

.925

ARTES Y DISEÑO

año 2 número 6 · may – jul 2015

ISSN: 2395-9894 #6

<http://revista925taxco.fad.unam.mx>



Literatura y arte plástico Clara
y la penumbra de José Carlos Somoza [3]
Por Antonio Sustaita.

Presentación de “Argos Panoptes.
Marco Arce” [6]
Por Elizabeth Fuentes Rojas.

Lo que importa no es la historia,
sino cómo se cuenta [10]
Por Ricardo Alejandro González Cruz.

.980 Margot de Taxco. Pionera
del esmaltado a fuego [13]
Por Alan Gómez Monjaraz.

De la necesidad de diseñar metodologías
de intervención social desde las prácticas
artísticas contemporáneas [17]
Por Verónica Toscano Palma.

En las márgenes del libro: Los libros
heridos[22]
Por Mónica Euridice de la Cruz Hinojos.

El significado de los metales desde una
perspectiva de las antiguas culturas
andinas [25]
Por Francisco Javier Jiménez Velázquez.



FAD UNAM
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO



.925

ARTES Y DISEÑO

Consejo Editorial

Dra. Elizabeth Fuentes Rojas
Mtro. Santiago Ortega Hernández
Mtra. Bertha Alicia Arizpe Pita
Mtra. Mayra N. Uribe Eguiluz
Prof. Carlos Alberto Salgado Romero
Mtro. Jorge Fanuvy Núñez Aguilera
Mtro. Eduardo A. Álvarez del Castillo S.

Desarrollador web

I.S.C. Carlos Ortega Brito

Corrección y estilo:

Prof. Carlos Alberto Salgado Romero

Colaboran en esta edición:

Antonio Sustaita
Elizabeth Fuentes Rojas
Ricardo Alejandro González Cruz
Alan Gómez Monjaraz
Verónica Toscano Palma
Mónica Euridice de la Cruz Hinojos
Francisco Javier Jiménez Velázquez

.925 Artes y Diseño, Año 2, No. 6, mayo de 2015, es una publicación trimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C. P. 04510, México, Distrito Federal, a través de la Facultad de Artes y Diseño Plantel Taxco, Ex Hacienda del Chorrillo s/n Taxco de Alarcón, C. P. 40220. Guerrero, México. Teléfono (762) 6223690 y 6227869, <http://revista925taxco.fad.unam.mx/>, correo electrónico: revista925.fad-taxco@comunidad.unam.mx. Editor Responsable: Maestro Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez.

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de difusión vía red de cómputo para esta publicación bajo el número 04-2013-102313522600-203, ISSN: 2395-9894.

Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Responsable de la última actualización, Maestro Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez, Editor en Jefe, Ex Hacienda del Chorrillo s/n Taxco de Alarcón, Guerrero, México.

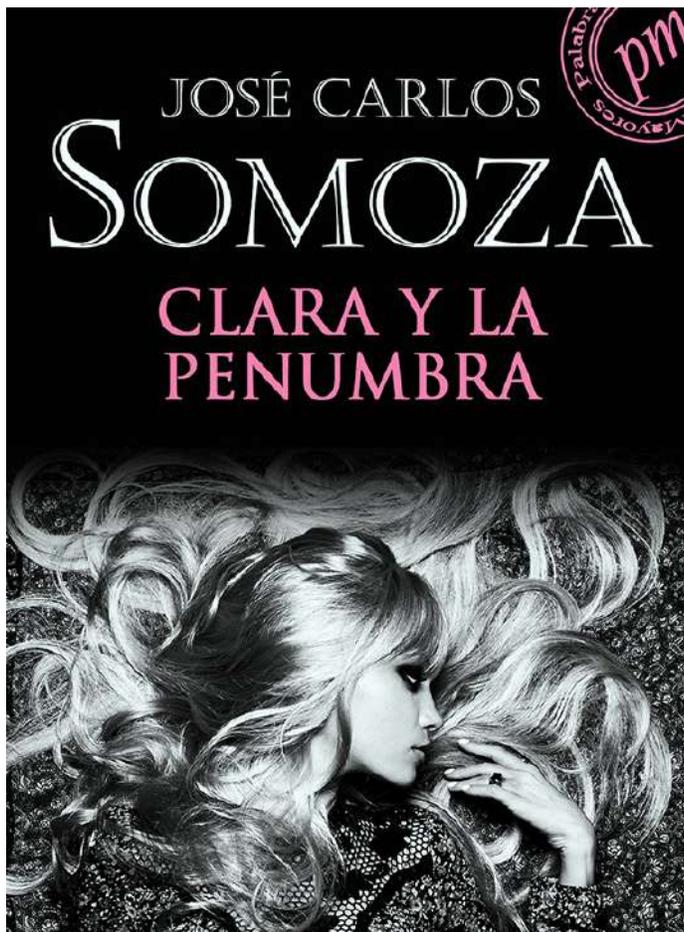
La responsabilidad de los textos publicados en la revista electrónica **.925 Artes y Diseño** recae exclusivamente en los autores y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la Institución.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Literatura y arte plástico Clara y la penumbra de José Carlos Somoza

