer prendas similares, mientras que otros usuarios comercializaron el patrón del tejido. En la página de la tienda de la campaña de Bernie Sanders se vendieron playeras por 27 dólares y sudaderas por 45 con el meme icónico identificado como “Chairman Sanders”. El total de las ganancias se destinó a organizaciones benéficas en el estado de Vermont.⁴⁹ La descripción de las prendas pone de manifiesto su postura ética de *biofashion* a favor de la producción local. Sanders confirmó haber recaudado 1.8 millones de dólares en sólo una semana.⁵⁰

Sanders se concibe como un emblema de la alteridad y de la posibilidad de pensar en nuevos mundos. Sin embargo, estamos ante un personaje

⁴⁷ Para distinguir a cada personaje se recomienda explorar: Desk, “Meme mashup...”.

⁴⁸ Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, 46.

⁴⁹ Entre los beneficiarios se encuentran las organizaciones Meals on Wheels Vermont, Feeding Chittenden, Chill Foundation y los centros de acción comunitaria de Vermont.

⁵⁰ AP, “Bernie Sanders’ inauguration mittens”. El acto de donar también se imitó por una mujer texana, quien tejó un muñeco con ganchillo del meme y lo subastó en eBay con un precio final de \$20,300 dólares. eBay replicó y donó esa cantidad a la organización Meals on Wheels America. Cfr. Jackson, “A Crocheted Bernie...”.

papel anestésico, al volverse en retratistas contemporáneos del poder. De ahí que debamos reflexionar sobre nuestra actualidad, cuando el poder se manifiesta a través de una fotografía aparentemente imparcial. En esta tónica, donde lo falso se confunde con lo verdadero, Joan Fontcuberta reflexiona sobre la condición dual de nuestra realidad.

El *vrai-faux* es el estado híbrido en el que nos desenvolvemos. Tras la secular oposición entre lo factual y lo simulado, hoy el desdoblamiento de nuestra experiencia merodeando al otro lado de la pantalla digital y la brutal irrupción de la realidad virtual atestiguan de forma clara la fusión de lo real con lo ilusorio.⁵¹

Los memes irrumpen en el flujo de imágenes digitales, imitando y reproduciendo espacios de desfogue e ironía necesarios para cuestionar los límites de la política dentro del capitalismo, sin dejar de lado su poder de convertirlo todo en mercancía. Su circulación borra cualquier rastro de historicidad, trastocando las dinámicas en el terreno de lo virtual y asegurando la reproducción del sistema en general.

Los dispositivos electrónicos se han instalado en nuestra sociedad de manera útil, pero insulsa e invasiva. El fetichismo de la mercancía analizado por Marx ofrece herramientas para entender las formas de circulación del capital, que podemos ver reflejadas en las explosiones de afecto que generan los memes.

Bibliografía

Amar, Jean Pierre. *El fotoperiodismo*. Buenos Aires: La Marca, 2000.
Batchen, Geoffrey. "Ectoplasma: La fotografía en la era digital". En *Efecto real: Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

⁵¹ Fontcuberta, *Pareidolia*, 34.

- Blackmore, Susan. *La máquina de los memes*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Bordieu, Pierre. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Bulwer, John. *Chirologia, or, The Natural Language of the Hand Composed of the Speaking Motions, And Discoursing Gestures Thereof*. Londres: Tho. Harper, 1648-1654.
- Dawkins, Richard. *The Selfish Gene*. Nueva York: Oxford University Press, 2006.
- Denisova, Anastasia. *Internet Memes and Society Social, Cultural and Political Contexts*. Nueva York: Routledge, 2019.
- Fontcuberta, Joan. *Pareidolia*. Bogotá: Banco de la República, 2016.
- García Luque, Manuel. "Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza (1600-1650)". En Lázaro Gila Medina (coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada, 2013.
- Gombrich, E. H. y Fritz Saxl. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Londres: The Warburg Institute, 1970.
- Jurgenson, Nathan. *The Social Photo: On Photography and Social Media*. Londres: Verso, 2019.
- Mirzoeff, Nicholas. *Cómo ver el mundo: Una nueva introducción a la cultura visual*. Ciudad de México: Paidós, 2016.
- Prada, Juan Martín. *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Madrid: Akal, 2018.
- Prada, Juan Martín. *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal, 2015.
- Shifman, Limor. "Memes in a Digital World: Reconciling with a Conceptual Troublemaker". *Journal of Computer-mediated communication* 18, 3 (abril de 2013): 362-377.
- Shifman, Limor. *Memes in Digital Culture*. Cambridge: The MIT Press, 2014.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Alfaguara, 2006.
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Wedepohl, Claudia. "Mnemonics, Mneme and Mnemosyne. Aby Warburg's Theory of Memory". *Bruniana & Campanelliana* XX, 2, (2014).

Wiggins, Bradley W. *The Discursive Power of Memes in Digital Culture: Ideology, Semiotics and Intertextuality*. Nueva York: Routledge, 2019.

Recursos electrónicos

- AP. "Bernie Sanders' inauguration mittens, memes help raise \$1.8M for Vermont charities". *KTLA*, 28 de enero de 2021. Disponible en <https://ktla.com/news/nationworld/bernie-sanders-inauguration-mittens-memes-help-raise-1-8m-for-vermont-charities/> (consultado el 1 de febrero de 2021).
- Bahr, Sarah. "Curators Scour Capitol for Damage to the Building or Its Art". *The New York Times*, 7 de enero de 2021. Disponible en <https://www.nytimes.com/2021/01/07/arts/design/us-capitol-art-damage.html> (consultado el 15 de enero de 2021).
- Beene, Stephanie y Katie Greer. "A Call to Action for Librarians: Countering Conspiracy Theories in the Age of QAnon". *The Journal of Academic Librarianship*, vol. 47, 1 (enero de 2021). Disponible en <https://doi.org/10.1016/j.acalib.2020.102292> (consultado el 27 de enero de 2021).
- Bernie Sanders Campaign Store. Tienda en línea. Disponible en <https://store.berniesanders.com/> (consultado el 10 de febrero de 2021).
- Brendan Smialowski. Página web personal. Disponible en <https://smialowski.org/> (consultado el 26 de enero de 2021).
- Bustos Gorozpe, Fernando. "Opinión: El meme de Bernie Sanders representa nuestra visión del mundo tras un año de pandemia". *The Washington Post*, 28 de enero de 2021, Disponible en <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2021/01/28/bernie-sanders-meme-foto-toma-posesion/>(consultado el 10 de febrero de 2021).
- Cohen, Jamie. "What the Bernie Memes Mean for Political Engagement". *Medium*, 2 de febrero de 2020, Disponible en <https://medium.com/swlh/what-the-bernie-memes-do-for-the-political-discourse-5a5be52375db> (consultado el 21 de enero de 2021).
- Curtis, Tanner. "Wire Photographer Spotlight: Political Perspective with Brendan Smialowski". *Time*, 8 de octubre de 2013. Disponible en <https://time.com/3803012/wire-photographer-spotlight-political-perspective-with-brendan-smialowski/> (consultado el 28 de enero de 2021).

- Departamento de Justicia de Estados Unidos. "Three Men Charged in Connection with Events at U.S. Capitol". 9 de enero de 2021. Disponible en <https://www.justice.gov/usao-dc/pr/three-men-charged-connection-events-us-capitol> (consultado el 20 de enero de 2021).
- Farell, Brian. "Put Bernie anywhere! An NYU grad student created a way to see Bernie Sanders and his mittens at any address". *Kare 11*, 21 de enero de 2021. Disponible en <https://www.kare11.com/article/features/put-bernie-anywhere-an-nyu-grad-student-created-a-way-to-see-bernie-sanders-and-his-mittens-at-any-address/291-6a087219-2eaf-4d37-baf8-ed1db856251b> (consultado el 1 de febrero de 2021).
- Fazio, Marie. "A Witness to History and Bernie Sanders in His Mittens". *The New York Times*, 26 de enero de 2021. Disponible en <https://www.nytimes.com/2021/01/26/us/politics/brendan-smialowski-bernie-sanders-mittens.html> (consultado el 27 de enero de 2021).
- Grosz, George. *Pandemonium* (1914). Disponible en <https://asmalldrawingblog.wordpress.com/grosz-pandemonium/> (consultado el 5 de diciembre de 2021).
- Helena (usuaria). "Pandemonio o Pandemónium". Diccionario Etimológico Castellano En Línea (DECCEL). Disponible en <http://etimologias.dechile.net/?pandemonio> (consultado el 10 de febrero de 2021).
- Horowitz, Jason. "Bernie Sanders Draws Big Crowds to His 'Political Revolution'". *The New York Times*, 20 de agosto de 2015. Disponible en <https://www.nytimes.com/2015/08/21/us/politics/bernie-sanders-evokes-obama-of-08-but-with-less-hope.html> (consultado el 2 de febrero de 2021).
- Ives, Mike y Daniel Victor. "Bernie Sanders, Internet te ama". *The New York Times*, 21 de enero de 2021. Disponible en <https://www.nytimes.com/es/2021/01/21/espanol/memes-sanders.html> (consultado el 21 de enero de 2021).
- Jackson, Amanda. "A crocheted Bernie Sanders doll raised more than \$40k for charity in an online auction". *CNN*, 27 de enero de 2021. Disponible en <https://edition.cnn.com/2021/01/25/us/bernie-sanders-crochet-doll-meals-on-wheels-auction-trnd/index.html> (consultado el 30 de enero de 2021).
- Klein, Naomi. "The Meaning of the Mittens: Five Possibilities". *The Intercept*, 21

- de enero de 2021. Disponible en <https://theintercept.com/2021/01/21/inauguration-bernie-sanders-mittens/> (consultado el 25 de enero de 2021).
- Late Night with Seth Meyers. "Sen. Bernie Sanders Reacts to His Photograph Becoming a Viral Meme". Video en *Youtube*. Disponible en <https://youtu.be/A7beCOs4yAw>.
- Luttrell, Aviva. "Bernie meme makes its way across globe, even reaching Clark's campus — but why did it go mega-viral?" *Clark Now*, 28 de enero de 2021. Disponible en <https://clarknow.clarku.edu/2021/01/28/bernie-meme-makes-its-way-across-globe-even-reaching-clarks-campus-but-why-did-it-go-mega-viral/> (consultado el 30 de enero de 2021).
- Matthew, Jennie y Brendan Smialowski. "Les moufles de Bernie, coulisses d'une photo". *AFP Making Of*, 23 de enero de 2021. Disponible en <https://making-of.afp.com/les-moufles-de-bernie-coulisses-dune-photo> (consultado el 27 de enero de 2021).
- Moerder, Esther. "Adding a Genre to the History of Art: The Meme". *The Current* (primavera de 2017). Disponible en <http://www.columbia-current.org/the-meme.html> (consultado el 21 de enero de 2021).
- Pastor, Luis G. *Iconología o tratado de alegorías y emblemas*. Ciudad de México: Imprenta Económica, 1866. Disponible en <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080013688/1080013688.PDF> (consultado el 1 de febrero de 2021).
- "The Big Four". *New Internationalist*, 1 de junio de 1981. Disponible en <https://newint.org/features/1981/06/01/four> (consultado el 21 de enero de 2021).
- Tristan Mendès France (usuario: @tristanmf). "Je vais overloader ce mème jusqu'à éclatement". Publicación en *Twitter*, 4 de febrero de 2021, Disponible en <https://twitter.com/tristanmf/status/1357443718123520006> (consultado el 5 de diciembre de 2021).
- Rodríguez, Darinka. "El atuendo de Bernie Sanders en la ceremonia de investidura se lleva el cariño de las redes". Verne, *El País*, 21 de enero de 2021. Disponible en https://verne.elpais.com/verne/2020/12/26/articulo/1608972132_379615.html (consultado el 21 de enero de 2021).
- Smialowski, Brendan. "Unilateral". *World Press Photo*, 2019. Disponible

en <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37691/1/Brendan-Smialowski>.

“The Art Newspaper joins in the Bernie Sanders meme mania”. *The Art Newspaper*, 21 de enero de 2021. Disponible en <https://www.theartnewspaper.com/blog/bernie-sanders-art-meme> (consultado el 22 de enero de 2021).

Timothée Chalamet (usuario). “Cultural reset”. Urban Dictionary, 6 de mayo de 2020. Disponible en <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=cultural%20reset> (consultado el 10 de febrero de 2021).

Trends Desk. “Meme mashup of Myanmar woman doing aerobics with vibing cat, Sanders and Trump is breaking the Internet”. *The Indian Express*, 6 de febrero de 2021. Disponible en <https://indianexpress.com/article/trending/trending-globally/meme-mashup-of-the-myanmar-aerobics-girl-with-vibing-cat-bernie-sanders-and-trump-goes-viral-7175499/> (consultado el 8 de febrero de 2021).

Urtubey, Pedro Ignacio. “Paul Lafargue y el derecho a la pereza. Una lectura crítica en clave marxista”. *Tla-melaua*, vol. 13, núm. 47 (octubre de 2019): 220-240. Disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-69162019000200220 (consultado el 20 de febrero de 2021).

Williams, Eric. “The Radicalization of the Berlin Dada”. Abril de 2016. Disponible en <https://www.researchgate.net/publication/302589694> (consultado el 5 de febrero de 2021).



Alejandro Dayan Saldívar Chávez

Estudiante de posgrado en Historia del Arte en la UNAM, nació en la Ciudad de México en 1987. Cursó la maestría en Estudios Latinoamericanos y la licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la misma casa de estudios. Se graduó con las tesis *Hipopótamos, buitres, capos y sicarios. El narcotráfico visto a través de la crónica en México y Colombia* (2016) y *La hidra y la alfombra roja. Imágenes de la guerra contra el narcotráfico en las*

primeras planas (2012). Su trabajo periodístico ha sido publicado en *Proceso*, *Al Jazeera*, *Vice*, *El Universal* y *OnCuba*. Es cofundador y editor de *Revista Late*.



Mariana Rubio de los Santos

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana, donde colaboró como becaria en la línea de investigación Arte y Educación del Departamento de Arte, y maestra con mención honorífica en Historia del Arte por la UNAM en el campo de conocimiento de Arte Moderno con enfoque en los inicios de la fotografía en México. Actualmente realiza un doctorado en Historia del Arte en la misma institución con una investigación que cuestiona lo fotográfico y la visualidad en las imágenes científicas de la Luna de principios del siglo xx.

El inframundo y los mensajes moralizantes en la iconografía de la Reforma neerlandesa

El caso de Van Swanenburg

Paulina de los Ángeles Beltrán Carrara

Universidad de Glasgow

The Underworld and Moralizing Messages in the Iconography of the Dutch Reformation
The Van Swanenburg Case

Recepción: 12 de enero de 2021
Aceptación: 3 de junio de 2021

Resumen

Mediante una comparación iconográfica se propone que el pintor neerlandés Jacob Isaacs van Swanenburg (1571-1638) evoca en sus paisajes del inframundo un modelo visual que deriva del taller de Brueghel; se distinguen las semejanzas y diferencias en tres obras de Van Swanenburg y una de Jan Brueghel el Joven. Se argumenta que la recuperación de la *Eneida* de Virgilio, así como las inquietudes religiosas de la Reforma y Contrarreforma introdujeron una serie de elementos simbólicos que Van Swanenburg utiliza para construir alegorías morales que apelan a distintas inquietudes religiosas sobre la muerte y la justicia.

Palabras clave

Eneida, Brueghel, boca del infierno, siete pecados capitales, alegorías de justicia

Abstract

Through an iconographic comparison it is proposed that the Dutch painter Jacob Isaacs van Swanenburg (1571-1638) evokes in his landscapes of the underworld a visual model derived from Brueghel's workshop. The article highlights the similarities and differences in three works by Van Swanenburg and one by Jan Brueghel the Younger. It is argued that the recovery of Virgil's *Aeneid*, as well as the religious concerns of the Reformation and Counter-Reformation introduced a series of symbolic elements that Van Swanenburg uses to construct moral allegories appealing to different religious concerns about death and justice.

Keywords

Aeneid, Brueghel, hellmouth, seven deadly sins, allegories of justice

ESTE ARTÍCULO BUSCA APROXIMARNOS A LAS CONDICIONES EN LAS QUE JACOB ISAACSZ van Swanenburg formuló un estándar de representación del inframundo. Nacido en 1571, hijo de Isaac Van Swanenburg, artista y alcalde de la ciudad de Leiden, Jacob estudió en Italia y estableció su oficio en 1617.¹ Hasta el momento no se conocen estudios enfocados al artista, cuyo rol ha sido reducido al del primer maestro de Rembrandt. Se cuestiona a qué se debe su interés en pintar el inframundo conforme a la *Eneida* y qué componentes simbólicos de la representación del inframundo católico continuaron durante la Reforma. Se realiza también un análisis iconográfico² de tres obras de su producción que representan el inframundo: dos de ellas son interpretaciones de la *Eneida* de Virgilio y la tercera, una visión apocalíptica del Juicio Final. Así, se consideran dos premisas: 1) que el lenguaje visual presente en la obra de Van Swanenburg deriva directamente del taller de Brueghel; y 2) que Van Swanenburg adapta su obra a las predilecciones estéticas de la Reforma y la Contrarreforma.

La obra de Van Swanenburg se sitúa en relación a factores culturales, sociales y económicos dentro del cisma de la Reforma protestante. De forma secundaria, se reconstruyen las circunstancias de producción de su obra en función a los intereses pictóricos de la época, ausentes en la historiografía del pintor. Al comparar estas imágenes se busca resaltar las analogías temáticas, así como la versatilidad del artista para satisfacer discursos aparentemente opuestos. Por consiguiente, se argumenta que Van Swanenburg utiliza textos que refieren al infierno, como la *Eneida* y el “libro de las Revelaciones”, para construir un imaginario que concentre inquietudes tanto católicas como protestantes sobre la muerte y la distinción entre justos y pecadores.

Comparativa iconográfica

Analicemos primero *Eneas llevado por la Sibila al Infierno* (fig. 1). En el poema épico de Virgilio, Eneas sobrevive a la guerra de Troya y después

¹ Haak, *The Golden Age*, 222-225.

² Panofsky, *Studies in Iconology*, 3-31.

de un largo peregrinar, desembarca en Italia. Van Swanenburg retoma el sexto libro, donde Eneas entra al averno con ayuda de la Sibila Cumana para buscar a su padre Anquises. Una vez dentro, encuentra a su padre, quien le muestra su progenie, el Imperio Romano. Este óleo fue concebido en Leiden en el siglo XVII, periodo de prosperidad para el mercado textil que propició el auge de la pintura.³

Una ciudad en llamas, el cielo cubierto de humo, Neptuno y Venus sentados en una carroza dorada sobre una nube, rodeados por sirenas. Los corceles se funden con las nubes; abajo, el inframundo. Un soldado apunta al mástil torcido de un barco indicando un cambio inesperado en su travesía. Su postura es valerosa, vestido con túnica y armadura, su cabeza protegida con una gálea de cresta carmesí. Una joven lo acompaña, ambos de pie sobre una masa de cuerpos en una nave fantasmagórica. A su derecha, Caronte sostiene el remo de su barca, descansando un pie sobre la espalda de un hombre. Las almas desnudas luchan por aferrarse, incapaces de subir a la embarcación. Seres repugnantes pueblan el inframundo. A la izquierda, una figura alada lleva a un hombre y a una mujer para ser arrojados a un cazo. Un personaje alado atormenta las almas con una lanza. Múltiples criaturas ejercen la flagelación y tormentos, una bestia con cara de pájaro observa mientras los mortales son arrastrados y quemados.

En la parte inferior derecha, Eneas contempla la entrada al inframundo. El héroe carga su espada sobre el hombro derecho, sujetando la empuñadura; al cinto, una borla rosácea asegura la vaina de una daga. Camina firme, acompañado de la Sibila Cumana, con su largo y rubio cabello trenzado en una corona ornamentada, usa un vestido largo sobre una túnica lazada a la cintura y extiende sus brazos mostrando el sitio a Eneas; a su derecha está Caronte arrodillado con la cabeza baja. El sexto canto de la epopeya es representado mediante la repetición y reubicación de las figuras de Eneas y la sibila, que refleja el paso del tiempo.

³ Haak, *The Golden Age*, 222-225.



Figura 1. Atribuido a Jacob Isaacs van Swanenburg, *Eneas llevado por la sibila al infierno*, siglo XVII, óleo sobre madera, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas, inv. 10241, fotografía de J. Geleyns. Disponible en <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jacob-isaacs-van-swanenburgh-attribue-a-enee-conduit-par-la-sibylle-aux-enfers> (consultado el 6 de abril de 2020).

La boca del infierno es representada como las fauces de una bestia siniestra de colmillos putrefactos. Dentro, una oscuridad abismal induce a lo desconocido. Una anciana yace en el umbral, curiosa por ver a los recién llegados. A la izquierda de Eneas, un soldado herido se dispone a empalar a un hombre. Una gorgona vestida de rojo muerde una manzana mientras levanta una antorcha. En la oscuridad, figuras desnudas con cuencas vacías denotan angustia. Sobre la boca de la bestia, secuaces demoniacos de aspecto desagradable riñen entre sí, criaturas híbridas, ejecutores del inframundo. Uno de ellos, con largas extremidades y garras, detiene su caída aferrándose a una rama. Tres más parecen sostener una hoja de papel mientras profieren alaridos. La entrada al infierno humea como un horno, su chimenea es custodiada por una bestia reptilforme.

Para interpretar la visión de Van Swanenburg de la Boca del Infierno debemos recurrir a otra obra del maestro. Una evaluación comparativa indica que el artista comunica valores protestantes mediante alteraciones en la composición. *Inframundo con el barco de Caronte* (fig. 2) describe el mismo pasaje de la *Eneida*. Propiedad del Museo Lakenhal, la composición es considerablemente similar a la de Colecciones Reales (fig. 1). Destaca la ausencia de Eneas y la sibila, mientras que en el primer ejemplo ambos personajes claramente se encuentran dentro de la Boca del Infierno. En esta versión, el carruaje de Neptuno y Venus aparece a la izquierda y la diosa, con el brazo derecho levantado, señala al cielo. Una de las figuras que acompañan el carruaje sostiene una antorcha en referencia al origen del fuego. En el extremo derecho del encuadre resaltan tres figuras humanas en cuclillas sobre la fumarola del averno; en la punta, un hombre barbado vestido de negro porta una gorguera blanca, su ropa es propia del siglo XVII. A su derecha, un hombre encapuchado suena una campana; tras ellos, una monja con hábito negro y cofia blanca une sus manos en oración. Debido a los detalles fisonómicos de estas figuras, podemos sugerir que son verdaderos personajes históricos, quizá los comitentes u otras figuras destacadas de la sociedad de Leiden.

La intención moralizante es mucho más explícita en *Inframundo con el barco de Caronte* (fig. 2) en comparación con *Eneas llevado por la sibila*

al infierno (fig. 1). El sufrimiento de las almas advierte las consecuencias del exceso. Los pecados se representan encarnados individualmente con una iconografía convencional. Como describe la cédula del museo: “La mujer reclinada como personificación de la pereza, una pareja de amor como el de la lujuria, una mujer que expresa su lengua como del mal hablar. Una mujer con una bolsa representa la avaricia, una dama vestida con un espejo representa la vanidad y un hombre codicioso representa la intemperancia”.⁴

En los paisajes infernales de Van Swanenburg es clara la influencia de Jan Brueghel el Joven, quien a su vez se inspiró en Jan Brueghel el Viejo para pintar este tipo de escenarios.⁵ En el taller de Brueghel las escenas proverbiales y paisajes decorativos fueron prolíficos en Amberes. Como herencia del estilo de su padre y a veces firmando en su nombre, Brueghel el Joven carecía de un estilo propio.⁶

Contrario a la epopeya, en la pintura de Brueghel el héroe es quien guía a la Sibila (fig. 3), lo que implica que el pintor añadió su propia interpretación a la representación. En el texto, Eneas llega al inframundo en busca de virtud;⁷ para transmitir visualmente esa cualidad se enfatizó la valentía del personaje con una pose viril. Sin embargo, obvió los tormentos de las almas. Mientras que en las imágenes de Van Swanenburg (figs. 1 y 2) los castigos y verdugos están individualizados, la población del inframundo de Brueghel se convierte en una masa de cuerpos en posturas imposibles. Las almas de Van Swanenburg carecen de marcadores de sexo o estatus, mientras que Brueghel los diferencia. En el grupo ubicado a la extrema derecha, criaturas anfibias conducen a mujeres suntuosamente ataviadas, una descubre sus enaguas rojas y otra resalta en dorado. Fundamentalmente, la reiteración del tema en ambos pintores demuestra un constante interés por recuperar la literatura clásica y sus moralejas.

⁴ Cfr. Museo Lakenhal, *Underworld with Charon's Boat*.

⁵ Liedtke, “Addenda to ‘Flemish Paintings’...”, 101-120.

⁶ Cfr. Getty, “Jan Breughel the Younger”.

⁷ Wilson, *Virgil in the Renaissance*, 145-190.



Figura 2. Jacob Isaacs van Swanenburg, *Inframundo con el barco de Caronte*, ca.1620, óleo sobre madera, Lakenhal Museum, Leiden, inv. S251. Reproducido bajo licencia de CC0 1.0 Universal (CC0 1.0). Disponible en <https://www.lakenhal.nl/en/collection/s-251> (consultado el 6 de abril de 2020).



Figura 3. Jan Brueghel el Joven, *Eneas y la sibila en el inframundo*, ca. 1630, óleo sobre cobre, Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Reproducido bajo licencia de Creative Commons: CC0 1.0 Universal (CC0 1.0). Disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435813> (consultado el 6 de abril de 2020).

El juicio final y los siete pecados capitales (fig. 4) de Van Swanenburg comparte el mismo núcleo iconográfico. Las escenas del “juicio final” ganaron popularidad entre 1560 y 1590.⁸ Sobreviven múltiples obras relativas al tema de Crispijn van den Broeck, Jacob de Backer y Frans Floris. El rostro de la bestia imita al de *Eneas llevado por la sibila al infierno* (fig. 1). El pintor recurre en repetidas ocasiones a las alegorías del pecado, similares a *Inframundo con el barco de Caronte* (fig. 2). Van Swanenburg persistió en representar los cuerpos indistintamente para aludir a la humanidad, en vez de a un grupo en particular. Una diferencia importante entre las tres obras de Van Swanenburg (figs. 1, 2 y 4) es que en esta última disminuyen las figuras demoniacas y su relevancia para la narrativa, como las tres que aparecen en la esquina inferior izquierda. Otra diferencia es que, si bien se nos presenta un barquero, éste no es reconocible como Caronte ya que no pertenece al imaginario católico.

Los ejemplos anteriores constatan que la representación del infierno según Brueghel influenció la obra de Van Swanenburg, quien a su vez, hizo



Figura 4. Jacob Isaacs van Swanenburg, *El juicio final y los siete pecados capitales*, 1600-1638, óleo sobre madera, Rijksmuseum, Ámsterdam. Disponible en <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-730> (consultado el 6 de abril de 2020).

⁸ De Clippel, “Smashing Images”, 51-73.

pequeños pero significativos cambios que añaden nuevas lecturas a su obra. El averno era un tema frecuente en el taller de su familia desde 1582, cuando el ayuntamiento de Leiden encargó a su padre una serie de cinco cuadros para el Tribunal de Justicia. La serie incluyó temas como el juicio de Cambises, el juicio de Salomón y el juicio final, presentados constantemente “como *exempla*”.⁹ Es muy probable que, a los 11 años de edad, en su etapa formativa, Van Swanenburg tuviera su primer acercamiento con este repertorio iconográfico. Willem, su hermano menor, realizó una serie de grabados sobre el juicio final y otras alegorías de la justicia entre 1606 y 1607, algunos se conservan en Los Angeles County Museum of Art (LACMA) y en la National Gallery of Art de Washington.¹⁰ Sin embargo, la atmósfera sombría, las torres, fumarolas y árboles torcidos que Van Swanenburg incorpora en sus paisajes infernales tienen precedente en la dinastía Brueghel. A partir de las similitudes iconográficas en *Eneas llevado por la sibila* (fig. 1), *Inframundo con el barco de Caronte* (fig. 2) y *El juicio final* (fig. 4), queda manifiesta la habilidad de Van Swanenburg para copiar modelos de composición con el fin de facilitar su reproducción. La recurrencia del tema le permitió cambiar detalles formales menores, ahorrando tiempo y asegurando ingresos adicionales.¹¹

Relación con el entorno

Las tres obras de Van Swanenburg abren una ventana a los intereses pictóricos de su tiempo. Las tensiones ocasionadas durante la Reforma y la Contrarreforma definieron su inclinación por representar el inframundo de la *Eneida*. En Países Bajos, la Reforma protestante exigió una reevaluación del arte religioso. Se advirtió por medio de imágenes contra la compra de indulgencias para obtener la salvación espiritual, lo que exacerbó las preocupaciones de la clase media por observar una vida de templanza y

⁹ Van der Velden, “Cambyses for Example”, 9.

¹⁰ Cfr. National Gallery of Art, “Willem Swanenburgh”.

¹¹ Las copias tenían una gran demanda por lo que los artistas solían conservar los originales como “modelo” y las copias de menor calidad resultaban más accesibles. De Marchi y Van Miegroet, “Art, Value, and Market Practices...”, 456.

medida aún en la emergente bonanza económica.¹² Al reconocer el mensaje protestante, las alegorías morales impulsaron la introspección.¹³ Con la Reforma se destruyeron innumerables obras de arte sacro; según el estudio econométrico de Etro y Stepanova,¹⁴ el interés por la pintura de paisajes creció, mientras que las obras figurativas perdieron participación en el mercado y disminuyó el patrocinio para comisiones religiosas.

A partir de la Reforma, los pensamientos y actitudes sobre el más allá se representaron utilizando textos clásicos. Indicación de ello es la recuperación de Ovidio, efecto de la publicación de 1484 y la ilustración de la adaptación moralizada de *Metamorfosis*.¹⁵ De manera similar, el libro *Schilder-Boek* de Karel van Mander sobre la práctica del arte resultó crucial para los maestros holandeses del siglo XVI. Avalado por textos griegos y romanos, Van Mander busca la moralización de la imagen.¹⁶ Asimismo, las escenas mitológicas estaban cargadas de significantes morales; las gorgonas y arpías simbolizan luchas colectivas y los demonios femeninos son física y moralmente grotescos, con emociones desmesuradas.¹⁷

Con el cambio de pensamiento, cambiaron las convenciones iconográficas. La crisis en la comprensión de la teología afectó las reglas del decoro, como la ostentación de la desnudez condenada en los decretos tridentinos; pese a ello, un grupo nominal de artistas pintó desnudos para comisiones de uso público.¹⁸ Se fusionaron motivos cristianos y grecorromanos para el desarrollo de la iconografía del infierno, donde se castigan los pecados capitales mediante penas y tormentos específicos, según la teología medieval.¹⁹ En los tratados pictóricos como el de Francisco Pacheco, se instaba a representar los demonios mediante acciones, no mediante una

¹² Gibson, "Artists and Rederijkers...", 443.

¹³ Freedberg y De Vries, *Art in History*, 175-192.

¹⁴ Etro y Stepanova, "Entry of Painters...", 329.

¹⁵ Huges, *Heaven and Hell in Western Art*, 195.

¹⁶ Melion, *Shaping the Netherlandish Canon*, 36.

¹⁷ West, *Women in Vergil's Aeneid*, 127-132.

¹⁸ De Clippel, "Smashing Images", 51-73.

¹⁹ Giorgi, *Angels and Demons in Art*, 68-78.

forma particular. Si se pintaba a Satanás, Pacheco propone continuar la tradición de representarlo como un dragón, criatura inmortal y “por naturaleza horrible”.²⁰

La migración dentro de los Países Bajos resultó en la expansión de la audiencia y el aumento en la demanda de pintura de género con moralejas menos rigurosas. Los funcionarios del gobierno comisionaron temas mitológicos por razones cívicas²¹ y la élite para disfrute privado.²² Entre los retóricos se debatió sobre la política romana como la descrita en la *Eneida*, la difusión del humanismo italiano, la mitología y se propuso el refuerzo de los valores en la poesía, el teatro y la literatura.²³ Destacan Cornelis van Ghistele, quien escribió la obra *Eneas y Dido* entre 1551 y 1552²⁴ y Johan de Witt que en 1654 consideró la República romana como modelo a seguir en la política holandesa.²⁵

A la fecha, dos obras de Van Swanenburg y otras 24 asociadas a su familia permanecen en Leiden.²⁶ A diferencia de Van Swanenburg, quien se especializó en alegorías, el gremio de Leiden desarrolló la pintura de género.²⁷ Durante el primer cuarto del siglo XVII, la pintura de historia alcanzó un precio de más de 47.60 florines y la pintura de género 27.79.²⁸ El costo de la obra dependía de los materiales, horas de trabajo y la reputación del artista; tarifas que la corte y las autoridades políticas estaban dispuestas a costear.²⁹ Tanto pintores como marchantes debían registrarse en el gremio de San Lucas, pagar impuestos y seguir las regulaciones que protegían a los artistas locales, impidiendo las subastas, loterías y la promoción de artistas de otras ciudades.³⁰

²⁰ Pacheco, *On Christian Iconography*, 108.

²¹ Van der Velden, “Cambyses for Example”, 7.

²² De Clippel, “Smashing Images”, 51-73.

²³ Freedberg y de Vries, *Art in History*, 185.

²⁴ Gibson, “Artists and Rederijkers...”, 430.

²⁵ Israel, “The Uses of Myth...”, 14.

²⁶ Cfr. Museo Lakenhal, *Underworld with Charon's Boat*.

²⁷ Etro y Stepanova, “Entry of Painters...”, 327.

²⁸ De Marchi y Van Miegroet, “Art, Value, and Market...”, 460.

²⁹ Boers-Goosens, “Prices...”, 60.

³⁰ Montias, “Art Dealers...”, 247.

Análisis y reflexión

Los paisajes infernales de Van Swanenburg deben interpretarse a la luz del cambio religioso de la Reforma, que plantea el temor de Dios como motivación para una vida piadosa. Escritores y poetas como Joost van den Vondel afirmaron que los mitos concebidos a partir de la sabiduría de los antiguos podían conducir a conceptos más allá del hombre.³¹ Desde el discurso calvinista (fe predominante en los Países Bajos del Norte) el arte acerca al cielo, sitio que conjuga sentimientos de atracción y temor, de manera que el miedo y la devoción son uno mismo en la experiencia religiosa.

Van Swanenburg recupera algunos componentes simbólicos del catolicismo en sus paisajes del inframundo, como los pecados con sus castigos correspondientes y la ciudad en llamas, una posible referencia a la ira de Dios sobre Sodoma y Gomorra (Génesis 19:24) o a la visión del infierno según San Antonio de Padua.³² Van Swanenburg utilizó el plano de fondo como referencia espacial en sus paisajes infernales. La apertura de la boca del infierno es un recurso narrativo que combina múltiples episodios adyacentes a la escena principal. El uso de *Doorsiens*³³ permite una transición entre el fondo y la posición de los personajes para destacarlos en la escena.³⁴ Aunque estos temas eran presentados en un contexto secular, la doctrina cristiana continuó resonando por medio de mensajes moralizantes.³⁵ Las imágenes sombrías de Van Swanenburg lo han convertido en uno de los favoritos de los visitantes del Museo de Antiguos Maestros, perteneciente al conjunto de Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica.³⁶ Desafortunadamente, no se encontraron fuentes exclusivas sobre su obra y sólo se cuenta con una sucinta biografía. En comparación con maestros holande-

³¹ Bussels, "Theories of the Sublime...", 887.

³² Giorgi, *Angels and Demons in Art*, 68-78.

³³ Dispositivo pictórico utilizado en Países Bajos para representar múltiples planos en una escena como referencia para el posicionamiento espacial y la percepción de profundidad y/o distancia. Hollander, *An Entrance...*, 16.

³⁴ Hollander, *An Entrance...*, 16.

³⁵ Van der Velden, "Cambyses for Example", 10.

³⁶ Google Arts and Culture, "Royal Museums of Fine Arts of Belgium".

ses como Rembrandt y Vermeer, las obras de Van Swanenburg no han sido estudiadas a profundidad, la escasa información sobre el artista es accesible al público únicamente mediante los registros de obra de los museos, que raramente establecen su procedencia. Por consiguiente, la presente investigación encontró un hueco historiográfico y sugiere futuros estudios sobre el maestro.

Además de los escasos indicios sobre el artista, no resulta sencillo situarlo en relación a sus contemporáneos, porque historiográficamente se encuentra en el umbral entre los primitivos flamencos³⁷ y el barroco holandés,³⁸ también llamado “siglo de oro neerlandés”. Siguiendo las pautas de Wölfflin,³⁹ podríamos clasificar a Van Swanenburg como barroco en su composición dinámica, dramatización, representación de multitudes y fervor religioso, más aún en sus emociones violentas; sin embargo, ya entrado el siglo XVII Van Swanenburg continúa pintando escenas religiosas con la iconografía de sus predecesores, por lo que no comulga con el barroco holandés que dio paso al realismo de la pintura de género. Es muy clara la diferencia con el estilo de Rembrandt (1606-1669), indudable representante del Siglo de Oro. Sin pertenecer del todo a una corriente artística, parece apropiado que Van Swanenburg se encuentre en un “limbo” historiográfico como el de sus paisajes.

En conclusión, Van Swanenburg ajustó los modelos iconográficos de su taller para responder a los nuevos intereses temáticos que resultaron de la Reforma. Adecuó un pasaje de la *Eneida* de manera que fuera identificable el mensaje moralizante. Desarrolló un modelo propio de alegoría que incorpora motivos cristianos y grecorromanos que, a diferencia de Brueghel, su predecesor, va más allá de recuperar la literatura clásica, puesto que

³⁷ Panofsky (1953) y Friedländer (1981) determinaron que el periodo de los primitivos flamencos comienza en 1425 y comprende artistas “de Van Eyck a Brueghel”. Friedländer, *From Van Eyck to Bruegel*, 135.

³⁸ La pintura del Siglo de Oro se caracteriza por su realismo; resaltaron la cotidianidad, el nacionalismo y los valores cívicos, su sentido didáctico no era manifiesto. Westerman, “After Iconography and Iconoclasm”, 361.

³⁹ Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, 13-25.

revela los miedos y preocupaciones de una sociedad cambiante. A su vez, pintar el inframundo implica la comprensión de textos bíblicos para elaborar un escenario que transmita sentimientos de contrición y esperanza de salvación.

Como tema en el arte, la interpretación calvinista de la *Eneida* fue recibida con fascinación y temor,⁴⁰ sentimientos que Van Swanenburg enfatizó en sus estremecedores paisajes del inframundo. En su modelo de la boca del infierno, el artista evidenció sus propias inquietudes religiosas, como el principio calvinista del temor de Dios. Podemos deducir que Van Swanenburg vio en la *Eneida* una estrategia de comunicación que podía alinearse indirectamente tanto al cristianismo como al protestantismo. En las obras *Eneas llevado por la sibila* e *Inframundo con el barco de Caronte* (figs. 1 y 2) se demuestra la relación entre arte, mito y poesía como un nexo a lo divino, interés de los retóricos de su tiempo. Su iconografía responde a la maduración estética del gusto por las escenas del infierno derivadas de la Edad Media. El tema forma parte de un género pictórico bien recibido, ya que las similitudes iconográficas se repiten en múltiples composiciones de la época. Van Swanenburg privilegia la iconografía del cristianismo en sus alegorías, de la cual recobra la simbología de los pecados capitales, demonios y tormentos, como en *Inframundo con el barco de Caronte* (fig. 2). La confluencia de dogmas cristianos, calvinistas y grecorromanos confieren a Van Swanenburg una perspectiva única del trasmundo, que escenificada en la pintura, es presagio y sentencia del infame.

Bibliografía

De Marchi, Neil y Hans J. van Miegroet. "Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century". *The Art Bulletin* 76, núm. 3 (1994), 451-464.

⁴⁰ West, *Women in Vergil's Aeneid*, 127-132.