Por Antonio Sustaita.

Clara y la penumbra es una novela que apuesta por un claro cruce entre literatura y arte. En ella José Carlos Somoza proyecta un futuro movimiento plástico que realiza una inversión sin precedentes en la historia del arte: los cuerpos humanos son convertidos en lienzos y objetos artísticos, tarea difícil que exige una preparación académica, física y espiritual extrema. De forma inexplicable, la muerte de un cuadro (una chica) pone de manifiesto el entramado económico-sociológico-político del nuevo arte. La presencia del maestro, el genio Bruno Van Tysch, se deja sentir como una mano invisible que todo lo toca. Clara y la penumbra explora, llevándola a la orilla del abismo, la relación entre artista y obra de arte, sujeto y objeto, arte y crimen, haciendo recordar por momentos El asesinato como una de las bellas artes de De Quincey.



Clara y la penumbra se articula en cuatro capítulos: (I) Los colores de la paleta; (II) Las formas del boceto; (III) El acabado del cuadro; y por último (IV) La exposición.

año 2 número 6 - mayo 2015

.925
ARTES Y DISEÑO

- 3 -

En los dos primeros, los epígrafes referentes a Van Tysch se convierten en guías o planes de viaje por donde transcurrirá el relato.

En el texto hay tres niveles de utilización de la palabra: primero como descripción, después como imagen poética, por último, como color. El primer capítulo empieza con una imagen: “Clara llevaba más de dos horas pintada de blanco...” (Somoza, 2002; 19). Clara pintada de blanco: blanco en lo blanco; inicio del inicio. O simulación del inicio. Es necesario borrar cualquier signo para que sea posible empezar. En todo caso se trata de la fabricación del lienzo, después vendrá la imprimación. El silencio y el blanco son el precedente tanto del decir como del pintar. La escritura es un dibujo, una pintura sobre el lienzo del silencio. Pero la pintura, como la escritura, es mezcla de colores de palabras. Por eso la primera parte termina así: “Poco a poco, aclarada por el agua, Clara se oscurecía”.

La segunda parte empieza con la aplicación del primer color, cero imagen, cero descripción. Una mancha de color. La primera parte no se refería en realidad a ningún color, sino a la superficie del lienzo. Clara trabaja como lienzo. El primer color es: “Rojo” (Somoza, 2002; 34). La oración con que termina es su intensificación, ninguna descripción, ninguna imagen, sólo tonos del color: “Rojo fuego, rojo carmín, rojo sangre”. La palabra es sangre fluyendo por las venas del relato para dar vida a la imagen.

A diferencia de las anteriores, la tercera parte empieza con una descripción -“La tarjeta era azul turquesa, azul de hechizo mágico, azul de príncipe de cuento, azul de mar ideal” (Somoza, 2002; 50)-, pero no concluye con color alguno, sino con la palabra “horrible” (Somoza, 2002; 64).