- Freedberg, David y Jan de Vries. *Art in History: History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Santa Mónica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991.
- Friedländer, Max J. *From Van Eyck To Bruegel*. Oxford: Phaidon, 1981.
- Giorgi, Rosa. *Angels and Demons in Art*. Los Ángeles: J. Paul Getty Museum, 2005.
- Haak, Bob. *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1984.
- Hollander, Martha. *An Entrance for the Eyes: Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Huges, Robert. *Heaven and Hell in Western Art*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1968.
- Melion, Walter. *Shaping the Netherlandish Canon*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Pacheco, Francisco. *On Christian Iconography: Selections from the Art of Painting (1649)*. Filadelfia: Saint Joseph's University Press, 2017.
- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance*. Londres: Routledge, 2018.
- West, Grace S. *Women in Vergil's Aeneid*. Londres: University Microfilms International, 1980.
- Wilson Okamura, David S. *Virgil in the Renaissance*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 2010.

Recursos electrónicos

- Ainsworth, Maryan W. "Early Netherlandish Painting". En *Heilbrunn Timeline of Art History*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2009. Disponible en http://www.metmuseum.org/toah/hd/enet/hd_enet.html (consultado el 4 de junio de 2021).
- Boers-Goosens, Marion. "Prices of Northern Netherlandish Paintings in the Seventeenth Century". En A. Golahny, M. M. Mochizuki y L. Vergara (eds.). *In his Milieu, Essays on Netherlandish Art in Memory of John*

- Michael Montias*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2006, 59-72. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/j.ctt45kdcx.9> (consultado el 16 de marzo de 2020).
- Bussels, Stijn. "Theories of the Sublime in the Dutch Golden Age: Franciscus Junius, Joost van den Vondel and Petrus Wittewrongel". *History of European Ideas*, vol. 42, núm. 7 (mayo de 2016): 882-892. DOI: 10.1080/01916599.2016.1161532. Disponible en <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01916599.2016.1161532> (consultado el 17 de marzo de 2020).
- De Clippel, Karolien. "Smashing Images. The Antwerp Nude between 1563 and 1585". En *Art After Iconoclasm: Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, editado por Koenraad Jonckheere y Ruben Suykerbuyk: 51-74. Turnhout: Brepols, 2012. Disponible en <http://www.columbia.edu/cu/arhistory/faculty/Freedberg/Art-after-Iconoclasm.pdf> (consultado el 17 de marzo de 2021).
- Etro, Federico y Elena Stepanova. "Entry of Painters in the Amsterdam Market of the Golden Age". *Journal of Evolutionary Economics* (2016): 317-348. Disponible en <https://www.researchgate.net/publication/299567719> (consultado el 17 de marzo de 2020).
- Getty. "Jan Breughel the Younger". Disponible en <http://www.getty.edu/art/collection/artists/754/jan-brueghel-the-younger-flemish-1601-1678> (consultado el 19 de marzo de 2020).
- Gibson, Walter S. "Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel". *The Art Bulletin* 63, núm. 3 (septiembre de 1981): 426-446. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/3050144> (consultado el 15 de marzo de 2020).
- Google Arts and Culture. "Royal Museums of Fine Arts of Belgium". Disponible en <https://artsandculture.google.com/partner/royal-museums-of-fine-arts-of-belgium> (consultado el 17 de marzo de 2020).
- Israel, Jonathan I. "The Uses of Myth and History in the Ideological Politics of the Dutch Golden Age". En Jane Fenoulhet y Lesley Gilbert (eds.). *Narratives of Low Countries History and Culture: Reframing the Past*. Londres: UCL Press, 2016, 9-17. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1hd18bd.5> (consultado el 15 de marzo de 2020).
- Lempertz. "Jacob Isaacs van Swanenburg, attributed to - The Temptation of Saint Anthony". Disponible en <https://www.lempertz.com/en/catalogues/>

- lot/1067-1/1248-jacob-isaacs-van-swanenburg-attributed-to.html (consultado el 16 de marzo de 2020).
- Liedtke, Walter. Addenda to "Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art". *Metropolitan Museum Journal* 27 (1992): 101-120. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/1512938> (consultado el 16 de marzo de 2020).
- Montias, John Michael. "Art Dealers in the Seventeenth-Century Netherlands in Simiolus". *Netherlands Quarterly for the History of Art* 18, núm. 4, (1988): 244-256. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/3780702> (consultado el 16 de marzo de 2020).
- Museo Lakenhal. *Underworld with Charon's Boat*. Disponible en <https://www.lakenhal.nl/en/collection/s-251> (consultado el 16 de marzo, 2020).
- National Gallery of Art (Washington). "Willem Swanenburgh". Disponible en <https://www.nga.gov/collection/artist-info.6311.html> (consultado el 17 de marzo de 2020).
- Royal Museums of Fine Arts of Belgium. "The collection". Disponible en <https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/> (consultado el 16 de marzo de 2020).
- VADS (Visual Arts Data Service). "The Holy Family". Disponible en <https://vads.ac.uk/> (consultado el 16 de marzo de 2020).
- Van der Velden, Hugo. "Cambyses for Example: The Origins and Function of an exemplum iustitiae in Netherlandish Art of the Fifteenth, Sixteenth and Seventeenth Centuries". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 23, núm. 1, (1995): 5-62. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/3780781> (consultado el 10 de marzo de 2020).
- Westerman, Mariët. "After Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700". *The Art Bulletin* 84, núm. 2 (junio de 2002): 351-372. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/3177273> (consultado el 16 de marzo de 2020).
- Wölfflin, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1986. Disponible en <https://historiandotodos.files.wordpress.com/2014/04/143338349-wolfflin-heinrich-renacimiento-y-barroco.pdf> (consultado el 4 de junio de 2021).



Paulina de los Ángeles Beltrán Carrara

Actualmente cursa una maestría en la Universidad de Glasgow. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana. En 2019 colaboró en la digitalización de las colecciones del Museo Soumaya y su lanzamiento en la plataforma Google Arts and Culture. Ha presentado trabajos de investigación en ponencias para las universidades de Bristol y Nottingham.

La cosa-arte

Rosalinda Ortega Márquez
Universidad La Salle

The Art-Thing

Recepción: 30 de septiembre de 2021
Aceptación: 6 de octubre de 2021

MILES DE PERSONAS SE POSAN FRENTE A LOS CUADROS COLGADOS EN LAS PAREDES de los grandes museos como el Louvre, el MoMA, o el Munal; millones de personas se han formado para ver las grandes esculturas de Miguel Ángel en el Vaticano; miles de veces se han escuchado las obras de Clara Schumann o Johannes Brahms; hoy en día se cuentan las descargas que se realizan para ver las películas de Lars von Trier y Agnès Varda; en esa cuenta también entran las obras literarias de Jane Austen y Gabriel García Márquez. El sueño de cada persona que dispone de un dispositivo móvil es ser immortalizado en una buena fotografía para formar parte del *instagramismo*¹ y en cuestión de horas se viralizan las acciones de Banksy desatando polémica en todo el mundo. ¿Por qué estamos tan interesados en eso que nombramos arte? ¿Por qué destinamos tiempo, dinero y esfuerzos para admirar estas piezas? ¿Admiramos el objeto, la cosa, o es que habrá algo más en esas cosas que tanto nos atraen? ¿El arte es una cosa? ¿Qué cosa es el arte? ¿Qué suscita el arte y cuál es la importancia de reflexionar sobre ello?

Las cuestiones que aquí se han planteado resultan de alguna forma inefables; como escribiría Diderot, “las cosas de las que más hablan los hombres (y las mujeres), son normalmente, las que menos conocen”.² Por ello, es indispensable iniciar con ideas de quien ha comprendido con más claridad el tema, con la esperanza de que sus palabras abran el camino para clarificar las propias. En este caso, el filósofo alemán Martin Heidegger será quien nos ayude con su texto *El origen de la obra de arte*,³ donde nos dice que, en efecto, la obra de arte es una cosa, pero aclara que ésta es

¹ El *instagramismo* es una tendencia artística contemporánea en la cual se utilizan medios digitales para realizar una imagen que después será publicada en redes sociales, principalmente en Instagram. El término se utiliza de forma amplia y polisémica. Cfr. Manovich, “Instagram & Contemporary Image” y Highfield, “Instagramismo y los métodos digitales”.

² Diderot, *Escritos sobre arte*, 5.

³ Cfr. Heidegger, *El origen de la obra de arte*.

también un símbolo. La cosa, dice Heidegger, es lo que mentamos, ya que al darle nombre le damos forma y de este modo la cosa estará constituida por características que la hacen esa cosa y no otra. Esas características son reconocidas por los individuos por medio de los sentidos; son ellos los que afirman la cosa, y sin embargo esas percepciones no son en sí la cosa misma sino apenas lo que podemos percibir de ella. La cosa-arte es, para este autor, el modo en que se expone la verdad; para él, la verdad es la no ocultación, lo que se pone en obra en el objeto.

Cuando se intenta describir un objeto, se enlistan sus características sensibles como color, olor, tamaño o sonido; sin embargo, al intentar describir una obra de arte se apela no solamente a aquello que los sentidos nos revelan, sino que el objeto mismo nos incita a utilizar la imaginación evocativa que nos permite dar nombre a un listado de sensaciones que la cosa misma, llamada obra, nos provoca. De esta forma, la obra inaugura un mundo posible emanado, sí, de la obra misma, pero también del artista que la crea, y finalmente del espectador que la describe para sí o para los otros. Estas sensaciones extraídas de las experiencias propias y ajenas nos exponen la verdad que el objeto artístico ha puesto a obrar. En este sentido, el arte es más una filosofía que un quehacer ocioso —como abyectamente han descrito algunos—, o un mero acto recreativo, como otros han pensado. El arte emana de la verdad y pone en obra la verdad. En este sentido es ineluctable considerar el arte como un método de comprensión de la vida que se vale, en principio, de la provocación, para devenir en reflexión que resultará ineluctablemente en un saber.

Para Heidegger “saber significa: haber visto, en el amplio sentido de ver, que significa: percibir lo que pre-sencia en cuanto tal”;⁴ cada cosa puesta en el mundo contiene algo de sí, algo suyo que la hace ser eso que es y no otra cosa; el arte, como cosa puesta en el mundo, tiene de suyo la provocación, diametralmente opuesta a la ocultación. *Pro-vocar* aquí se entiende como fomentar o promover algo en alguien, en este sentido la provocación es principio y fin en la cosa-arte. El artista sin duda ha sido provocado y a partir

⁴ Heidegger, *El origen de la obra de arte*, 32.

de ello ha reflexionado y generado una idea creadora desembocada en el objeto artístico. Este objeto contiene tal provocación, que se pone en obra para fomentar algo en quien la admira, sin importar si ésta debe ser vista, escuchada, leída e incluso sentida en sentido táctil. De esta forma, la cosa-arte obra ante el espectador provocando una reacción profusa que desembocará en reflexión; estas acciones necesariamente evidencian la verdad y, por lo tanto, un saber en el sentido que Heidegger lo comprende.

De tal forma, Arthur Danto⁵ tenía razón cuando señalaba que el arte es un componente del espíritu junto con la filosofía y la religión (haciendo referencia a Hegel),⁶ ya que su función provocativa, como se ha dicho, es diametralmente opuesta a la ocultación; provocar es sacar a la luz, poner ante los reflectores aquello que mueve a algo, aquello que de alguna forma devela la verdad, lo cual resulta en un saber. Aquello que mueve resulta anodino, ya sea el llanto, la preocupación, el elogio o la repulsión, porque lo sustancial es que se ha obtenido un saber; se ha desentrañado algo que sólo podría ser puesto ahí gracias al obrar de la cosa-arte. Así, el arte es producto en tanto que es la cosa producida, pero a su vez produce acto, tanto en el creador como en el espectador, porque su contenido es provocador.

Producto no se toma aquí como aquel objeto producido para ser desechado, sino como un principio fundador del cual emanará una acción. Producir, producto y provocación se encierran en un círculo que conforma el objeto-arte pero que a la vez contienen al artista, al espectador y a la realidad que de todo ello emana. De ninguna forma esto podría ser desechado aun cuando así se pretendiera, dado que el propio ser en sí de la obra se revelaría ante ese presagio. Pensemos, por ejemplo, en las obras de Van Gogh (más para seguir en la línea de Heidegger que por no encontrar otros casos) sobre las que en su momento se concluyó que no tenían

⁵ Danto, *Qué es el arte*, 39.

⁶ En *Fenomenología del espíritu*, Hegel hace una reflexión sobre el método mediante el cual se llega al conocimiento que denomina dialéctica. Para él la dialéctica es la forma de conocer la realidad, y el espíritu está conformado de este movimiento racional y universal de la historia. En este sentido el espíritu es real y absoluto, es el ser mismo.

valor artístico. La provocación en ese momento causó rechazo; no obstante, con el paso del tiempo esas obras develaron una verdad ineluctable que las hacen ocupar su lugar en la historia del Arte. Es un error pensar que ese lugar lo otorgó un crítico de arte, un curador o el director de un museo: la develación de su ser arte proviene de la verdad que emana de ellas y se abre ante los ojos del espectador (no importa quien sea éste), dejándose provocar por ellas. En cambio, aquellos artificios que no contienen verdad y que pretenden ocultar su ser artificial encontrarán su lugar en el olvido porque sólo contienen mentiras de las cuales no se podría desprender un saber, ya que no lo contienen por ser artificio. Esto comprueba entonces que el arte tiene de suyo la verdad, la no ocultación. De la cosa-arte se desprende un saber venido de la provocación creadora y ello provoca acción.

Heidegger utilizó *Zapatos* de Vicent van Gogh (fig.1) para evidenciar su pensamiento. Otorgó a la obra la interpretación de una realidad que se constataba en un objeto claro, como son un par de zapatos; empero, para fortalecer las ideas que se presentan en este artículo funciona mejor una obra suprematista,⁷ ya que esta vanguardia nos reclama “la no objetividad del arte”⁸ y se contrapone a la objetividad concreta de *Zapatos*, permitiendo explicar con ello el modo en que ambas contienen verdad siendo tan diferentes en su producción, pero colocando ambas en el estatus objeto-arte.

Kazimir Malévich escribió en su manifiesto “ya no hay imágenes de la realidad; ya no hay representaciones ideales; ¡no queda más que un desierto! Pero ese desierto está lleno del espíritu de la sensibilidad no-objetiva, que todo lo penetra”.⁹ La no-objetividad del arte no es lo mismo que el objeto-arte, Malévich exige la representación no-objetiva para, de esa forma, conseguir un objeto artístico supremo. La obra *Blanco sobre blanco*¹⁰ (fig. 2)

⁷ Vanguardia rusa creada por el artista Kazimir Malévich en 1915.

⁸ De Micheli, *Las vanguardias...*, 233.

⁹ De Micheli, *Las vanguardias...*, 328.

¹⁰ La obra *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) de Malévich es la obra representativa del movimiento y de las ideas manifestadas por el autor; sin embargo, es *Blanco sobre blanco* el que, me parece, concretiza de forma más clara las ideas aquí expuestas.



Figura 1. Vincent van Gogh, *Zapatos*, 1886, óleo sobre lienzo, 38.1 x 45.3 cm, Museo Van Gogh, Ámsterdam, dominio público. Disponible en <https://historia-arte.com/obras/zapatos-viejos> (consultado el 30 de agosto de 2021).

resulta aquí el objeto-cosa-arte y la realidad que éste contiene, es lo no-objetivo, ya que no existe ahí objeto alguno, no hay nada que describir objetivamente más que una figura geométrica acromática y, sin embargo, la verdad que de ese objeto emana es avasalladora. A primera vista el cuadro es un lienzo vacío, pero al observarlo detenidamente encontramos una figura geométrica cuadrada, ladeada y de un tono menos blanco que el fondo del lienzo; de pronto se obtiene un saber, el lienzo se convierte en una posibilidad infinita para el artista y junto a éste, el propio arte es, entonces, una posibilidad infinita en constante movimiento. El arte no es evidente, ni necesariamente objetual, mucho menos estático, pero sí es necesariamente real y verdadero.

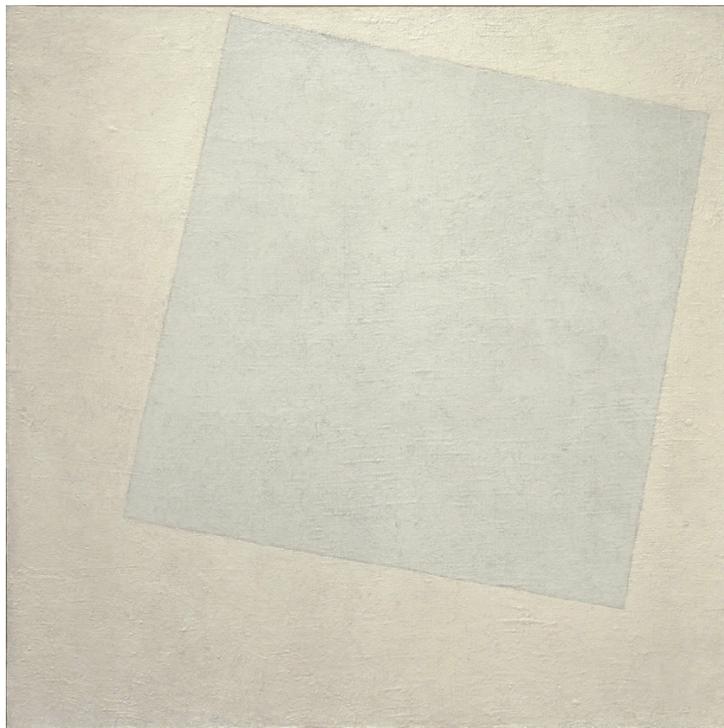


Figura 2. Kazimir Malévich, *Blanco sobre blanco*, 1918, óleo sobre lienzo, 79.4 x 79.4 cm. Imagen digital © The Museum of Modern Art/ Licencia otorgada por SCALA / Art Resource, NY. Disponible en [https://es.wikipedia.org/wiki/Blanco_sobre_blanco#/media/Archivo:White_on_White_\(Malevich,_1918\).png](https://es.wikipedia.org/wiki/Blanco_sobre_blanco#/media/Archivo:White_on_White_(Malevich,_1918).png) (consultado el 30 de agosto de 2021).

Tanto en la obra de Van Gogh como en la de Malévich existe un diálogo con su momento histórico y social, existe en ambas una producción provocada y provocativa que deviene en un saber reflexivo no solamente del propio objeto-arte sino de lo que en él se contiene de histórico y social, es un mapa no sólo de quien la produjo sino de su entorno real. La verdad no proviene entonces de la pericia de recrear un objeto de la realidad o de representar una idea conceptual; la verdad emana de la provocación creadora del artista y de lo que ésta provoca en el espectador para devenir, como hemos dicho, en un saber.

De esta forma podemos concluir que la importancia de reflexionar sobre lo que el arte suscita es, nada más y nada menos, la importancia de la filosofía en la humanidad. En palabras de Kant¹¹ diríamos que el arte, como la filosofía, es una ciencia de la relación de todo conocimiento al fin esencial de la razón humana, entendiendo ese fin esencial como el de la felicidad. Cada acto de la humanidad busca el fin primordial, que es la felicidad. Las acciones de la vida son necesariamente encaminadas a ese fin. Si la vida es el acontecimiento mismo y el arte es un objeto provocador de acción, no puede desprenderse la cosa-arte de la vida misma, ya que es ella un elemento provocador esencial para la acción, para el acontecimiento.

El arte deviene acción y a su acontecer lo llamamos vida.

Bibliografía

- Danto, Arthur C. *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós, 2013.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Madrid: Alianza, 1966.
- Diderot, Denis. *Escritos sobre arte*. Madrid: Siruela, 1994.
- Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte*. Santiago de Chile: Departamento de Estudios Humanísticos-Centro de Documentación de Artes Visuales del Centro Cultural Palacio de Moneda, 1976.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Losada, 2007.

¹¹ Cfr. "Doctrina trascendental del método", capítulo III, Kant, *Crítica de la razón pura*.

Recursos electrónicos

Calvo Santos, Miguel. “Zapatos viejos. ¿Hay algo más digno de pintarse que unos viejos zapatos gastados?”. *Historia/Arte (HA!)*, 21 de septiembre de 2021. Disponible en <https://historia-arte.com/obras/zapatos-viejos> (consultado el 30 de agosto de 2021).

Highfield, Tim. “El instagramismo y los métodos digitales: el estudio de los medios sociales visuales, desde las selfis y los GIFs hasta los memes y *emojis*”. Recuperado por el blog de León de la Rosa. Disponible en <https://leondelarosa.files.wordpress.com/2018/03/el-instagramismo-y-los-mecc81todos-digitales.pdf> (consultado el 30 de agosto de 2021).

Manovich, Lev. “Instagram & Contemporary Image”. Consultado el 30 de agosto de 2021. Disponible en http://manovich.net/content/04-projects/158-instagram-and-contemporary-image/instagram_book_manovich_2017.pdf.

Wikipedia. “White on White (Malevich, 1918)”. Consultado el 30 de agosto de 2021. Disponible en [https://es.wikipedia.org/wiki/Blanco_sobre_blanco#/media/Archivo:White_on_White_\(Malevich,_1918\).png](https://es.wikipedia.org/wiki/Blanco_sobre_blanco#/media/Archivo:White_on_White_(Malevich,_1918).png).



Rosalinda Ortega Márquez

Historiadora del arte por Casa Lamm, cuenta además con una especialidad en Museografía y Museología cursada en esa misma institución. En la Universidad La Salle realizó la especialidad en Gestión Educativa y la maestría en Filosofía Social. Se ha desempeñado como docente en diversas instituciones, así como laborado en la Galería de Casa Lamm y el INBAL. Es asesora para el Congreso de la Ciudad de México y actualmente se desempeña como asistente de investigación en diferentes proyectos de la Universidad La Salle.

¿Qué suscita el arte y por qué es importante reflexionar sobre ello?

Marina Miranda Martínez Báez

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

*What Does Art Evoke and Why Is It Important to
Reflect on It?*

Recepción: 27 de agosto de 2021

Aceptación: 8 de octubre de 2021

HACE UNOS AÑOS TUVE LA OPORTUNIDAD DE VIVIR EN PARÍS. ESTANDO ALLÁ RECIBÍ LA generosa invitación de unos amigos de la familia para pasar un fin de semana en Holanda. Sin pensarlo acepté, a pesar de que no tenía ni la menor idea de adónde iríamos ni qué actividades íbamos a realizar. Llegamos a Ámsterdam y de pronto el corazón me empezó a latir con fuerza cuando caí en la cuenta de que ahí se encontraba el Museo Van Gogh. Desde niña había sido fanática de su obra y, mientras los demás del grupo hacían planes sobre cómo pasaríamos la tarde, pedí, con timidez, que se incluyera el museo en el itinerario.

Cuando llegamos a la taquilla del museo, el señor que nos atendió soltó una carcajada al ver mis piernas temblando, los grititos de emoción que emitía y mi sonrisa de oreja a oreja. Al darme mi boleto dijo: “Nunca había visto a una persona tan emocionada por entrar a un museo”. Me reí, nerviosa, no podía creer que por fin estaba ahí y que había sido todo un plan de último momento. Yo, que siempre he preferido planear, con un golpe de suerte, tenía en la mano mi entrada. La abracé, fijándola a mi pecho y guardándola en mi bolsa como si fuera el mayor de los tesoros.

Van Gogh fue un apellido que escuché desde que tengo memoria. Mi padre era artista y en la casa en la que pasé la mayor parte de mi infancia había varios libros de arte. Los domingos los dedicábamos a ir a museos y siempre fui la más artística y creativa de mis hermanos. Desde muy joven mi afinidad al arte fue indiscutible. Se sentía surreal el poder ver obras en persona que desde niña sólo había visto en libros. El recorrido por el museo fue un sueño, casi flotaba de sala en sala. No sé cuánto tiempo estuve ahí, pero fui la última en llegar a la tienda de regalos, el punto de encuentro del grupo con el que iba. Recuerdo haber intentado absorber todos los estímulos que tenía ante mí; leí todos los textos, vi todas las obras, pero mi

misión de ser meticulosa flaqueó en cuanto subí al segundo piso del museo y vi desde la distancia el cuadro de los girasoles (fig. 1).

De pronto dejé de ver todo lo demás que estaba a mi alrededor, me salté todas las piezas que estaban expuestas en las paredes laterales y, como si estuviera verdaderamente soñando, caminé sonámbula hasta el fondo de la sala y me senté en el suelo a contemplar. Experimenté un suspiro seguido por la pérdida de aliento. Tenía que recordarme el seguir respirando. Antes de que me diera cuenta, comencé a llorar. No sabía decir bien por qué, simplemente sentía que se me desbordaba la emoción, que había cumplido el sueño de ver esa obra en persona, que en ese instante la sala estaba vacía y ese cuadro era para mí. No podía ver más allá de los tonos de amarillo, de los girasoles, de la profunda felicidad y tristeza que sentía al ver la obra. Mi mirada recorrió dos veces cada centímetro del lienzo y sólo me levanté del suelo cuando un guardia del museo interrumpió mi trance para avisarme que estaban por cerrar y debía salir.

Llegué al hotel para contárselo todo a mi madre, quien sabía lo mucho que esa experiencia significaba para mí. Había sido un día agotador, de muchas emociones. Sentí como si las hubiera sentido todas hasta que, durante nuestra llamada, mamá me pidió: “¡Mándame las fotos que tomaste!”. Entonces, presa de confusión, caí en la cuenta: “No tengo ni una sola”.

Ésa fue la primera vez que lloré frente a una obra de arte, y que no sentí en ningún momento la necesidad de documentarlo, de sacar fotos, de hacer un video de mi recorrido por el museo. Nunca se me ocurrió documentar una de las experiencias que recuerdo con más cariño, porque las emociones que sentí ya habían hecho el trabajo de prevenir olvidarlas. Ese día entendí que, a pesar de que ya estaba inscrita para empezar en unos meses la licenciatura en Filosofía, el arte siempre iba a tener un lugar primordial en mi corazón.

Es bien sabido que el arte es una vía de expresión, que es capaz de suscitar todo tipo de emociones, sentimientos y sensaciones: alegría, tristeza,



Figura 1. Vincent Van Gogh, *Girasoles*, óleo sobre lienzo, 73 x 95 cm, Colección del Museo de Van Gogh, Ámsterdam, 1886.

nostalgia, felicidad, angustia, miedo, pasión. La relación con el arte y las emociones se ha explorado cada vez con mayor profundidad, hasta el punto de intentar sacar provecho de ese vínculo: ha aparecido en la escena comercial la posibilidad de tomar talleres de terapia de arte, o de clases de pintura para desarrollar la inteligencia emocional, por ejemplo. Ahora se admite que el arte es una vía de sanación, no sólo de expresión. Y a pesar de que siempre se ha considerado que el arte es desinteresado y que no tiene un propósito específico, también se ha venido aceptando cada vez más la idea de que quizá el único efecto y propósito del arte es el hacernos *sentir*; que nos produzca una sensación, la que sea, incluso odio o apatía: reacciones. Visto de esa manera, es imposible mantenerse indiferente ante el arte.

Puede ser que el arte no tenga una función específica, pero eso no lo hace inútil, sólo un poco más complejo de definir. No hay duda de que suscita emociones, pero es imposible asignarle categóricamente un sentimiento, emoción o idea a una obra en específico. Existen tantas formas de arte, tantas formas de vivirlo y tanta subjetividad con respecto a quienes miramos, que no hay manera de llegar a un consenso. El vivir el arte de una manera sensible —entendiéndose como aquella forma que va más allá de la vista o el oído y que involucra las emociones— convierte la obra de arte en un canalizador de lo que el espectador lleva dentro. Podremos comprender o empatizar más con una obra si representa algo que hayamos vivido, si muestra colores que sean de nuestro agrado y que nos auxilien a entender alguna experiencia pasada o presente.

No obstante, no todas las operaciones de la experiencia estética y de la vivencia sensible a la que me refiero recaen en la obra de arte. Es una simbiosis, si se quiere. El sujeto bebe de la obra de arte tanto como la obra tuvo que beber del sujeto para existir en primer lugar. Así, la obra no provoca una emoción de manera automática: es el sujeto quien debe contemplar, involucrarse, mirar, interactuar con la obra, establecer un vínculo, sensibilizarse, aprender a *escucharla*, a adivinar lo que intenta transmitir, para hablar de una experiencia estética que puede simplificarse con decir, “me hace sentir x”, “pienso en y”, “me recuerda a z”.

Es posible conectar con una obra de arte e intentar adivinar lo que el/la artista pensaba en el momento en el que la creó, porque a pesar de que no hayamos vivido el mismo contexto político, social, geográfico, religioso, económico, compartimos la condición humana. Incluso si no hemos vivido una situación en específico, podemos empatizar. Quien nunca ha perdido a un ser querido quizá no puede imaginar el dolor de una ausencia semejante, pero puede sentir tristeza al ver una pintura en la que se represente a una madre que acaba de perder un hijo, o de un hijo que recién ha enterrado a su padre. Quien nunca se ha enamorado quizá no se imagina lo bello que se puede sentir, o doloroso que es lidiar con un corazón roto, pero sí es capaz de leer los rostros de los personajes en una obra que represente a una pareja, y discernir si ellos se sienten tristes o felices. Así, el arte es espejo de la condición humana, un reflejo de los artistas en el cual los espectadores pueden hallarse. Sólo requiere mirar, empatizar, abrir el corazón y saber identificar lo que un estímulo externo nos hace sentir.

Más allá de la habilidad de conectar emocionalmente con una obra, o de utilizar el arte como herramienta de inteligencia emocional o de sanación, es importante reflexionar sobre ello porque nos conecta como seres humanos. El arte —en cualquiera de sus manifestaciones: pintura, escultura, arquitectura, fotografía, cine, danza, música, cerámica— es al historiador del arte, lo que el documento y los textos son al historiador. Se trata de nuestra fuente principal de información, y no porque las emociones sean subjetivas deberíamos descalificar o menospreciar esos datos como vehículo para comprender el pasado.

Es gracias a las emociones que podemos distinguir situaciones de júbilo en un cuadro que habla sobre el fin de una tiranía o de la guerra, y situaciones de desigualdad en representaciones de un mercado de esclavos, o de las limitaciones de género y raza en incontables obras a través del tiempo. Las emociones que generan las obras, y las que están representadas en las mismas, nos hacen ver problemas y malestares de nuestra sociedad y de las que fabricaron todas las piezas que estudiamos; nos ayudan a empatizar, a comprender lo que las palabras por sí solas no pueden decir.

El arte es un vehículo de expresión tan poderoso que a veces nos ayuda a conocer y a poner en palabras —o formas, colores, sonidos— ideas, emociones y sentimientos que ni siquiera nosotros sabíamos que cargábamos dentro. Es una herramienta que ayuda a exteriorizar y a vivir a través de un poema, una canción, una pintura, una película o una fotografía, algo que ya hemos experimentado o sentido, pero no sabíamos que estaba ahí. Frente a la obra de arte descubrimos lo que nos recuerda a la serenidad, a la felicidad, a la calma, al amor, al dolor, a la muerte, a la nostalgia, al miedo.

Así que, más allá de la utilidad que puede tener estudiar obras de arte, o qué tanta información histórica podamos obtener de ellas, pensar en su dimensión emocional quizá nos ofrece bastante más. Si compartimos nuestras reflexiones y miradas al respecto podemos acercarnos a comprender más a los/las artistas y dejar de verlos/verlas como máquinas de producción prodigio que dejaron una serie de obras espectaculares a su paso, y comenzar a percibirlos/percibirlos como personas: como gente que eligió ciertas formas, sonidos, colores y movimientos porque tuvo un mal día, o porque estaba feliz; como iguales, seres que también experimentaron la alegría, la pérdida, el amor, la desilusión, la impotencia, la esperanza, la tristeza. Si cambiáramos el enfoque a uno más sensible, nos encontraríamos con muchas cuestiones que no podríamos resolver, ante la imposibilidad de conocer lo que estaba en el corazón de las y los artistas que estudiamos. Pero quizá se trata de una de esas situaciones en las que vale más la pena hacer la pregunta que tener la intención de hallar su respuesta.

El arte nos mueve, nos conecta. Si optamos por compartir miradas y reflexionar sobre ellas, como aquí he propuesto, podríamos intentar aprender sobre quién nombra de la manera en la que lo hace, y por qué. Hace tiempo recuerdo haber visto un documental sobre Rembrandt que, al igual que aquella vez en el museo, me hizo llorar por haber transmitido una cálida alegría a mi cuerpo. Vi los últimos minutos del documental dos o tres veces: luego de un recorrido monográfico de la obra de Rembrandt, el historiador del arte, protagonista del video, contó la anécdota de un joven

pintor holandés, Vincent van Gogh, hacia quien, fascinado por el arte, entraba al Rijksmuseum en Ámsterdam y caminaba directamente hacia una obra en particular: hacia esa obra que hacía que su corazón latiera con fuerza y sus palmas sudaran ante el anhelo de algún día ser capaz de pintar algo de semejante calidad. Van Gogh escribió en alguna ocasión sobre *La novia judía* (1665) de Rembrandt (fig. 2): “Con gusto daría diez años de mi vida a cambio de poder pasar diez días frente a esta obra, teniendo sólo migajas de pan duro para comer”, y afirmaba que Rembrandt había pintado esta obra maestra “con manos de fuego”. Es una obra que ataca visceralmente a quien la mira, que nos hace sentir el calor del contacto humano, la mirada del amor. Cuando la pantalla se puso en negro, esas mismas lágrimas que había sentido aquel día frente a los girasoles rodaron de nuevo.

Al saber esta anécdota, pensé en Van Gogh, en lo sensible que era, y en la magia que había detrás de su obra, pues él había sido capaz de hacerme



Figura 2. Rembrandt, *La novia judía*, óleo sobre lienzo, 166.5 x 121.5 cm, Colección del Rijksmuseum, Ámsterdam.

sentir lo mismo que Rembrandt le había provocado. Pensar en la dimensión sensible y emocional del arte nos ayuda a comprender que es un círculo de reacciones y que la mejor manera de acercarnos a una obra es recordar que somos humanos, entes viscerales, que sentimos.

Como he hecho evidente, por diversas razones el vínculo con Van Gogh siempre ha estado presente en mi vida. Pero más allá del gusto plástico por su obra, fue a través del entendimiento de las emociones que comprendí que quería estudiar arte: algo que fuera apasionante, que me hiciera sentir, que me hiciera comprenderme a mí misma y al mundo que me rodea, porque la Filosofía es muy interesante, pero no me hacía sentir. Nunca he llorado de emoción leyendo a Platón o a Aristóteles. Las lágrimas fueron mi parámetro y creo que uno bueno para mí.



Marina Miranda Martínez Báez

Actualmente cursa la licenciatura en Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Previamente estudió un año de la licenciatura en Filosofía en la Universidad Panamericana, antes de darse cuenta que su verdadero llamado era el arte. Desde muy joven le ha apasionado la lectura y la escritura, mismas que han influenciado su deseo por convertirse en curadora una vez que concluya sus estudios. Sus principales intereses se centran en la cultura visual, los estudios culturales, los estudios de género y las intersecciones multidisciplinares con la historia del arte; en especial con la filosofía y la antropología.

En busca de la obra perdida

Valeria Flores López Araiza
Universidad Iberoamericana Ciudad de México

In Search of the Lost Artwork

Recepción: 5 de septiembre de 2021
Aceptación: 6 de octubre de 2021

MUCHAS VECES HE INTENTADO RECORDAR AQUEL CUADRO QUE UNA VEZ VI FRENTE A MIS ojos casi por casualidad. No tenía un gran formato, pero tampoco era una miniatura. En realidad era una pieza de tamaño muy estandarizado. De gama cromática reducida, siempre del lado de los tonos cálidos y en un espectro que no se salía de los márgenes del naranja y el rosado. Los elementos que la constituían no eran atípicos, creaban un paisaje: unos cuantos árboles, un caminito de tierra y una escultura.

No podría terminar de explicar la vista. Tan sólo puedo intentar asirme de las palabras que se me vienen para describir el cálido viento que rozaba mi piel y me susurraba palabras al oído. Yo, pétrea, miraba de frente el reflejo del atardecer sobre lo que parecía ser un inmenso espejo que después descubrí lago; las pequeñas hojas que se columpiaban en el aire eventualmente caían vertiginosas sobre aquella superficie creando una infinidad de ondas circulares que se perdían en el pasar de los segundos.

El cielo y las nubes pintaban en el horizonte una acuarela impresionante de tonos bermellón, rosa y naranja. Parecía ser una sedosa tela extendida en la inmensidad del mundo, una que nos cubría con cuidado y recelo, pues el lugar así lo exigía. No había mas que un arco blanquecino de herrería y yo, siempre inmóvil de cuerpo, pero ávida de pensamientos.

Recuerdo haber quedado atónita y silenciosa frente al cuadro mientras la gente continuaba paseando por los pasillos en busca de algo que no estoy segura de poder mencionar. Pero yo no podía hacer mucho más que observar aquel paisaje que se alojaba en mi mirada y me llenaba de un calor que nunca había sentido: una extraña y hasta entonces desconocida, mezcla de nostalgia y esperanza. Después de un sinfín de minutos y una cantidad absurda de días, cuatro años después de ese encuentro, me sigo descubriendo yendo al recuerdo de ese incógnito lugar pintado al óleo cuando la monotonía de la rutina o la desesperación de la sorpresa me sobrepasan.

Cada vez que me convierto en la blanca estatua que vigilaba la armonía entre el viento y la marea de un inmenso lago, redescubro el significado del arte: ese vehículo que nos permite sentirnos humanos, que nos permite vivir, pensar y experimentar a través de algo más que nuestra propia piel. Quizá el arte para muchos es una categoría que abraza los objetos o los momentos incrustados en una sala de museo, un teatro o un salón; sin embargo, una definición quizá más amable con lo que respecta al arte es la de aquello que sugiere emociones.

En algunos casos las sensaciones pueden ser completamente apacibles, devenidas de momentos en los cuales el silencio, por ejemplo, se ve interrumpido por una meliflua voz que armoniza el espacio; pero no siempre es así: en otros casos, las emociones que nos llegan en un encuentro con un objeto de este tipo, son de índole mucho más amarga. A veces nos invade la incomodidad o el miedo, si no es la repulsión o la tristeza. Lo que es innegable es que, más allá de que el arte pretenda ser un objeto hermoso, agradable o decorativo, encuentra en su existencia una manera de emanar humanidad.

Esa categoría que hemos limitado a ciertos artefactos suntuosos y bien iluminados en museos, en realidad es mucho más amplia. Quizá es extraño pensar esto cuando lo que es representado resulta profundamente mórbido o doloroso; o quizá parecería casi literario pensar que una pieza encuentra, en la mirada de un espectador distraído, la forma de una revelación divina. No obstante, el arte, esa categoría de objetos tan específicos, es en realidad la materialización de una posibilidad: la de dialogar con los fragmentos perdidos o mudos que nos conforman sin tener que voltear a ver nuestras heridas o nuestros recuerdos; es la posibilidad de encontrarnos pequeños pedacitos —de vez en cuando inefables— de nuestro propio ser en canciones, danzas, grabados o pinturas, y entender que toda emoción debe tener un espacio para ser sentida. Así, la escultura, la música y todas las otras expresiones de lo que hemos aprendido a llamar arte, se conjugan en el único fin de mostrarnos que muchas veces las palabras no bastan para empatizar, incluso con nosotros mismos.

Cuatro años después me encuentro de nuevo frente a esta pintura que sé es más que un óleo romántico. Sé que para mí es una escena que permite significar y sentir, y también sé que para muchos otros no lo será; la gente sigue recorriendo los pasillos a mi alrededor ignorando aquel pequeño paisaje —posiblemente para hallar un fragmento de ellos mismos en los pigmentos vibrantes de algún otro lienzo colgado—. Mientras, yo observo con cuidado cada uno de los rincones de la pintura, recordando la primera vez que sentí su cobijo con apenas una mirada: pero ahora lo hago sólo en el recuerdo. El pequeño lienzo no ha sido expuesto más y ahora me queda saberme afortunada de haberlo visto hace mucho tiempo, a la vez de reconfortarme el hecho de que, quizá, en algún otro momento pueda tener un encuentro que marque mi memoria de la misma manera en que este cuadro lo hizo.