En el inicio de la cuarta parte hay una

descripción: “Los ojos de Paul Benoir no eran de color violeta, pero bajo las luces de la habitación casi lo parecían” (Somoza, 2002; 65). Las palabras que cierran esta parte -“Ambos salieron apresuradamente de la habitación color violeta”. (Somoza, 2002; 85)- indican una cualidad espacial del color; no es algo que se vea, sino un espacio a través del cual se transcurre. Pero también está presente el juego de apariencia en el color, la posibilidad de generar el trampantojo: algo que es de un color luce como si fuese de otro, una fantasmagoría, lo cual lleva a la confusión de espacios, partiendo de la igualación entre color y espacio. Así, el relato se convierte en un juego de apariencias. Se trata de una clara advertencia contra el sistema de indicios establecido.

“Color carne. Veía una figura color carne repartida por los cinco espejos mientras realizaba sus ejercicios de lienzo sobre el tatami”. (Somoza, 2002; 86) Con estas palabras inicia la quinta parte. Hay dos cosas: primero un color, después una descripción que incluye el color mencionado. Reforzamiento, confirmación para olvidar el flagrante y doloso error cometido en la parte anterior. Termina con una metáfora: “El sol brillaba en color carne” (Somoza, 2002; 103). Desplazamiento de significado; de rasgo corporal, el color carne pasa a ser un rasgo de la naturaleza. Hay una relación a nivel metafórico entre esta parte y la séptima, que inicia con una descripción:

“-Pero ¿qué es esto? -preguntó Jorge.

-soy yo -dijo Clara.

No podía creerlo. La criatura que lo miraba desde aquella amarillez era un ser de otro mundo, un demonio de cuento chino, un duende de piel azufrada” (Somoza, 2002; 124). Y concluye con un color:

“Dorado, amarillo, dorado” (Somoza, 2002; 145). Si en la parte anterior el color carne pasa de ser un atributo corporal a uno solar (pensemos en una luz de carne), ahora el dorado, de atributo solar, pasa a serlo corporal (carne de luz). La tierra y el cielo confundidos, la carne y el espíritu mezclados sin saber a ciencia cierta dónde está cada cosa, cada espíritu.

Como para frenar el sobresalto y el vértigo alcanzado en la parte anterior, la séptima tiene como inicio y fin descripciones: “Briseida Canchares despertó con una pistola unida a su cabeza. El arma, vista desde tan cerca, parecía un ataúd de hierro pegado a su sien. El dedo posado en el gatillo tenía la uña pintada de verde viridian” (Somoza, 2002; 104). Termina: “El cigarrillo ecológico, aplastado en el cenicero, era una arruga color verde” (Somoza, 2002; 123).

La octava parte constituye un cierre, es la serpiente que se muerde la cola para poner en movimiento lo que estaba quieto. Si los colores eran puntos fijos, espacios definidos en un círculo cromático, ahora la mano del escritor los pone a girar. Los colores se convierten en ondas que se entrecruzan reproduciéndose, formando una realidad plástica infinita: Empieza con un color: “Negro” y concluye con una descripción que inicia el movimiento porque los reintegra el uno en el otro: “Una muesca blanca sobre fondo negro” (Somoza, 2002; 163). Ocho partes que van del blanco al negro, y que terminan unidos a través del último enunciado. ¶

El autor es Profesor adscrito a la Universidad de Guanajuato.

Presentación de “Argos Panoptes. Marco Arce”

Por Elizabeth Fuentes Rojas.

La publicación de “Argos Panoptes. Marco Arce” reúne las reflexiones de tres autores Carlos A. Palacios, Guillermo Santamarina y Luis Felipe Ortega, cuya formación y trayectoria coinciden en varios puntos: en el arte, en la investigación y en la curaduría. Sus textos aluden a la exposición Argos Panoptes, la cual concentra la visión de Marco Arce, quien combina también en ella sus conocimientos de artista, investigador y curador.

La organización, planeación y conceptualización de la exposición responde al interés del artista Marco Arce (Distrito Federal, 1968) por presentar en una gran instalación, con un montaje complejo y profundo, el resultado de estos tres grandes discursos que se entrecruzan en el fenómeno artístico. El leit motiv fue para Arce, según sus propias palabras: “Evidenciar la larga, tensa y compleja relación que México ha sostenido con la cultura de Occidente”.¹

Ante la herencia grecolatina que desde el siglo XVIII ha permeado nuestra historia del arte mexicano generando el fenómeno del eurocentrismo, el artista se aboca a

reflexionar de manera crítica el quehacer artístico tomando como punto nodal de referencia la obra de teatro *Ifigenia cruel* (1924), escrita por el gran defensor de la cultura helenística Alfonso Reyes. Es por esta razón que se incluyen los manuscritos originales, así como los cinco grabados de Juan Soriano realizados ex profeso para esa primera edición.