Poco a poco comprendo que, de vez en cuando, se vuelve útil migrar de piel y ser de piedra blanca para admirar un lago y percibir el calor en las mejillas. De vez en cuando se vuelve útil encontrarse frente a un cuadro y advertir una gota salina recorrer vertiginosa el rostro para recordarnos que las lágrimas pueden ser tanto de tristeza como de alegría; sobre todo, se vuelve útil saber que en algún momento cualquiera de nosotros puede tener frente a sí la *obra hasta entonces perdida* y reconocer la capacidad de sentir y compartir las sensaciones sin necesidad de decir palabras, sino con la mera posibilidad de ver y crear para sí y para el otro.



Valeria Flores López Araiza

Estudiante de la licenciatura en Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Las líneas de investigación y los intereses particulares que ha perseguido a lo largo de la carrera se apegan a los estudios de género, la cultura material y la teoría antropológica del arte. Sin embargo, al margen de lo académico, los afectos y las palabras siempre han sido motivo de su curiosidad.

Misterio gozoso

Reflexiones sobre la relación arte-emoción

Abdel Aloysius Aguirre Porras
Universidad Iberoamericana Ciudad de México

Joyful Mystery
Thoughts on the Art-Emotion Relationship

Recepción: 5 de septiembre de 2021
Aceptación: 28 de septiembre de 2021

¿HAS LLORADO ANTE A UNA OBRA DE ARTE? PERSONALMENTE DEBO ADMITIR QUE HE derramado una que otra lágrima con películas, canciones o libros que me han conmovido. Pero también he tenido respuestas más difíciles de describir con palabras. Como aquella vez en el museo de San Carlos cuando, doblando la esquina en uno de sus pasillos, me encontré de frente con “La demencia de Isabel de Portugal” de Pelegrín Clavé, o más bien, me encontré con su mirada. Tanta fue la impresión, que recordando la pintura sólo podía rescatar de mi memoria la expresión de esos ojos levemente oscurecidos por el velo de la reina. Había olvidado a sus hijos suplicantes y el desconcierto de las personas a su alrededor. Cuando vi aquella pintura sentí algo difícil de describir, una especie de hormigueo cálido, como una cachetada que el artista llevaba esperando darme por más de un siglo. De lo que estoy seguro es de que mi reacción tiene un trasfondo emocional, sé que hubo una tensión entre mi persona y aquella pintura que pude sentir físicamente.

El arte es como un prisma: dependiendo de la cara por donde dejemos entrar la luz, es el color que percibiremos. Una de estas caras le concierne al ámbito emocional: el arte, sin duda, tiene el potencial para despertar una amplia gama de emociones. Nos puede llevar al enojo y a la indignación, como el impacto causado por *Olympia* de Manet o *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* de Newman (esta última, una obra que ha sido víctima de vandalismo). También nos puede llevar al llanto o a reacciones más difíciles de describir, sólo recordemos el famoso síndrome de Stendhal, un fenómeno que ocurre cuando, confrontadas ante grandes obras de arte, las personas experimentan palpitaciones aceleradas, dolor de pecho y sudoración, como si el cuerpo entrara en un estado de shock estético al no saber cómo reaccionar ante tales impactos. La emoción involucra al cuerpo, la emoción es cuerpo. Recuerda frases como “un nudo en la garganta” o “se me estrujó el corazón”, son metáforas cotidianas que usa-

mos para dar sentido a esas sensaciones físicas que aparecen en nosotros y que dotan de significado lo que estamos viviendo. Podemos concebir a nuestro cerebro como una constante tormenta de químicos y electricidad disparada por acontecimientos internos (por ejemplo, un recuerdo) o externos (como el que abordo en este ensayo: el arte); somos capaces de sentir directa y personalmente los efectos de dichos procesos biológicos, para luego etiquetarlos, los nombramos para poder reconocerlos. Estos procesos inician en nuestro cuerpo para luego pasar por la lente de nuestro ser, de nuestra experiencia; de esta manera los transformamos en algo más, los elevamos sobre los simples procesos físicos, establecemos una relación entre la emoción y lo que la ocasiona.

Así, entre el arte y la emoción se construye una frontera que separa a ambas, pero a pesar de definir una división, esta frontera es, a su vez, delgada y porosa. Un ejemplo claro de la fluidez de esta relación puede verse en el trabajo de David Freedberg, historiador del arte que se ha dado a la tarea de estudiar las respuestas de nuestro cerebro al entrar en contacto con los estímulos del arte, tratando de establecer una relación entre la obra (con un énfasis en lo visual) y los procesos neuronales que éstas desatan en nosotros. Pero ¿es esto suficiente? Si estoy consciente de que se activa cierta red de neuronas en mí que dan como resultado una respuesta empática ante lo que estoy viendo en una pintura, ¿entenderé mejor mis emociones? ¿Podré solucionar el misterio de este cuarto cerrado en el que se transforma mi cuerpo?

Estos esfuerzos por comprender de una manera más objetiva claramente nos dan un mejor entendimiento de algunos de los mecanismos internos que operan cuando, por ejemplo, observamos una pintura; además de que abren un área de estudio y levantan una serie de preguntas importantes dignas de formularse y que amplían nuestro conocimiento del arte. Aun así, no considero que tengan la última palabra o sean, realmente, el punto final de la conversación: lo cierto es que son una pieza del rompecabezas

Mientras tanto, del otro lado de la frontera tenemos un elemento menos sólido: el de nuestra experiencia, entendida como el sentido que le damos al remolino de emociones dentro de nosotros. Este elemento realmente presenta un aspecto que pareciera inasible en nuestra experiencia artística, ese momento en que una canción o una pintura nos alegra el día o nos conmueve. ¿Lloro sólo porque mis neuronas fueron estimuladas o por algo más?

El historiador James Elkins se dio a la tarea de tratar de encontrar la respuesta a este misterio, centrándose específicamente en el llanto. Del resultado de su investigación surge un libro hermoso titulado *Picture and Tears*. En dicho trabajo, para encontrar la respuesta que buscaba Elkins no hizo escaneos cerebrales, sino que preguntó directamente a las personas si habían llorado o no frente a alguna pintura y por qué creen que había desencadenado dicha reacción. En su exploración, Elkins llega a tres causas del llanto, pero considero que estas respuestas no son realmente lo más importante de su investigación, sino las respuestas en bruto dadas por los participantes. Como aquella mujer que lloró frente a la *Victoria de Samotracia* y expresó “No tenía brazos, pero era tan alta”.¹ Así describió su experiencia ante la escultura y la razón de su llanto. Las palabras claramente le fallan y nos deja sólo con un acertijo gramatical o un enigma que poco nos dice si queremos entender con exactitud su experiencia, pero mucho si la tomamos como se nos presenta: confusa, intensa, difícil de aprehender, real. Tratar de entender por completo experiencias como ésta (ya sea que lo hagamos histórica, química o biológicamente) puede adormecernos ante la riqueza de la experiencia misma.

Pero no quisiera implicar algo que no es mi intención. No digo que el estudio de la relación arte-emoción en sus diversas aristas sea innecesario, al contrario, nos es útil para ir dotando de sentido a este fenómeno. Sin embargo, también es importante sólo dejar que acontezca en nosotros el llanto, la alegría, la melancolía, la repulsión o cualquier otro sentimiento que experi-

¹ Elkins, *Pictures and Tears*, 21.

mentemos. El filósofo John Dewey² consideraba a las emociones como parte clave de la experiencia artística. Para él, una experiencia es algo completo, con inicio y fin, mientras que la emoción es el elemento que la unifica, que le da unidad. ¿Por qué recuerdo con tanta claridad la mirada de Isabel de Portugal en aquella pintura? ¿Por qué puedo rescatar de mi memoria con tanto detalle el momento exacto en el que vi el performance “The Lovers” de Marina Abramović? Claramente algo removieron en mí, la tristeza y la sorpresa anclaron las obras en mi mente, porque no solamente las vi, sino que las experimenté, me involucraron en el pequeño mundo que lograron crear.

La emoción no es entonces un elemento incidental ni un accidente. Cuando hablamos del arte, incluso se puede afirmar que éste se perfila como un elemento esencial, porque hasta la indiferencia, la ausencia de emociones, nos sigue comunicando algo sobre quien lo vive. Porque entrar en contacto con el arte va más allá de “entenderlo”, de comprender la composición pictórica, el uso del color o su materialidad; entrar en contacto con el arte implica un choque de experiencias que parecieran aisladas, pero que se unen en una sola. Podemos ahondar en este secreto y develar el enigma, pero también podemos simplemente sentir. Nuestras neuronas se pueden estimular al ver el sufrimiento retratado en “*La balsa de la Medusa*” de Geéricault o al ver a *Judith decapitando a Holofernes* en la pintura de Gentileschi, podemos establecer una relación clara entre estas obras y la activación de nuestros lóbulos cerebrales, pero también podemos vivir la emoción. Podemos gozarlo. Esto también es entender el arte y establecer una relación profunda y rica con él. Experimentar una emoción siempre tendrá un carácter profundamente personal: sólo nosotros sabemos cómo la estamos sintiendo, para los demás mantiene un halo de misterio.

Lo anterior nos lleva a la conclusión de que el arte no sólo puede experimentarse intelectualmente. Tal vez nunca podamos encontrar *la* respuesta a la pregunta sobre la naturaleza exacta de la relación entre el arte y las

² Dewey, *El arte como experiencia*, 48-49.

emociones, pero sí podemos dar con una respuesta: *nuestra* respuesta, sin preocuparnos sobre su universalidad o que otros entiendan con exactitud lo que estamos viviendo. Hay que dejar que el arte y la emoción se enfrenten, que se nos presenten como la experiencia total que son, como cuando das la vuelta en el pasillo de un museo y, casi por accidente, te encuentras en una sala solitaria y ante ti aparecen unos ojos intensos, levemente oscurecidos por un velo, y en tu interior ocurre algo que no comprendes del todo, que no puedes explicar con claridad, cuya única certeza es que existe y lo estás sintiendo. Dejemos que el arte se manifieste ante nosotros y que seamos el puente vivo de la relación arte-emoción. Hagamos preguntas a nuestro cuerpo y a la obra en cuestión, indagemos hacia dentro y hacia fuera, tal vez así descubramos un poco más de lo que se esconde detrás de esta cortina, aunque al final la exploración termine en un descubrimiento personal, íntimo o difícil de aprehender. Hay que otorgar al arte la oportunidad de ser un misterio gozoso digno de ser vivido.

Bibliografía

Dewey, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008.

Elkins, James. *Picture and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*. Nueva York: Routledge, 2004.



Abdel Aloysius Aguirre Porras

Psicólogo por la Universidad del Valle de México, se ha desempeñado como profesor en los niveles de secundaria y preparatoria. Posteriormente estudió la maestría en Estudios del Arte dentro de la línea de investigación de Arte y Educación en la Universidad Iberoamericana, donde como proyecto de tesis diseñó y aplicó un taller de cómic para el desarrollo de habilidades socio-emocionales en niños.

Documento

“La fortuna no muda el linage” o “Aunque la mona se vista de seda, mona se queda”: un ejercicio de lectura interdisciplinaria

Sara Gabriela Baz Sánchez
Universidad Iberoamericana Ciudad de México

Karina Xochipilli Rossell Pedraza
Universidad Iberoamericana Ciudad de México

AHORA HABLAREMOS DE UN DOCUMENTO CONTENIDO EN OTRO; ÉSTE, A SU VEZ, CONCENTRA aspiraciones que datan de muchos siglos atrás y que conformaron formas discursivas patentes en el libro que ahora presentamos. Digamos que nos enfrentamos a un documento que nos abre la puerta a varios registros materiales, simbólicos y temporales, y que se puede leer, igualmente, considerándolo en sus diversos estratos; así que, más que describirlo de manera pormenorizada, queremos pautar una aproximación que involucre tanto las características del medio como las posibilidades de tocar otras experiencias a partir de su contenido y de su tradición. Hemos construido esta aproximación entre una historiadora del arte y una restauradora; esto nos ayuda a ponderar la diferencia que implica nuestras respectivas visiones, pero asimismo a adquirir consciencia de nuestros respectivos procedimientos. Muchas veces, al trabajar en soledad, desestimamos los aportes que puede acarrear el uso de herramientas de comprensión que damos por implícitas en nuestra disciplina. Por eso, ahora hemos intentado construir una lectura complementaria entre el ámbito simbólico y el

contexto de nuestro objeto de estudio y el mundo que abre el conocimiento de su dimensión material.

El libro que nos ocupa se titula *Theatro moral de la vida humana, en cien emblemas; con el enchiridion de Epicteto y la tabla de Cebes, filosofo platónico*. Las dimensiones del libro cerrado son de 330 mm de largo, 267 mm de ancho y 39 mm de espesor; un formato grande y seguramente costoso para 1701, fecha en que fue impreso por Henrico y Cornelio Verdussen en Amberes.

No sabemos cómo llegó el volumen a la Nueva España, pues el comercio de libros, como lo menciona Alejandro Arteaga, se dio a través de muy pocos puntos de venta fijos; era más común el trato con comerciantes para hacer un encargo directo.¹ Muy probablemente el tomo llegó completo, sin cartera, con una costura sencilla para ser encuadernado en territorio novohispano con pergamino, como solía hacerse para ahorrar gastos. Lo que sabemos es que, en algún momento, el volumen perteneció a la colección del Padre Ignacio Pérez Alonso, SJ, como se deja ver por el exlibris de la Universidad Iberoamericana que se encuentra adherido en la contraguada de la cubierta anterior, con fecha 1982. Actualmente, el ejemplar se localiza en el acervo histórico de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero de la Universidad Iberoamericana.

Belén Rosa de Gea plantea que este libro es una obra a tres voces: la representada en las imágenes del ilustrador Otto van Veen, también conocido como Otto Vaenius, pintor y humanista flamenco; la del poeta Diego de Barreda (con escasa participación) y la de Antonio Brum, a quien se debe la mayor parte del texto, pero se le considera sólo traductor de una edición francesa anterior a la de Bruselas de 1669, con el título *Doctrine des moeurs*, que incorporaba textos del señor de Gomberville.² El *Theatro moral* tuvo numerosas ediciones a lo largo de los siglos XVII y XVIII y cada una de ellas implica ciertas variaciones respecto de la anterior. Para rendir testimonio de

¹ Arteaga, "Comercio y circulación...", 353-360.

² Cfr. Rosa de Gea, "La vida buena".

estos varios estratos temporales, autorales y de experiencia a que hacemos referencia, veamos cómo inicia el proemio del *Theatro moral*:

El Impressor de este Libro, habiendo adquirido (no à poca costa) las Laminas originales que Otto Venio, (Pintor famoso destos Estados de Flandes) inventò y sacò à luz en otro tiempo, con titulo de Emblemas de Horacio, por ser fundados en los Versos Latinos de aquel Author que van en cada hoja; y teniendo noticia de la inclinacion que siempre he mostrado al estudio de la Doctrina Moral, y visto algunos papeles mios; me pidiò encarecidamente para esta impression, que acompañasse sus Emblemas con algunos discursos, en forma de explicacion. Y para no usurparme lo que es ageno, declaro desde ahora, que los Versos Castellanos, que siguen al Latin no son mios; pero si los que van al pie de cada Emblema.³

Las primeras líneas de la cita del proemio aluden a las láminas originales de Otto Vaenius que adquirió el editor “no à poca costa”, probablemente refiriéndose a las láminas o placas de metal para estampar los emblemas y de los que se armaría para solicitar los discursos que acompañarían la emblemática. La planeación editorial logró, al menos para su versión de 1701, un cuerpo de libro formado por ocho cuadernillos de seis fojas cada uno. Se distribuyeron los emblemas estampados en su mayoría del lado derecho, para facilitar la lectura como catálogo. Esta planeación también ayudó al taller de impresión a organizar el estampado de los pliegos con imágenes en conjunto con las que llevarían textos y florones. El papel del ejemplar es de algodón de trapos con las marcas consistentes del verjurado de la época; tanto para la impresión del texto como para las imágenes se usó el mismo calibre del papel, confirmando la calidad de la edición.

El autor del proemio confiesa, asimismo, que escribió más que para enseñar, para aprender ejercitándose, es decir, atendiendo a su propio provecho en términos morales “y no cuidando tanto del applauso, como de la

³ Cfr. “Proemio”, *Theatro moral*...

utilidad”.⁴ Esto implica que la doctrina moral, como otros saberes de la época, era considerada como práctica; estos saberes, como la teología, la moral, el derecho, la filosofía natural, tenían una finalidad específica y ésta era lograr en el lector (y ejercitante) el autogobierno de las pasiones, el cultivo de la virtud, una vida buena y una muerte esperada y asumida como un feliz tránsito hacia la vida eterna. En la base de todas estas aspiraciones se encuentra la gloria de Dios:

El principio desta doctrina es el temor de Dios, y el conocimiento de si mesmo. Enseña à los hombres, no à ser doctos y eruditos; sabios y buenos si: no à dezir, sino à obrar bien. En las demás ciencias y artes, son de gran valor, la agudeza del ingenio, la prompta imaginacion, y la feliz memoria; pero en esta sola se requiere un entendimiento modesto, y sossegado, para conozer el bien; y una determinada voluntad para amarle y seguirle (mediante la gracia de Dios), pues es cierto, que ningun bien puede hazer el hombre sin la gracia.⁵

Esta doctrina moral implica, entonces, una posición epistemológica, pues quien llegare a conocerse a sí mismo, llegaría a conocer todas las cosas creadas: el hombre se entiende como un microcosmos. José Antonio Maravall escalará estas reflexiones al ámbito de la política: conocerse a sí mismo implica conocer al otro para dominarlo.⁶ En la filosofía de cuño neoestoicista, el dominio de las propias pasiones es la más alta conquista. Parecería una misión imposible; sin embargo, el autor afirma que, sin importar el tamaño del talento de cada individuo, con la gracia y el apego disciplinado al dominio de las pasiones y al estudio de la doctrina moral, se alcanza eventualmente la verdadera sabiduría.

Si se continúa leyendo el proemio, se advertirá la humildad construida por las palabras del autor (cuyo nombre no aparece en parte alguna). No obs-

⁴ Cfr. “Proemio”, *Theatro moral...*

⁵ Cfr. “Proemio”, *Theatro moral...*

⁶ Cfr. Maravall, *La cultura del barroco...*

tante, Antonio Brum dedica varias páginas a narrar su trayectoria intelectual y física como humanista y diplomático, y no omite dedicar su escrito al Señor Conde de Peñaranda, “debaxo de cuya prudente direccion servi à su Magestad en el congreso de la Paz de Munster”. Sí que hay humildad, pero también es evidente que se trataba, con la publicación, de obtener el favor político de su protector. Encontramos, sólo con estos discretos ejemplos, que los estratos abiertos por las primeras páginas del *Theatro moral* comprenden desde la doctrina de las costumbres hasta la política, la teología y la diplomacia.

Decíamos que el *Theatro moral* es un documento en el que confluyen varias tradiciones de cuño antiguo. En primer lugar, forma parte del *corpus* de publicaciones del neoestoicismo del siglo xvii, obras morales que también tienen un trasfondo político pues buscan incentivar en el lector el autodomínio. En este empeño, los emblemas (las ilustraciones producidas por Vaenius) desempeñan un papel fundamental. La obra cuenta con 103; el orden en que aparecen en cada edición no es el mismo, pues responde a lógicas distintas dependiendo de la ciudad de publicación y de las dedicatorias.

Su finalidad también hace pensar en la tradición vinculada con los impresos de preparación para la muerte, pues es ésta el centro de la inspiración de la templanza y la búsqueda de una vida que constituya un tránsito pacífico hacia otra mejor. Por otro lado, el *Theatro moral* se inscribe asimismo en la tradición de los espejos de príncipes, como la *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas*, de Saavedra Fajardo, publicada por vez primera en Munich, en 1640. Los espejos de príncipes eran compendios de sentencias y emblemas que recuperaban enseñanzas fundamentales no sólo para el autodomínio, sino para contar con un criterio amplio y poder discernir en tareas de gobierno.