El espacio museístico se convierte en el marco del discurso curatorial dentro del cual el artista da pie a un diálogo de conexiones, de semejanzas y de parodias entre obras de arte clásicas y contemporáneas; se requiere de una lectura versada en la poética del propio Arce para decodificar la riqueza conceptual de esa exposición y es así como el presente libro cumple dicho objetivo.

De la producción del propio artista se incluyen piezas realizadas desde 1997 a la fecha y éstas se entremezclan con doscientas obras más, aproximadamente. Para ello se seleccionaron las piezas de 33 artistas, tanto nacionales como extranjeros, entre ellos: Diego Rivera, Auguste Rodin, José Clemente Orozco, Pablo Picasso, Germán Venegas, Francis Alys, Federico Cantú y obras del taller de Rubens por citar a algunos de los artistas más conocidos.

Es un gran acierto por parte de la direc-

1. Carlos E. Palacios et al. *Argos Panoptes Marco Arce*. México, Ediciones Acapulco, 2014, p. 11.

tora del Museo de Arte Carrillo Gil, Vania Rojas Solís, el abrir el espacio a una exposición de este tipo pues es un hecho que la experiencia estética y artística se alimenta tanto del pasado como de nuestra contemporaneidad; conjuntar en un mismo espacio la presencia de obras tan diferentes tanto en tiempo como en propuestas implica un esfuerzo de aproximación por parte del espectador para interpretar las mismas desde otro ángulo, desde el imaginativo, pero también desde el reflexivo. El proceso creativo de Marco Arce se ve enriquecido con el diálogo que el público a su vez entabla con las obras en el museo Carrillo Gil, de esta manera se cumple lo que atinadamente Rojas Solís llama “coloquio de miradas”.²

Es por ello que la figura de Argos Panoptes que dio pie a esta magna exposición y al título del presente libro resulta ser idónea para ofrecernos el hilo conductor que nos guía a través de ambos escenarios, el visual y el editorial.

Mirada alerta, ojos vigilantes, mirada que resguarda un tesoro preciado por los mismos dioses, miradas múltiples que observan desde distintos puntos de vista, miradas que nos permiten reconocernos en el otro y conocernos mejor. De la misma manera, el libro Argos Panoptes de Marco Arce viene a completar el círculo de comunicación y de necesaria trascendencia de la exposición, pues permite proseguir la lectura en los significados generados en el contacto con las obras y con la lectura de la presente publicación.

Imposible no mencionar que una buena parte de las obras presentes forman parte



del acervo de la Antigua Academia de San Carlos, actual Facultad de Artes y Diseño lo que constituye un hecho significativo pues estas piezas merecen salir a la luz para cumplir el cometido para el que fueron creadas: estar frente al espectador para cargarse de múltiples lecturas y con ello cubrirse de sentido. La colección de fotografías procedentes del acervo de Domingo Anderson (1854 – 1914), consta de aproximadamente 10,000 fotografías y es uno de los más extensos dedicado al arte europeo antiguo. Como ha comentado Marco Arce el acervo ha permanecido por muchos años prácticamente inédito. Se desconoce cuándo ingresó a las colecciones permanentes de la Facultad de Artes y Diseño, posiblemente fue cuando se incluyeron los registros de propiedad artística en la institución. En 1883 entraron varias colecciones de fotografías a los acervos de fotógrafos nacionales y extranjeros. Lo que sí se sabe es que las características del conjunto permiten afirmar que seguramente su presencia obedece a una intención didáctica.

El primero de los autores del libro Carlos Palacios tiene el acierto de desentrañar la poética y la teoría de Marco Arce pues

2. Ibidem p. 9.

nos remite a los comienzos de este tipo de trabajo del artista en donde se cuestiona uno de los pilares (si no es que el valor por antonomasia del arte clásico, y moderno) la originalidad.

Marco Arce no sólo pinta sino que desarrolla un ejercicio crítico y desde su postura de pintor se apropia de obras que le dicen algo importante para generar su propia reflexión, y para expresar su actitud frente a este avasallante acervo de imágenes que conforman la historia del arte: edita, cita, parodia, hace montajes, estableciendo correspondencias visuales y conexiones significativas hasta ese momento ignoradas.

Carlos E. Palacio comenta las tres mecánicas del artista en su proceso creativo: su labor curatorial que se desplaza desde su quehacer como pintor, la creación de grupos temáticos sujetos a una lógica de cuestionamiento personal, que pueden desembocar también en búsquedas aleatorias, y, por último, su producción artística determinada por principios de colaboración con otros lenguajes artísticos.

El ejercicio de lo anterior dio como resultado esta gran instalación del sitio llamado Argos Panoptes que indaga sobre los orígenes del arte y la cultura occidental establecidos según los criterios historiográficos más tradicionales en la Antigua Grecia, aunado al aporte “colaborativo” de la obra de Alfonso Reyes “Ifigenia cruel”. De allí se desprende, nos refiere Carlos E. Palacios, “La organización de la exposición en núcleos, de acuerdo a figuras mitológicas o temas del clasicismo grecolatino [...] desde la gramática de su pintura, [Marco Arce muestra] un ejercicio donde el mismo museo es el lienzo para la reescritura de la historia, y el pintor, su narrador.”³

Guillermo Santamarina nos recuerda que la mitología griega es el gran referente



y paradigma de la cultura universal pues en ella se concentran los grandes conflictos y virtudes de la condición humana; a través de sus historias nos refiere Santamarina. “[...] es posible analizar y hacer propios hoy en día los discursos metafóricos detrás de la teogonía greco romana.”⁴ Sin duda alguna el imaginario colectivo de la humanidad está presente en la mitología griega y nuestra aproximación a la misma siempre nos redituará una comprensión más sabia de nuestro propio existir; ahora bien, proyectada o trasladada al México contemporáneo es una oportunidad para ahondar en nuestro propio imaginario colectivo con mayor agudeza.

El puente entre ese pasado clásico y México lo realiza Alfonso Reyes pues al decir de Guillermo Santamarina “...también cumple con el impulso reflexivo del acontecimiento estético paralelo a esas narrativas legendarias”.⁵

3. Ibidem pp 21-27.

4. Ibidem p. 33

5. Ibidem p. 37.

Luis Felipe Ortega (ciudad de México, 1966) nos remite a la manera en que fue atraído por la idea de la multiplicación de las miradas en la figura de Argos Panoptes y de cómo a partir de ahí se origina una historia de la mirada tan crucial para el mundo occidental en su manera de reflejarse, entenderse y cuestionarse. Como él mismo Luis Felipe afirma: "... es la historia de un mundo que apostó, y encontró en esa acción, un campo complejo de tensión y fricción entre los individuos."⁶

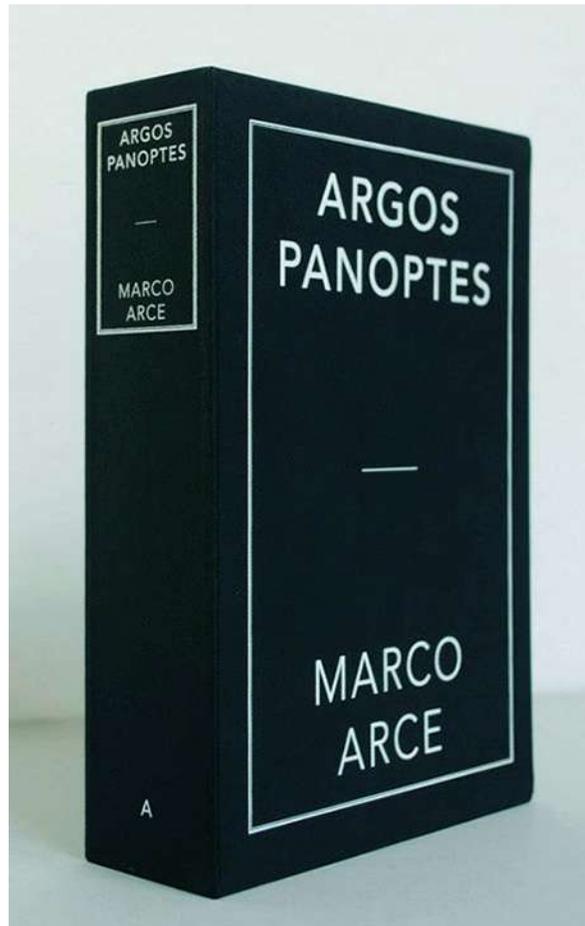
Pero la tarea de los cien ojos tiene un revés muy peligroso pues esa misma condición se podría revertir y caer en la ceguera total (situación que de hecho le ocurrió al personaje en cuestión al quedarse dormido), es por ello que la mirada, según Luis Felipe Ortega, se tendrá que reducir a la condición humana, la de dos ojos, pero, por otro lado, que multiplicar su poder hacia el otro, en tanto que el que mira tiene el control sobre el otro, de ahí la gran verdad: "La condición del que mira es también la condición del que sabe".⁷