En el ejemplar que analizamos, la cubierta da cuenta de la valoración del libro al tener una reencuadernación. La cubierta entera, en piel jaspeada, que hoy resguarda el documento, fue colocada dos siglos después de su

edición. El cuidado se extiende en las evidencias materiales de su uso: tanto su encuadernación como el cuerpo del libro muestran un buen estado de conservación, observándose apenas algunas manchas en los bordes de las hojas, marcadas a la mitad y en las esquinas de las páginas, lo cual habla de la poca manipulación que ha tenido en 320 años.

La primera imagen consiste en un grabado plegado que representa la Tabla de Cebes, es decir, una referencia a la lucha entre el Vicio y la Virtud. La imagen también cuenta con una larga tradición, pues esta alegoría se representa consistentemente desde el siglo XVI; se trata, en realidad, de una alegoría de la vida humana (figurada como un camino ascensional, dividido en tres registros concéntricos). Dado que la tónica del libro es enseñar el ejercicio de las virtudes para lograr una vida buena, no es gratuito que se comience con esta alegoría.⁷

La segunda imagen con la que el lector se encuentra es un retrato magnífico del pintor flamenco Otto van Veen, de fama consolidada y quien fuera, además, maestro de Pieter Paul Rubens. La imagen fue pintada por la hija de Van Veen, Gertrudis, y tallada (grabada, se entiende) por Paulus Pontius, también conocido como Paul du Pont. Esta información aparece a los lados, en el registro inferior de la imagen, como si se tratara de inscripciones en la piedra que conforma una especie de basamento; el hecho de que Gertrudis van Veen haya sido la autora de la pintura de su padre, pintura que después sería llevada a la placa por Du Pont, encuentra relación con el texto latino que se lee en la cartela justo debajo del retrato y que resalta la relación padre-hija y, más aún, su linaje docto y creativo. La batería de emblemas del *Theatro moral* (cien exactamente), comienza en la página tres con “La Virtud es inmóvil”, para dejar claro el estatuto y el plan general de la obra.

El cuadernillo número cinco es el que contiene el documento que abordaremos: el emblema quincuagésimo segundo que lleva por mote “La fortuna

⁷ Quien se interese en el tema y desee leer más sobre la interpretación de esta imagen, *cfr.* López, “La *Tabla de Cebes* y los *Sueños* de Quevedo”.

no muda el linage” (*Fortuna non mutat genus*) y que, a los ojos del espectador, aparecerá en la página 103. Se perciben unos trazos de tinta a libre pluma que forman una “x”. Las marcas son constantes en todas las estampas de este cuadernillo, a manera de selección o distintivo de este grupo de emblemas dentro de todo el documento. Al llegar a esta página, la mirada se estaciona en una hoja de 325 mm por 260 mm dividida en tres secciones horizontales. Al centro, pero con intención cargada a la parte superior de la hoja, se encuentra estampada la figura.

Aquí vale la pena la inmersión en la imagen en tanto grabado y estampa. En la transición de los siglos xvii y xviii la impresión de imágenes en papel se realizaba a través del estampado con placas de cobre grabadas o buriladas. ¿Qué implica el diseño y ejecución de esta forma de crear imágenes? Posiblemente la respuesta sea mucho más cercana a lo que hacemos cuando damos “click” en el botón imprimir. Primero se genera el diseño, que muy probablemente fue un dibujo a carbón, aunque no se puede omitir la posibilidad de que el grabador haya hecho modificaciones o todo el diseño directamente sobre la placa metálica. No por nada los grabadores podían firmar en conjunto con el dibujante, como es el caso de Otto van Veen, de su hija Gertrudis y del grabador o tallador Paulus Pontius. En la Nueva España este soporte metálico pudo suponer un recurso para elaborar los diseños y bocetos debido al restringido acceso que había para producir y comprar papel.⁸

Pero en el caso de los ilustradores del *Theatro moral* hubo un dibujo previo que se transfirió a una placa de metal. Esta transferencia da cuenta de la importancia de concebir la imagen invertida o con vista de espejo, ya que,

⁸ La monopolización de papel y libros en Nueva España fue severa, la producción de papel estaba prohibida en territorio novohispano, apenas se tiene registro de tres molinos de trigo a los que se les permitía la molienda de lienzos para la pulpa de papel en una producción de pliegos que no excediera los 35 x 45 cm. Todo el papel que se consumía en Nueva España se importaba de la metrópoli o se adquiría de manera ilegal a través del contrabando. En el caso de los libros su restricción fue a partir de la revisión periódica de títulos por la Santa Inquisición y la limitante carga de ejemplares en flotas de comercio marítimo. Lenz, *Historia del papel en México...*, 29-35.

al momento de imprimir, las formas tomarían el lado contrario del concebido en el dibujo.

Regularmente la placa era de cobre; este metal facilitaba la talla debido a su baja dureza y su maleabilidad, además de conducir el calor que ayudaba a reducir la viscosidad de la tinta, permitiendo su mejor aspersion. La transferencia de la imagen se hacía mediante la talla selectiva y armónica de líneas y puntos. Aquí el grabador debía deconstruir el diseño en un sistema de tipo binario, entre mancha y vacío, ya que todo aquello que retiraba el buril formaba un micro depósito de tinta que se filtraba en el papel por medio de presión. La placa que aprisionó la imagen medía 187 mm de largo por 148 mm de ancho, apenas dos milímetros más del margen de la imagen, esto se observa por la marca que dejó la presión ejercida en un papel con fibras húmedas durante el proceso de impresión. El arte de deconstrucción de las imágenes en manchas y vacíos acreditó a varios artistas por su trabajo en la conformación de composición, volumen y perspectiva.

En la analogía con las formas de reproducción actuales, a través de la observación de una imagen salida de la impresora de inyección de tinta estándar, con un acercamiento de 500 aumentos, podemos contrastar que existe una deconstrucción similar a la del grabado de Paulus Pontius, sólo que a partir de la colocación de cientos de puntos ordenados y programados por el software de asistencia que son inyectados sobre las fibras del papel para armar la imagen diseñada en la pantalla.

Pues bien, el “software de asistencia” en los siglos ^{xvi} al ^{xviii} era el grabador. ¿Cómo se hacía? Mediante la formación de líneas horizontales a diferente espacio para dar cuenta de un cuerpo de agua, de líneas entrecruzadas para hacer tramas en la generación de sombras y más cerradas en la creación de huecos, ondulaciones en las líneas para sugerir el viento que mueve una nube, puntos para generar la textura del pelaje de la mona o de la costura ornamental de su vestido y vacíos o claros sin la talla del buril que muestran el volumen de las formas. Todos estos recursos del grabador suelen ser otra lectura anacrónica de las imágenes y los emblemas en

estampas que, según Nicholas Mirzoeff, pueden actuar como un aparato diseñado para observar y aumentar la visión natural, una de las primeras tecnologías visuales de reproducción masiva.⁹

Como parte de las múltiples lecturas, el documento que nos convoca describe de forma material y entre líneas, literalmente, una serie registros que construyen la imagen, de forma escrita y regresando a nuestro documento, “La fortuna no muda el linage” (*Fortuna non mutat genus*) de la página 103. Previamente a la estampa se encuentran los versos latinos, sacados de Horacio, y los castellanos, atribuidos a Diego de Barreda:

Los vestidos recamados,
De las Indias el Tesoro,
El Ceptro, y Corona de Oro,
Y los Pages, y Criados,
Nunca llevaron la palma
De la victoria, en hazer
Que el ruin lo dexé de ser;
Porque es mal, que está en el alma.
Y aunque vista la Fortuna
A la Mona de Oro, y Seda,
Dizen que Mona se queda,
Y es Mona sin duda alguna.

No obstante, estos versos castellanos no son el escolio del emblema. Aunque ya varios de los autores de este *dossier* han explicado la estructura canónica de un emblema *triplex*, vale la pena que lo hagamos otra vez: un emblema consta, por lo general, de tres partes: mote o alma de la imagen, es decir una breve sentencia que aparece en la parte superior (también se conoce como *mottus*, *lemma*, *inscriptio* o *titulus*); el cuerpo del emblema, es decir, la imagen (*imago*, *pictura*, *symbolon*) y un escolio en la parte inferior de la misma, que no es propiamente su explicación pero sí agrega a su

⁹ Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, 19.

contenido simbólico (*subscriptio, declaratio* o *epigramma*).¹⁰ En el caso del emblema 52, el que nos ocupa, el epigrama es el siguiente:

Aunque suba al Regio Throno
Ayudado de Fortuna,
Nada le sirve de abono:
Que el que Mono fue en la cuna,
Siempre ha de quedarse Mono.

En la página 104 se encuentra, ahora sí, la explicación del emblema; se teje a partir del dicho de Demócrito sobre la codicia continua de riquezas que caracteriza a los hombres. Tenerlas les angustia y no alcanzarlas también. Refiere al pescador discreto que todos los días se hace a la mar, con prudencia, pues nunca se aparta mucho del puerto para no exponerse a naufragar en una borrasca y, aun cuando tenga las arcas llenas, no abandona su trabajo y se previene así de la carencia. Esto, al contrario de un usurero que “haziendo trono de sus muchas riquezas, se sienta sobervio en medio dellas, embarcado en una poderosa y fuerte Nave (...) que sale del Puerto al son de Trompetas y Clarines; y al estruendo de repetidas y reciprocas salvas de mar y tierra”. Lo que sigue es lógico en el pensamiento neoestoicista: la pesada carga de oros “opprime la salada espalda de Neptuno” y el bajel naufraga, llevándose riquezas y vidas humanas (he ahí el poder de Fortuna). Cierra la explicación mencionando a Diógenes, contento en abrazar su pobreza voluntaria.

La imagen puede tener miles de lecturas. No quisimos describirla, sino instar al lector a que deslizara su mirada una y otra vez sobre la superficie de este emblema, así como también a que pudiera pensar—incluso sentir de manera táctil— las implicaciones de tener un libro como éste entre las manos.

¹⁰ La historiografía que trata sobre la emblemática es amplia, ya lo referimos en la presentación de este *dossier*, sin embargo, destaco de nuevo el texto de Buxó en *Juegos de ingenio y agudeza*, tanto como el libro editado por Pérez y Skinfill, *Creación, función y recepción de la emblemática*. El artículo ya citado de Belén Rosa de Gea también se refiere a las partes del emblema *triplex*.



Figura 1. Otto van Veen (Otto Vaenius), "La fortuna no muda el linage" en *Theatro moral de la vida humana...* Grabado en metal.

Cuando leemos tenemos este tipo de experiencias: sopesamos el medio, sentimos la textura de las hojas, paseamos la mirada una y otra vez sobre las imágenes y concretamos el significado al leer. No siempre se trata de un proceso ordenado, sino que, dependiendo del tiempo que tenemos, de dónde nos encontramos, de cuál sea nuestro estado de ánimo, hacemos viajes de ida y vuelta de lo material a lo simbólico, de lo simbólico al recuerdo, del recuerdo al conocimiento... Los versos latinos y castellanos condicionan un camino, pero la explicación de Brum nos enseña otros. La polisemia del emblema —de cualquiera— es inagotable. “La fortuna no muda el linage” ha sido objeto del interés de varios estudiosos que lo han descrito e interpretado, pero también es, hoy en día, un testimonio de la pervivencia de ideas que se instauraron hace siglos en la cultura y que quedaron sedimentadas, aun cuando ya no dominemos el arte de interpretar emblemas. En el seno de la cultura del refrán en los países herederos del mundo hispánico de los siglos *xvi* y *xvii*, “aunque la mona se vista de seda” es una referencia común y generalmente comprendida, al menos hasta las generaciones nacidas todavía en el siglo *xx*. Hoy la imagen puede parecernos críptica y los versos mucho más, pero sin duda sigue ofreciendo elementos para ser desentrañada, tanto en su dimensión simbólica como en la material.

Bibliografía

- Arteaga Martínez, Alejandro. “Comercio y circulación de libros en Nueva España. Dos autos de la Inquisición de México 1757 y 1802”. *Revista de El Colegio de San Luis* 9, no.18 (2019): 353-360.
- Buxó, José Pascual. “El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática”. En *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática en la Nueva España*. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte / INBA, 1994, 30-54.
- Lenz, Hanz. *Historia del papel en México y cosas relacionadas: 1525-1950*. Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa, 2000.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 2008.

Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.

Pérez Martínez, Herón y Bárbara Skinfill Nogal (eds.). *Creación, función y recepción de la emblemática*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2012.

Theatro moral de la vida humana, en cien emblemas; con el enchiridion de Epicteto y la tabla de Cebes, filosofo platonico. Amberes: Henrico y Cornelio Verdussen, 1701.

Recursos electrónicos

López Poza, Sagrario. “La *Tabla de Cebes* y los *Sueños* de Quevedo”. Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes. Disponible en https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/lopez_poza.htm (consultado el 5 de diciembre de 2021).

Rosa de Gea, Belén. “La vida buena: estoicismo y emblemas barrocos”. Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político Hispánico. Disponible en https://www.academia.edu/30860922/La_vida_buena_Estoicismo_y_emblemas_barrocos (consultado el 5 de diciembre de 2021).

Saavedra Fajardo, Diego. “Idea de un príncipe político cristiano, representado en cien empresas”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/idea-de-un-principe-politico-cristiano-representada-en-cien-empresas--por-diego-de-saavedra-fajardo>.



Sara Gabriela Baz Sánchez

Doctora en Historia por El Colegio de México, maestra en Historiografía de México por la UAM, maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana y licenciada en Historia del Arte por la misma institución. A partir de 1999 se ha desempeñado como docente, investigadora, documentadora y coordinadora de más de 40 exposiciones nacionales e inter-

nacionales. Fue directora del Museo Nacional del Virreinato (INAH) de marzo de 2015 a septiembre de 2016 y directora del Museo Nacional de Arte (INBA) de 2016 a 2018. Actualmente es académica de tiempo completo en el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana; sus intereses de investigación son la historiografía, la emblemática, la muerte en el mundo hispánico y la construcción política de la figura del rey ausente.



Karina Xochipilli Rossell Pedraza

Licenciada en Restauración de bienes muebles por la ENCRyM del INAH con un Master en Diagnóstico del Estado de Conservación del Patrimonio Histórico por la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España. Actualmente cursa la Maestría en Estudios de Arte en la Universidad Iberoamericana. Desde el 2007 se desempeña como encargada de la sección de Conservación-restauración del Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, Estado de México; llevando a cabo los proyectos y programas relacionados con la conservación de las colecciones y bienes inmuebles por destino. Premio INAH Francisco de la Maza 2018.

Entrevista

Imagen y memoria: de la vida cotidiana a la galería

Entrevista a la fotógrafa Paola Ismene

“Image and Memory: from Daily Life to the Gallery”

Interview with photographer Paola Ismene

Valeria Sánchez Michel

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

HAY FOTOGRAFÍAS QUE, AL MOMENTO DE ESTAR FRENTE A ELLAS, NOS REGRESAN FRAGMENTOS de nuestra propia experiencia. El estar ante las imágenes de Paola Ismene es detenerse y contemplar la vida diaria para descubrir colores, patrones, formas y elementos que generalmente pasan desapercibidos o que no nos detenemos a reparar en ellos. Ella es una fotógrafa emergente, quien ha expresado que sus fotos surgen de una constante necesidad de resignificar lo cotidiano.

Paola Ismene nació y vive en la Ciudad de México, estudió Comunicación en la Universidad Nacional Autónoma de México y comenzó su formación como fotógrafa en la Escuela Activa de Fotografía. Ha recibido varios premios, entre los que podemos destacar el obtenido en julio de 2021 en la categoría de “Environmental Portrait” de los Documentary Family Awards (DFA);¹ fue finalista en 2020 de la Beca Photo Taken de la Lucie Foundation y ganó el concurso #SelfExpression de la galería Saatchi de Londres en 2017. Su trabajo ha formado parte de exposiciones en España, Italia, Inglaterra y, por supuesto, en México.

¹ Para quienes nos dedicamos al estudio y análisis de la fotografía, los premios de la DFA ofrecen una oportunidad única para acercarse a la forma en que su jurado delibera sobre las imágenes, pues la ronda final de discusión del jurado es transmitida en vivo a través de Internet. Así, los espectadores pueden presenciar las discusiones y los debates que sostienen fotógrafos, fotoperiodistas y editores.



Figura 1. Paola Ismene, *Duelo* (2019). Fotografía digital.

Las series, ensayos y fotos que conforman el trabajo de Paola Ismene juegan entre capturar la realidad, la construcción de memoria (de su memoria) e imágenes oníricas. Las preguntas que le planteé en esta entrevista buscan indagar sobre la forma en que conceptualiza y construye sus proyectos y sus fotos. En esta ocasión, el intercambio fue por correo electrónico, lo cual le permitió a ella tener tiempo para meditar de una manera especial sus respuestas.

Valeria Sánchez Michel (VSM): *Paola, muchas gracias por aceptar esta entrevista, por permitirme dialogar contigo sobre tu trabajo como fotógrafa. Nunca deja de sorprenderme tu capacidad de capturar imágenes de la vida cotidiana que le son a uno familiares y, al mismo tiempo, permites que uno se detenga en ellas y pueda descubrir otra forma de apreciar esas escenas. Considero que una característica de tu trabajo es el manejo del color, con una cromática donde hay ciertas tonalidades (como el verde y el rosa pálido) que suelen prevalecer. Pero dime, ¿cómo describirías, de forma general y en tus palabras, tu trabajo?*

Paola Ismene (PI): La fotografía es mi principal forma de expresión y además me obliga a estar presente. Mi trabajo surge a partir de una necesidad personal de significar lo cotidiano. A través de procesos introspectivos intento construir narrativas que juegan entre lo real y lo imaginario, en busca de una identificación colectiva. Me interesa explorar la complejidad de las emociones humanas y vincularlas al espacio físico. El color juega un papel muy importante dentro de mis fotografías ya que me permite jugar con la imagen, darle un aspecto un poco más onírico o surreal.

VSM: *Estudiaste Ciencias de la Comunicación en la UNAM y después comenzaste tu formación como fotógrafa en la Escuela Activa de Fotografía. ¿Cómo llegaste a la fotografía?*

PI: Entré a la licenciatura en Ciencias de la Comunicación porque deseaba estudiar algo relacionado con el cine y en su momento me pareció lo más

cercano. En la carrera me di cuenta que no era lo que me gustaba, por las áreas en las que estaba enfocada la carrera en Ciudad Universitaria, me sentía bastante perdida. En séptimo semestre decidí tomar la materia optativa de Fotografía y por fin encontré algo que me hacía sentir motivada y con ganas de aprender. Podía expresarme fácilmente: me la pasaba haciendo fotos sin parar. Mi profesora notó la facilidad que tenía con el medio y me impulsó a seguir aprendiendo y mejorando mi técnica. Tomé otras dos materias relacionadas con fotografía en la facultad y al terminar la carrera decidí entrar a la Escuela Activa de Fotografía para poder profesionalizar mis estudios en el área.

VSM: Para algunos investigadores la cámara análoga representa también un reto técnico. El salto a la cámara digital ha sido bienvenido por algunos fotógrafos y denostado por otros. Tú has optado, además, por crear imágenes con el teléfono, cuando para muchos las imágenes que estos aparatos producen sólo sirven como registro, o son propias de aficionados... ¿Por qué optar por la fotografía con celular?