El libro incluye la tragedia de Ifigenia cruel retomada por el gran humanista Alfonso Reyes que viene a colaborar y servir de gran hilo conductor por nuestra historia en la que esta impronta de la Grecia clásica ha sido agradecida, homenajeada, pero también rechazada y cuestionada.

Con este libro Marco Arce desencadena múltiples lecturas a partir de los mitos griegos, con sus tomos dedicados a Mercurio y Argos Narciso y Niobe permite la posibilidad de llevar hasta sus últimas posibilidades la naturaleza del arte: a su carácter

polisémico. Su método resulta semejante a los diálogos platónicos, pues, tanto la obra de Marco Arce al igual que sucede con los diálogos de Platón, queda inconclusa, abierta, en espera de que, de acuerdo a la experiencia, asociación, semejanza, azar y emoción, se continúe con ella en un discurso artístico que la conduzca al infinito para que nunca deje de asombrar al corroborar con ella qué tan profundo y de diferentes formas se puede llegar a conocer a uno mismo y conocer al otro, que es al mismo tiempo el vigilante y el observado, siempre en eterno movimiento.¶

La autora es Directora de la Facultad de Artes y
Diseño Plantel Taxco de la UNAM.



Las imágenes
utilizadas en
este artículo
sólo son de
carácter ilus-
trativo.

año 2 número 6 - mayo 2015

.925
ARTES Y DISEÑO

- 9 -

6. Ibidem p. 43

7. Ibidem p. 45.

Lo que importa no es la historia, sino cómo se cuenta

Por Ricardo Alejandro González Cruz

Estructurar un guión (o cualquier historia, en realidad) no es un trabajo fácil. Muchas veces el guionista (especialmente el principiante) se preocupa por ser original, tratando de crear una historia que no se parezca a nada que ya se haya hecho, desechando ideas por considerarlas demasiado obvias y reescribiendo obsesivamente hasta lograr algo único, solo para mostrárselo a un amigo que le dice “me gustó mucho tu historia, me recuerda a esta otra...”. Entonces el guionista se frustra y vuelve a empezar. Por eso, conforme uno va aprendiendo, aprende algo básico: lo que importa no es la historia, sino cómo se cuenta. Así como el mal narrador puede hacer una historia muy novedosa y destrozarla, el bueno puede tomar una historia que se ha contado muchas veces y contarla con su propio enfoque y estilo, volviéndola única y original. Pero para lograr esto hay que conocer las herramientas del medio en el que se está trabajando, así como las obras similares ya existentes.