PI: Aprendí fotografía con una cámara análoga, lo que me dio las bases en cuanto a mi forma de observar, entender la luz, aprender el funcionamiento de una cámara y, sobre todo, pensar muy bien lo que iba a fotografiar, ya que cada “tiro” costaba, pues todo el material para revelar comenzaba a ser muy costoso. Por esa razón compré mi primera cámara digital. Mi acercamiento a la fotografía móvil fue bastante circunstancial ya que debido a situaciones personales tuve que dejar por un tiempo la carrera y mi trabajo de fotografía, así que comencé a hacer imágenes con mi celular sobre lo que estaba viviendo y de mi cotidianidad en general; me parecía muy práctico porque el teléfono es algo que cargas para todos lados y era más seguro que andar por la ciudad con una cámara profesional. Sin buscarlo realmente, poco a poco se convirtió en una de mis principales herramientas de trabajo. Actualmente la tecnología ha evolucionado mucho con la calidad de las cámaras en los teléfonos, así que ya es casi lo mismo que traer una cámara digital. Para mí, el formato nada tiene que ver con el mensaje, usar un teléfono celular para fotografiar simplemente fue algo

que surgió debido a su practicidad y no diferencia en nada la calidad de mis proyectos, pues no define su contenido.

VSM: *Cuando se consulta tu página web,² uno se encuentra con que divides tu trabajo en “proyectos” y “relatos”. ¿Cuál es la diferencia entre unos y otros?*

PI: Los “proyectos” los llevo a cabo a partir de una idea o tema que me interesa trabajar. Realizo una investigación previa, hago bocetos, busco locaciones; es decir, tienen un desarrollo más complejo y, por lo tanto, requieren de mayor tiempo. Por otra parte, los “relatos” son viajes o vivencias personales que fotografío de manera espontánea como parte de mi cotidianidad, pero que a su vez se convierten en un relato que deseo compartir.

VSM: *En algunas ocasiones recurras al formato de video. ¿Cuándo decides optar por este medio? ¿Cómo complementa éste tu trabajo fotográfico?*

PI: Conforme fui desarrollando mis proyectos noté que con la foto estática a veces me sentía limitada para transmitir lo que deseaba, por lo que comencé a incorporar el video en mi trabajo con las bases que había aprendido durante la carrera. Es un medio que me interesa explorar mucho más, ya que siento que aún me cuesta trabajo desenvolverme y dejar de pensar sólo en la imagen fija.

VSM: *En 2017 ganaste la categoría Autorretrato en los Mobile Photography Awards. ¿Cuál es el proceso creativo en la construcción de ese autorretrato? En la imagen te encuentras en pie sobre rocas, en medio de la imagen, dando la espalda al espectador, con ríos de agua a tu alrededor, rocas y bosque de fondo.*

PI: Los autorretratos juegan un papel fundamental en mi trabajo. Comencé a realizarlos a partir de una necesidad personal de expresión y se han vuelto un elemento primordial de algunos proyectos. Los llevo a cabo de

² <https://www.paolaismene.com>.

diferentes maneras, algunas veces son algo que no planeo, simplemente estoy en un lugar o situación que llaman mi atención y los realizo. Otras ocasiones son escenas que pienso previamente. El que describes, por ejemplo, es parte de un proyecto que surge a partir de un diario de sueños que realicé durante aproximadamente un año, en el cual hubo preparación y exploración previos. Mi idea al mostrarme de espaldas es para que cualquiera pueda identificarse con la figura que se levanta en la escena.

VSM: *¿Qué papel juega en tus fotografías el pie de imagen?*

PI: Mi intención la mayoría de las veces es que la fotografía *per se* transmita lo que deseo o me interesa proyectar, el pie de imagen lo empleo como un apoyo. Personalmente es más complejo expresarme de forma escrita, pero creo que muchas veces sirve como complemento a la imagen e incluso pueden tomar la misma importancia.

VSM: *Cuando decides trabajar con series, ¿cómo preparas el proyecto y normalmente cuánto tiempo le dedicas?*

PI: La naturaleza propia de cada proyecto es la que dicta su duración y el tiempo de planeación requerido. Los trabajos personales regularmente exigen más tiempo, como el proyecto que desarrollo actualmente, por ejemplo, el cual me ha llevado dos años completarlo debido a todo el trabajo de archivo y de investigación que he hecho. Cuando el trabajo viene por encargo de algún espacio o galería, dependo un poco más del tiempo que me asignan, que puede ser un mes o incluso más.

VSM: *En la serie Sonetlumiere (2019) hay escenas de vida cotidiana donde, como bien dices en tu presentación, parece que la luz es la que realiza el encuadre y el color se vuelve protagonista. Imágenes cotidianas, que con las fotos uno se permite observar de otra manera, con otra atención. Sin embargo, el orden que les das a partir de su cromática construye un hilo visual y llaman a la contemplación, a detener la mirada de otra forma. ¿Qué nos puedes decir al respecto de esta serie?*



Figura 2. Paola Ismene, *Daydream in Blue* (2017). Fotografía digital. Fotografía ganadora del concurso “#SelfExpression 2017” de la galería Saatchi de Londres y que formó parte de la exhibición “From Selfie to Self-Expression”.

PI: La realicé para presentarla en la Galería Saatchi de Londres, la cual requería algunas especificaciones. La principal: tenía que realizarse enteramente con cámara de un teléfono celular, pues debía hablar de cómo la tecnología ha cambiado la forma en que vemos el mundo. Con esto en mente decidí fotografiar las escenas que veo diariamente inmersas en la cotidianidad, en las cuales, por un lado podía mostrar la ciudad donde vivo sin caer en lugares comunes, y por otro lado lograba reflejar la libertad que



Figura 3. Paola Ismene, *Un día más, un día menos* (2017). Fotografía digital.

siento al transitar con una cámara de celular por espacios que gracias a la fotografía puedo capturar y a la vez pasar desapercibida.

VSM: *¿Cómo ha cambiado tu forma de construir imágenes, de pensar la fotografía a lo largo de tu carrera?*

PI: Mi relación con la fotografía se ha ido modificando, claro. Al principio producía muchas más imágenes, todo era un poco más espontáneo y sin un objetivo claro o idea concreta en mente; no realizaba proyectos o series como tales. Con el paso del tiempo he aprendido a tomar los procesos más en serio, a pensar más en la imagen y su propósito, para así generar discursos más enfocados en el contenido que sólo imágenes técnicamente impresionantes y estéticamente atractivos. Lo que personalmente debe permanecer y me motiva a seguir haciendo fotografía es el impulso creativo, y la intuición.

VSM: *Al consultar tu cuenta en Instagram (@paolaismene), uno encuentra tu obra, pero también imágenes “sueltas” (que no forman parte de un proyecto), imágenes “en diálogo” (pares de imágenes), series de fotos y...*



Figura 4. Paola Ismene, *Génesis* (2019). Fotografía digital.

me parece que ahí te permites escribir más al momento de presentar tus imágenes. Pensando desde el punto de vista de su circulación, su puesta en común, ¿qué papel tiene para ti esta red social?

PI: Cuando comencé a usar Instagram lo hacía con fines de esparcimiento personal, para compartir cosas de mi vida privada con amigos y gente cercana, pero con el paso del tiempo, y la evolución misma de la red, comencé a profesionalizar la cuenta. Ahora trato de subir contenido más puntual sobre mis proyectos, bocetos o ideas sobre lo que estoy desarrollando en el momento. Creo que Instagram es una tribuna fundamental en la difusión de la obra de cualquier creador. Es por ahí donde muchas personas te contactan, a partir de tus publicaciones; es así que, en la actualidad, podría considerarlo más como un portafolio público de trabajo.

VSM: Tu obra ha sido exhibida en distintas galerías, en varios países. ¿Cómo ha sido tu experiencia con curadores? ¿Has podido incidir y seleccionar lo que se expone?

PI: Mi experiencia con las galerías ha sido bastante satisfactoria ya que nunca me he sentido limitada a expresar mis opiniones. Regularmente, los curadores tienen una idea preconcebida del trabajo que quieren seleccionar y dónde desean ubicarlo dentro de determinada exposición. Me parece muy enriquecedor observar la manera en que ellos van integrando las obras, la interpretación y la edición que hacen del material, ya que en muchas ocasiones me permite ver algo que yo no había contemplado. La mirada externa es fundamental para la retroalimentación del trabajo personal.

VSM: ¿En qué proyecto trabajas ahora?

PI: Actualmente trabajo en un proyecto titulado *Sin lluvia nada crece*, donde hablo sobre mi infancia y el vínculo materno. Ha sido bastante denso desarrollarlo, por las implicaciones personales que conlleva. Lo comencé en 2019 y este año lo retomé, después del caos de la pandemia. Ahora mismo me encuentro en la etapa final de edición de la obra.



Figura 5. Paola Ismene, *Mar adentro* (2018). Fotografía digital.

vsm: *Muchas gracias, Paola, por permitirme dar a conocer tu trabajo a nuestros lectores y compartir con ellos tu forma de pensar y crear. Espero que hayamos despertado su interés por ver el mundo desde tu mirada e inspiremos a otros a que capturen su entorno y podamos conocer otras formas de ver.*



Paola Ismene

Nació en la ciudad de México. Realizó la licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional Autónoma de México y la de Fotografía en la Escuela Activa de Fotografía. Ha continuado sus estudios en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo y en Hydra + Fotografía, entre otros. Ha recibido varios premios, entre ellos fue finalista de la Beca Photo Taken 2020 de la Fundación Lucie y ganó el concurso “Self-expression” de la Saatchi Gallery London en 2017.



Valeria Sánchez Michel

Doctora y maestra en Historia por El Colegio de México y licenciada en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Certificada por la Universidad de Harvard en *Higher Education Teaching*. Fue investigadora asociada a la *Chaire Nycole Turmel sur les espaces publics et les innovations politiques*, en la Universidad de Quebec en Montreal (2015). Ha realizado investigación histórica y tiene publicaciones sobre la formación de instituciones y la construcción de la Ciudad Universitaria de la UNAM. Ha escrito libros de texto para educación básica y es la coordinadora nacional de la Olimpiada Mexicana de la Historia (Academia Mexicana de Ciencias). Actualmente es coordinadora de la maestría en Estudios de Arte del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana y es directora de la *Revista Arte Ibero Nierika*.

Reseña

XII Bienal de La Habana. Pautas para leer una exhibición que no se vio.

Blanca Victoria López Rodríguez

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

LA XII EDICIÓN DE LA BIENAL DE LA HABANA SE DESARROLLÓ EN DICHA CIUDAD CARIBEÑA entre el 22 de mayo y el 22 de junio de 2015. Durante un mes el público pudo acceder y participar del resultado de los intensos procesos investigativos y creativos que, en el transcurso de tres años, su colectivo de 11 curadores y sus más de 300 artistas invitados habían estado desarrollando.

Con el título *Entre la Idea y la Experiencia* la plataforma conceptual del evento mostraba un interés marcado por los proyectos colaborativos que propiciaran experiencias sociales, comunitarias y de investigación interdisciplinaria, y que ponderaran el proceso por encima del resultado objetual. Basado en ello, el encuentro propició el intercambio entre artistas, curadores, agentes culturales, científicos, médicos, campesinos, pedagogos, etcétera, dando lugar a la introducción del término “público específico”. Éste hacía referencia a una audiencia cautiva que, al colaborar con los proyectos, era el principal auditorio al que estaban destinadas las propuestas artísticas acogidas por el evento.

Esta megaexposición se diseminó por toda la ciudad, incluyendo espacios barriales ubicados en el otro extremo de la Bahía de La Habana, donde nunca antes había llegado un proyecto cultural de tal envergadura. Heredera de una reputación de más de 35 años, dio seguimiento al legado de las anteriores presentaciones, al incluir en su nómina mayoritariamente a

artistas de América Latina, el Caribe, África, Asia y Medio Oriente, regiones que —a los efectos de esta muestra—, fueron consideradas no desde una perspectiva geográfica, sino desde su condición de espacios de representación cultural diversa. Este último enfoque se erigió como uno de los cambios más significativos que introdujo el evento en su línea temporal, pues en esta oportunidad se hizo evidente el interés del equipo curatorial de desprenderse de algunas categorías ya en desuso, tales como “Tercer Mundo” y “Periferias culturales”.

Este planteamiento —cuyos primeros indicios ya se avizoraban desde la edición anterior— se esgrimió como argumento principal para la diversificación de los proyectos invitados que, por primera vez en la historia del evento, incluían un número significativo de artistas europeos. Si bien muchos de ellos eran jóvenes, provenientes de países no considerados centros culturales, como Austria (Johann Lurf, Nikolaus Gansterer, Axel Stockburger), Noruega (Marte Johnsen, Ignas Krunglevicius), Portugal (Didier Faustino) o Suiza (Lang/Baumann), lo cierto es que la inclusión de estos países colocó sobre esta bienal más de una mirada sospechosa de quienes la consideraban como el evento de vanguardia de las artes (y los artistas) “olvidados”. Las opiniones negativas al respecto se reforzaron con la inclusión en la lista de artistas consagrados como Daniel Buren, Michelangelo Pistoletto, Tino Sehgal, Gregor Schneider, Anri Sala, Joseph Kosuth, entre otros. A pesar de las suspicacias con que fue visto, la incorporación de estos creadores evidenció la voluntad por mostrar que la bienal —siendo en sí misma un suceso cultural susceptible de sufrir transformaciones— se realizaba para acercar el arte internacional de todos los niveles a los habitantes de la ciudad, convirtiéndolos en protagonistas indudables del evento.

Precisamente, el hecho de que la mayoría de las propuestas tuvieran un carácter colaborativo e interdisciplinar, y que éstas acontecieran fuera de los museos y galerías (universidades, laboratorios científicos, muelles, etcétera) puso de manifiesto un cuestionamiento a los procesos creativos del arte actual y al modelo mismo del evento bienal, en tanto colocaba en crisis

roles fundamentales en el mundo del arte como los de megaexposición, autor, públicos, crítica e institución. Todos estos conceptos se encuentran actualmente en la mira de los estudios sobre arte contemporáneo y sus dinámicas, y cabría preguntarse cuántos de ellos fueron reformulados a partir de esta edición de la Bienal de La Habana.

A pesar de estar concebida como un todo, difícilmente podía recorrerse la exhibición en su totalidad, en tanto se trataba de procesos que acontecían y que muchas veces no dejaban más registro que los videos y fotografías que los espectadores hacían con sus teléfonos y, sobre todo, la experiencia de los participantes. Por ello, rápidamente fue llamada —incluso entre sus participantes— como la “Bienal Invisible”, apelativo que, más allá de su surgimiento peyorativo, bien servía a los propósitos originarios del evento.

Baste mencionar como ejemplo de esa invisibilización la forma en la que se mostraron dos de las obras presentadas en el parque Trillo, una de las más de 40 sedes diseminadas por toda la ciudad. En los árboles del parque fueron instalados nidos para aves confeccionados con barro local, como parte del proyecto del artista argentino Adrián Villar Rojas. Estos nidos —que funcionaron además como señalización para cada espacio expositivo—, fueron el resultado de talleres con ornitólogos y artesanos, y estaban realizados de formas diferentes para acoger especies de aves locales y facilitarles un hábitat. Paralelamente, en los propios árboles se instalaron altavoces para el trabajo del artista sonoro sudafricano James Webb, con grabaciones de más de 15 especies de aves diferentes, ninguna de ellas endémica de Cuba. El resultado era una sensación de extrañamiento ante un trino desconocido que hacía que los transeúntes miraran a los árboles y sólo así pudieran apreciar los nidos, que también resaltaban por lo poco usuales. Resulta fundamental destacar el hecho de que ninguno de los dos trabajos estuvo particularmente señalado: no se mencionaban los nombres de los autores, su procedencia ni se describía la pieza. Este tipo de relación establecida entre las obras (y sus creadores) no sólo mostraba el interés de los organizadores por hacer de la curaduría un ejercicio creativo conjunto entre comisarios, artistas y participantes, sino que abría una

ventana a la apreciación de una perspectiva multisensorial de las artes contemporáneas que ha sido prácticamente inexplorada en los eventos de esta categoría.

A esta proposición de la apreciación sensorial se sumó la obra *El olor de un extraño*, del artista belga Peter de Cupere, que exploraba la dimensión olfativa como detonante de procesos apreciativos en el arte contemporáneo. Para desarrollarla se procesaron a nivel de laboratorio diferentes aromas (de esmog, de perfumes de flores, del sudor de varias personas, de la vagina de 49 mujeres, entre otros) y, a través de métodos de modificación genética y de ingeniería, se incorporaron las esencias a diferentes especies de plantas y flores. Así se buscaba generar una disonancia entre lo que el espectador veía y lo que olfateaba.

En esta misma dimensión de lo sensorial también se ubicó la propuesta de Anish Kapoor, la cual, al ritmo de la respiración grabada del artista, proyectaba colores específicos en la pantalla del cine Payret, uno de los más icónicos de la capital cubana. Con el cambio de color se transformaba visualmente el espacio, provocando en el espectador la inquieta sensación de que la sala se movía, de que ésta se reducía o se agrandaba. No se trataba únicamente de una experiencia visual, sino también espacial y de sensaciones de contraste entre lo que los ojos veían y lo que en realidad ocurría.

Otras obras de corte colaborativo aportaron a la idea de desmaterialización del arte, manejada como fundamento de esta megaexposición. Una de las más polémicas fue la propuesta del artista londinense Tino Sehgal, que reunió en una habitación a especialistas locales que se ofrecían a conversar sobre economía con el público asistente. A cambio de un buen argumento se les ofrecía a los participantes un peso cubano, la unidad monetaria mínima en el país. Para el espectador no avisado, nada especial sucedía en el espacio habilitado para esta obra en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Allí sólo tenía lugar una discusión —a ratos acalorada— sobre economía y desarrollo sostenible, temas que, ade-

más, se encuentran en la mira del debate público en ese país. Este tipo de propuestas no sólo respondía muy bien a los presupuestos teóricos que esgrimía el equipo curatorial, sino que se adaptaba estratégicamente a las condiciones de escasez de recursos económicos bajo las cuales se celebró esta megaexposición.

Mucho dio de que hablar, en su momento, la XII Bienal de La Habana, una edición para ser experimentada, olfateada, escuchada, trascendida. De hecho, otros eventos internacionales de mayor reconocimiento repitieron posteriormente algunos de los formatos que ésta introdujo como propuestas para cambiar el muy cuestionado Modelo Bienal.¹ No obstante, quizás por esa propia condición de invisibilidad, el reconocimiento de los límites trascendidos, de los aportes realizados y, sobre todo, las respuestas a las preguntas que esta muestra colocó sobre la mesa no han sido, todavía hoy, suficientes. Sirva esta breve reseña como un intento de enunciar la actualidad de los presupuestos que en esa edición de la Bienal de La Habana fueron defendidos y, sobre todo, ojalá aporte algunas pautas para leer, una vez más, una exhibición que no se vio.



Blanca Victoria López Rodríguez

Curadora y crítica graduada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana, ha trabajado como especialista en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y como miembro del equipo de curadores de La Bienal de La Habana. Colabora con diversas publicaciones, nacionales e internacionales, y como investigadora de arte contemporáneo ha sido invitada a impartir conferencias en la feria ARCO (Madrid), el Helsinki International Curatorial Programme (Finlandia) y la Universidad de Bellas Artes de Tama (Japón), entre otros. Actualmente cursa en México el programa de maestría en Estudios de Arte de la Universidad Iberoamericana.

¹ Tal fue el caso de Documenta 14 (2017), dirigida por Adam Szymczyk, que repitió la idea desarrollada en la XII Bienal de La Habana de realizar una muestra audiovisual con materiales experimentales.

Reseña

Susan Sontag. “Notas sobre lo Camp”. En *Contra la interpretación y otros ensayos*. Horacio Vázquez (trad.). Barcelona: Seix Barral, 1984.

Duvan Aldair Mauleón Cruz

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

A COMIENZOS DE LA DÉCADA DE 1970 LA AUTORA NEOYORQUINA SUSAN SONTAG¹ PUBLICÓ diversos análisis sobre las manifestaciones de la cultura que se dieron en su tiempo, especialmente discusiones artísticas relacionadas con la forma y el contenido. Entre los análisis se encuentra un texto capital que Sontag puso de relieve a través de las notas que componen su obra “Notes on Camp”,² una “sensibilidad tercera”.³ Fue escrito originalmente en inglés

¹ Susan Sontag es considerada una de las intelectuales más influyentes de la cultura estadounidense de los últimos tiempos. Fue gracias a sus diversos ensayos que logró posicionarse como una de las mujeres más famosas y carismáticas de su generación. De su obra destacan los libros *Contra la interpretación y otros ensayos* (1966), *Sobre la fotografía* (1977), *La enfermedad y sus metáforas* (1978), *El sida y sus metáforas* (1988), *En América* (1999) y *Ante el dolor de los demás* (2003). Sontag nació en Nueva York en 1933 y murió en esa misma ciudad en 2004. Fue, además, profesora, directora de cine, novelista y guionista. En 2020 Benjamin Moser ganó el premio *Pulitzer* en la categoría de biografía con un trabajo sobre la vida de Susan Sontag, titulado “*Sontag: Vida y obra*”.

² Es importante enfatizar que “Notes on Camp” resultó muy fecunda en 2019 para la puesta en escena de la noche más importante en el calendario anual de la industria de la moda, la Gala del Met. Durante esa cena, convocados por la editora general de *Vogue*, Anna Wintour, se reúnen celebridades y notables personalidades de diferentes entornos, todos siguiendo un estricto y artificioso código de vestimenta protagonizado ese año por lo “camp”. De igual modo, “Notes on Camp” fue retomada por el Costume Institute y el Met de Nueva York para curar la exposición *Camp: Notes on Fashion*. Estos eventos interpretaron, adaptaron y pusieron de nuevo en tendencia las canónicas ideas escritas por Sontag en la segunda mitad del siglo pasado. En el siguiente espacio se brindará un panorama general de la obra referida.

³ Léase la idea completa en la nota 37 de Sontag, “Notas sobre lo Camp”, 315.

y se compiló junto a otros ensayos en el libro *Against Interpretation and Other Essays*, publicado en 1966 por la editorial Farrar, Straus and Giroux. No obstante, el libro fue traducido al español en 1984 por Horacio Vázquez Rial bajo el título *Contra la interpretación y otros ensayos* y puesto en circulación por la editorial barcelonesa Seix Barral.

“Notes on Camp” es un escrito extraordinario que mezcla conceptos filosóficos con categorías e ideas de otras disciplinas, en especial la artística, y pone en perspectiva un análisis pionero sobre la estética “camp”. Comienza de una forma seductora, con la frase, “muchas cosas en el mundo carecen de nombre: y hay muchas cosas que, aun cuando posean nombre, nunca han sido descritas”. Para Sontag, una de esas cosas con nombre, pero no descritas, es lo que entiende con el culto nombre de *camp*: sensibilidad intrínsecamente moderna, que consagra en esencia el amor a lo no-natural, al artificio, la exageración y lo esotérico, es un símbolo de identidad entre pequeños círculos urbanos.

En la apertura del texto la autora expone algunas de sus ideas respecto al *gusto*, que sitúa paralelo a la sensibilidad *camp*. Asimismo, problematiza sobre las opiniones que devalúan lo frívolo del gusto por pertenecer al reino de las preferencias y del ser, puramente subjetivo, construido en atracciones no sometidas a la “soberanía de la razón”. Sontag analiza que el *gusto* no tiene un sistema, pero sí una suerte de lógica: “la sólida sensibilidad que subyace a un determinado gusto y lo hace surgir. La sensibilidad es casi, aunque no absolutamente, infalible”.⁴

El resto del escrito está compuesto por 58 notas; la autora argumentó que ése le pareció el formato ideal, ya que, a diferencia del ensayo común, éstas suprimen la tendencia al razonamiento lineal y consecutivo. A través de dicha estrategia de escritura Sontag aborda la manifestación de lo *camp* en el arte, el cine, la literatura, la arquitectura, la moda, los objetos, la personalidad y la vida cotidiana. El trabajo es rico en referencias mediante las

⁴ Sontag, “Notas sobre lo Camp”, 304.

cuales se va construyendo una suerte de diferenciación entre lo que podría parecer *camp* y no lo es, y aquello que realmente manifiesta ese tipo específico de expresión. Por ejemplo, en la nota seis se subraya que muchas de las obras de Jean Cocteau son *camp*, pero no las de André Gide; las óperas de Richard Strauss lo son, pero no las de Wagner; los engendros de Tin Pan Alley y Liverpool sí, pero el jazz no. Además, en su obra, la neoyorkina aseguró que “el gran periodo *camp*” abarcó de finales del siglo xvii a principios del xviii, y de esa etapa cita obras de autores que le parecieron significativos: Pope, Congrove, Walpole, Mozart.

Hay ciertos aspectos que describe “Notes on Camp” y que resultan relevantes. En primer lugar, el *camp* puede ser un verbo, “*to camp*”, empleado para referirse al modo en que se expresan amaneramientos extravagantes, susceptibles de una doble interpretación. Su sello es el espíritu de la extravagancia, afirma Sontag: *camp* es una mujer paseándose con un vestido hecho con tres millones de plumas, *camp* son las pinturas de Carlo Crivelli, las películas de Eisenstein rara vez son *camp* porque, pese a su exageración, triunfan dramáticamente sin exceso. Desde la introducción a la obra se da a entender que al *camp* lo connota la voluntad de querer ser *camp*, es un intento de ser extraordinario, en el sentido de seductor. Es una fantasía, pero se advierte que no es fácil deleitarnos en una, cuando no es la nuestra. El gusto *camp* vuelve la espalda al eje bueno-malo del juicio estético corriente. El estilo lo es todo. Lo *camp* introduce una nueva pauta: el artificio como ideal, la teatralidad. Los homosexuales, con mucho constituyen la vanguardia de lo *camp* promoviendo el sentido de lo estético, disolviendo la moralidad y fomentando el sentido lúdico. Se explica que la sensibilidad de la alta cultura no tiene el monopolio del refinamiento. El clímax de la obra enfatiza que el *camp* es una especie de amor, específicamente un amor a la naturaleza humana.

Susan Sontag concibe lo *camp* como una manera de esteticismo, una forma específica de mirar el mundo como fenómeno estético. En la nota número uno se explica que esta estética no se establece en términos de belleza, sino en el grado de artificio, de estilización. El pensamiento de la

autora en gran medida es determinado por una concepción del contenido de la obra artística como un fastidio, la idea de contenido como una actitud de mente cerrada a las innovaciones, es decir, filisteísmo. Pone en discusión el juicio de que el contenido de la obra disfruta de una extraordinaria supremacía. Sostiene que cuando se abusa de la idea de contenido hace suponer la preeminencia de un proyecto nunca consumado de interpretación. “Y, a la inversa, es precisamente el hábito de acercarse a la obra de arte con la intención de interpretarla lo que sustenta la arbitraria suposición de que existe realmente algo asimilable a la idea de contenido de una obra de arte.”⁵ Lo que propone Sontag es una mayor atención a la forma en el arte: “si la excesiva consideración al contenido provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la forma la silenciará”. *Camp*, insiste la autora, es, de modo sólido, una experiencia estética, y encarna un triunfo del “estilo” sobre el “contenido”, de la “estética” sobre la “moralidad”, de la ironía sobre la tragedia.⁶

El texto de Susan Sontag deja aristas o perspectivas no del todo definidas que pueden ser críticas; de hecho lo fueron cuando éste se publicó. El contenido fue aclamado, pero también muy repudiado porque significó una amenaza para lo heterosexual, ya que lo *camp* de alguna forma podía verse como una resistencia a su supremacía. La verdad es que el escrito evita la asociación muy directa con el mundo *gay*; es a partir de la nota 51 donde se encuentra el pensamiento más radical de esta obra. Carlos Monsiváis,⁷ en el ensayo “Susan Sontag (1922-2004). La imaginación y la conciencia histórica”, que escribió para la revista *Debate feminista*, coincide en que las últimas notas en cuanto a ideas, son las más radicales y “subversivas”. A esta altura se reconoce que “Notes on Camp” no fue un texto terminado, fue más un borrador postulado con 58 puntos, por lo que nos permitimos deducir que la idea quedó abierta para seguir siendo formulada.⁸

⁵ Sontag, Introducción a *Contra la interpretación...*, 15-27.

⁶ Monsiváis, “Susan Sontag (1922-2004)”, 156.

⁷ Gracias al ensayo de Monsiváis se puede profundizar en otros eventos que alimentaron las ideas del texto de Sontag; además, en él se encuentran otros detalles del contexto histórico social en el que se difundió la obra de la autora.

⁸ Camacho, “‘Notes on Camp’, de Susan Sontag”.

Dicho lo anterior, “Notes on Camp” resulta una obra significativa para considerar lo artificioso, lo teatral y puramente humano como una sensibilidad estético-artística. *El pintor de la vida moderna* de Charles Baudelaire, en repetidas ocasiones desarrolla ideas que, al contrastarlas con las de Sontag, ponen de relieve la glorificación del “artificio”, eso que ha sido desplazado e ignorado por muchos simplemente por el hecho de considerar al *gusto*, arbitrario y sin sentido.

“Notes on Camp” es un ensayo vigente, cuyo análisis y categorías teóricas pueden ser aplicadas a distintos fenómenos, sujetos, objetos y entornos contemporáneos, como lo hizo el Costume Institute del Met en Nueva York mediante la exposición de 2019, *Camp: Notes on Fashion*.

Bibliografía

- Sontag, Susan. “Notas sobre lo Camp.” En *Contra la interpretación y otros ensayos*. Horacio Vázquez (trad.). Barcelona: Seix Barral, 1984, 303-321.
- Sontag, Susan. “Introducción” a *Contra la interpretación y otros ensayos*. Horacio Vázquez (trad.). Barcelona: Seix Barral, 1984, 15-27.

Recursos electrónicos

- Camacho, Estefanía. “‘Notes on Camp’, de Susan Sontag”. *Gatopardo*, 6 de marzo de 2019. Disponible en <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/notes-on-camp-susan-sontag/> (consultado el 30 de octubre de 2021).
- Monsiváis, Carlos. “Susan Sontag (1922-2004). La imaginación y la conciencia histórica”. *Debate feminista* 31 (2005): 155-166. Disponible en https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/1183/1050 (consultado el 30 de octubre de 2021).



Duvan Aldair Mauleón Cruz

Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Veracruzana. Durante sus estudios superiores realizó estancias estudiantiles en dos facultades de la Universidad de Alcalá, en España, donde se especializó en Historia Moderna y Contemporánea del Arte. Realizó sus prácticas profesionales como articulista en el suplemento de moda del diario *El Dictamen* y ha estudiado diversos diplomados, tal como “Fashion Portrait”, impartido por el Centro Iberoamericano de Estudios de Foto y Cine. Actualmente cursa la maestría en Estudios de Arte en la Universidad Iberoamericana.

Reseña

Sobre Testigos del tiempo. México y los mexicanos, exposición inaugural del Museo Kaluz, Ciudad de México

Valeria Flores López Araiza

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

Testigos del tiempo. México y los mexicanos

UNA VEZ QUE SE CRUZA EL UMBRAL, PUEDEN COMENZAR A CONOCERSE LAS NARRATIVAS de un espacio. El 25 de octubre de 2020 las puertas del Ex-Hospicio de Santo Tomás de Villanueva y Ex-Hotel de Cortés se reabrieron inaugurando una historia completamente nueva para un sitio ahora emblemático de la ciudad: el Museo Kaluz, que se inauguró con la exposición *México y los mexicanos*.

Las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México han visto la transformación de los espacios que, habiendo albergado en ellos anécdotas de todo tipo, hoy conservan en sus edificios recuerdos grabados entre los cimientos y los muros; pero más allá de la historia de estos lugares, las calles del país han sido testigos de los colores y las risas de todos sus habitantes, cuyas miradas se han llenado de admiración al caminar por las aceras del Centro.

Uno de los edificios que llamaría la atención con un breve vistazo es el recinto del Ex-Hospicio de Santo Tomás de Villanueva, que abrió sus puertas oficialmente en el siglo xvii.¹ Hoy es uno de los ejemplos de que, a lo largo de su trayectoria genealógica, un espacio logra significarse en cada uno de los momentos de su existir.

¹ Dirección de Medios de Comunicación (INAH), “Expertos esclarecen”.

En el siglo XIX la naturaleza del lugar dio su primer giro: pasó de orfanato a ser el núcleo de una vecindad que se antoja ruidosa en el recuerdo, armonizada con las voces de los habitantes de toda clase de oficio y talleres repletos de aromas a distintos materiales. Su evolución no se detuvo allí, pues posteriormente, a mediados del siglo XX, el edificio se convertiría en su más famosa versión: el Hotel de Cortés, con una vista privilegiada a la Alameda Central y un patio interior que sería escenario de conversaciones tan variopintas como sus visitantes. No obstante, su mayor cambio ha sido el que recientemente lo resignificó, pues de espacio de reunión para visitantes ávidos por conocer la Ciudad de México y alojarse en el Hotel de Cortés, pasó a ser un sitio de encuentro cultural, ahora repleto de experiencias estéticas. Este último cambio es el que dio origen al Museo Kaluz, que hoy atestigua la metamorfosis tanto del país como de su gente, que, a su vez, ha de experimentar una nueva transformación del edificio.

Quizá es debido a esta idea y a la búsqueda de reconectar con la pluralidad de la nación que *México y los mexicanos*, exposición inaugural del museo, se convierte en una muestra que se ha preocupado por capturar con cuidado las miradas de lo que México ha representado en todos sus ámbitos, siendo el espacio público y el espacio habitado uno de los ejes de la exposición. La gama temática es tan amplia como la producción artística que la conforma; sin embargo, no deja de mostrar lo que ha conformado el imaginario de la *mexicanidad* a lo largo del tiempo.

Una vez dentro del recinto la mirada se encuentra con el amplísimo patio central, destinado a la exposición de piezas de gran formato y a actividades que buscan incluir a la comunidad de las colonias aledañas a través de formatos mucho más flexibles que el de una tradicional sala de museo. Es desde este gran patio techado que se puede advertir cómo el cascarón del edificio original se ha conservado, en su mayoría, integrando las adaptaciones necesarias para hacer de éste un sitio funcional y permitir la estadía tanto de la gente como de la obra sin que ésta sufra los embates del clima, especialmente de la lluvia o del sol del mediodía.

Habiendo paseado por este primer espacio, se puede continuar en la segunda planta. Ahí, cada una de las salas ha sido diseñada con una intención

museística adecuada y clara —logro del doctor Francisco Pérez de Salazar, quien se ocupó de la restauración arquitectónica del edificio—, creando una simbiosis armónica entre el estilo original y las necesidades expositivas de actualidad. Esta dualidad temporal se puede ver materializada, por ejemplo, en la pieza *Jardín Urbano* de Vicente Rojo, que le da al exterior del recinto una narrativa distinta y que confiere a los usuarios de la estación Hidalgo del metro capitalino una vista mucho más apacible, al encontrarse de frente con el edificio.

No obstante, estos cambios también son evidentes en el interior del museo, pues se logró “dignificar la apariencia del muro, que desde tiempo atrás había quedado ‘desnudo’, debido a las mutilaciones que sufrió el inmueble”² a través del tiempo, creando un diálogo en el que convive la textura original de la piedra del recinto con las paredes lisas donde se montan las piezas. De tal forma, además de la reestructuración del espacio se ha pensado y trabajado de manera cuidadosa en lo museístico: tanto en el sentido museográfico como en el curatorial. Las salas presentan narraciones muy bien pensadas desde la selección cromática de los espacios y el empleo cuidadoso de la luminaria, que crea ambientes bien definidos y permite al espectador captar el sentido de cada uno de los núcleos expositivos. Por otro lado, es claro que los dos grandes ejes desde los cuales derivan otras secciones, son *México* —como territorio, como espacio de desarrollo del paisaje construido y como nación repleta de sitios de congregación— y, en un segundo momento, *Los mexicanos*, que explora la configuración de la sociedad, desde el retrato, las infancias, la cosmovisión y el pensamiento místico, la música, la danza y el carnaval y, finalmente, la cotidianidad nacional desde su independencia y hasta el siglo XIX.

De los ejes temáticos más amplios, *Mirar México* aborda la geografía y el paisaje del país que, más allá de tener obras de artistas de renombre como Gerardo Murillo (Dr. Atl), nos permite reflexionar sobre la mirada del territorio a través de artistas que quizá no son tan famosos, pero que bien vale la

² Cfr. Museo Kaluz, “Restauración del edificio”.

pena analizar con detenimiento. Incluso en el estudio de la historia artística de México, muchas veces se deja al margen la producción de grandes pintores —en la mayoría de las ocasiones, por falta de tiempo—, por lo que resulta importante mencionar que incluir la colección Kaluz dentro de nuestro itinerario cultural posibilita conocer (o solidificar, en su defecto) miradas que podrían parecernos lejanas. Analizando su oferta y sus líneas narrativas, podemos ampliar nuestro acervo pictórico y reconocer la calidad de otros artistas mexicanos y de la producción mexicana *per se*, que tiene un alto valor artístico y muchas veces trasciende los límites de lo conocido por ser obra de artistas que no se han vuelto particularmente emblemáticos en su quehacer.

Angelina Beloff —rusa de nacimiento y mexicana por naturalización—, por ejemplo, es una las artistas cuya obra tiene cabida en este espacio, y es desde su postura que podemos ver a México desde un lugar distinto, pero cautivador.

Aunado a la consideración de los artistas como tales, también es importante pensar que es una colección que, por haber sido de inicial índole privada, presenta una heterogeneidad muy particular pero enriquecedora en términos temporales, pues podemos encontrar obras datadas en el siglo XVIII conviviendo con piezas del siglo pasado. La museografía propuesta, tejida en un primer momento entre muros de un verde oscuro, adhiere las distintas salas que exploran la vegetación y los volúmenes del suelo mexicano.

Después está el núcleo *Los Ámbitos Urbanos* que, a través del contraste entre las obras y los grises y ocres de los muros, nos presenta una nueva perspectiva sobre la ciudad: miradas contemporáneas conviven con lienzos que pintan la ciudad desde la realidad de siglos pasados. Así, la configuración de éstos y de los siguientes ejes temáticos posibilita crear una conversación que actualiza el significado de las obras, evitando caer en las típicas narrativas cronológicas. La imagen es siempre el hilo conductor y es lo que nos permite generar diálogos con el espacio, pues los recursos

textuales son generalmente introductorios; aunque cabe mencionar que hay núcleos que se acercan a otros medios, como la sonoridad o las herramientas multimedia, lo cual resulta interesante y cada vez más necesario, pensando en un espacio que nace en el vertiginoso desarrollo tecnológico del siglo *xxi*.

Quizá por ese mismo avance de las herramientas técnicas a nuestra disposición y las constantes modificaciones de la ciudad es que, visto desde afuera, resulta sencillo pensar que el espacio del Ex-Hospicio de Santo Tomás de Villanueva no ha sido drásticamente modificado, pues su tradicional fachada barroca fue revitalizada y pareciera que el interior también ha quedado intacto; incluso se puede ver a transeúntes que aún llegan al lugar buscando el famoso Hotel de Cortés. Sin embargo, al cruzar el umbral de la puerta se puede advertir la transformación del recinto: la gran sala abierta —conformada por el patio principal— recibe a los visitantes para ofrecer una nueva experiencia de museo.

Podemos pensar que pronto el Museo Kaluz se convertirá en uno de los pivotes museísticos del Centro Histórico por la adecuación de su espacio, la cercanía a otros lugares icónicos de la zona y, sobre todo, por la calidad expositiva y el valor de las obras que muestra.

Recursos electrónicos

Dirección de Medios de Comunicación del Instituto Nacional de Antropología e Historia. “Expertos esclarecen el pasado arqueológico y documental del Hospicio de Santo Tomás de Villanueva. Boletín núm. 205, 15 de junio de 2017. Disponible en <https://inah.gob.mx/boletines/7310-expertos-esclarecen-el-pasado-arqueologico-y-documental-del-hospicio-de-santo-tomas-de-villanueva> (consultado el 5 de diciembre de 2021). Museo Kaluz. “Restauración del edificio.” Disponible en <https://museokaluz.org/recuperacion-urbana/> (consultado el 5 de diciembre de 2021).



Valeria Flores López Araiza

Estudiante de la licenciatura en Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Las líneas de investigación y los intereses particulares que ha perseguido a lo largo de la carrera se apegan a los estudios de género, la cultura material y la teoría antropológica del arte. Sin embargo, al margen de lo académico, los afectos y las palabras siempre han sido motivo de su curiosidad.