Eso estuve pensando al ver *Whiplash*¹, una gran película, entretenida, intensa y muy bien hecha. Mientras la veía mi mente estaba diciéndome “deberíamos ver otra vez *El Gran Concierto*”. No fue porque *Whiplash* me estuviera aburriendo;

al contrario, desde la primera nota me atrapó y no me soltó hasta ese final tan intenso que tiene. Pero entonces ¿por qué me estaba haciendo pensar en otra película? Lo más curioso es que al terminar, mientras salíamos de la sala, mi novia me dijo “Me dieron ganas de volver a ver *El Gran Concierto*”. “Curioso”, pensé, “así que no fui el único al que le pasó por la mente”. Solo que para entonces ya me habían dado ganas de ver *Cisne Negro*³. ¿Significa esto que *Whiplash* es un trabajo derivativo, sin ninguna originalidad, y por eso al estar viéndolo solo dan ganas de retomar otras obras? Nada de eso, lo que significa es que Damien Chazelle, escritor y director de *Whiplash*, seguramente entiende lo que dije antes y repito aquí, para que se grabe en la memoria: lo que importa no es la historia, sino cómo se cuenta. Si se ganó premios, y el favor del público, no es porque nunca hayamos visto una película con un protagonista obsesivo que sacrifica todo para ser el mejor en lo que hace, sino porque lo contó muy bien.

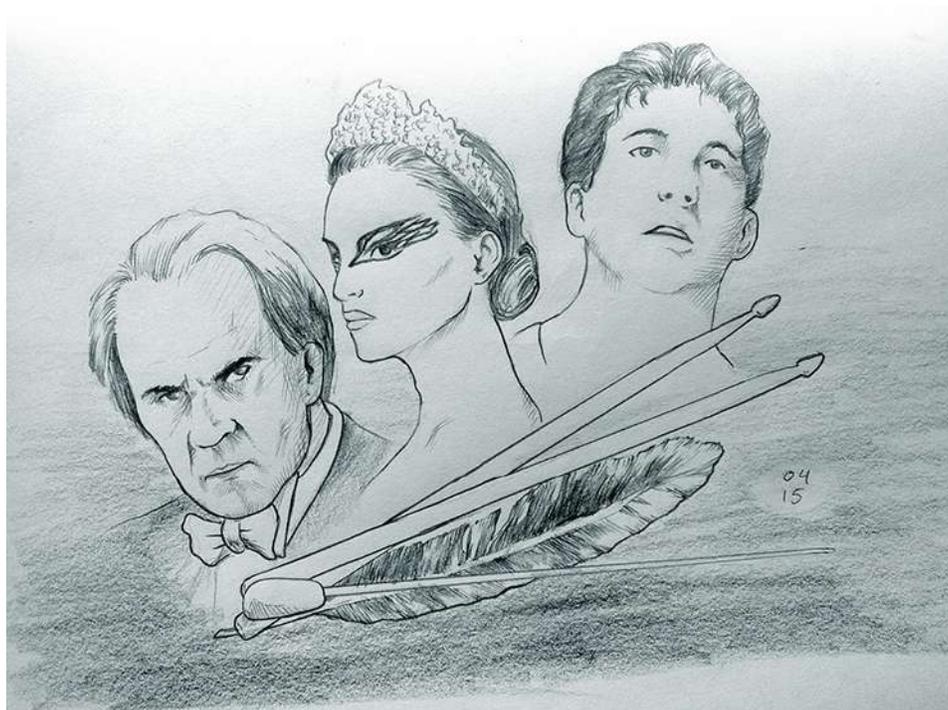
Analicemos las similitudes entre estas tres historias. A grandes rasgos *Whi-*

1. *Whiplash*. Dirección: Damien Chazelle. Estados Unidos. 2014
2. *Le concert*. Dirección: Radu Mihaileanu. Francia, Italia, Bélgica, Rumania. 2009
3. *Black Swan*. Dirección: Darren Aronofsky. EUA. 2010

plash trata acerca de un joven estudiante de música que quiere convertirse en un gran baterista de jazz y para lograrlo debe superar las pruebas que le pone su maestro cruel y abusivo. *Cisne Negro* trata acerca de una joven bailarina de ballet que quiere dar una interpretación perfecta y para lograrlo debe superar sus inhibiciones y *El Gran Concierto* trata acerca de un director de orquesta retirado que quiere regresar a los escenarios para dirigir una interpretación perfecta del Concierto para violín de Tchaikovsky y para lograrlo

debe convencer a los integrantes de su antigua orquesta. Estas sinopsis están simplificadas para enfatizar las similitudes, pero nos dan una idea de la base de cada historia. Resalta también el hecho de que, sin ser estrictamente musicales, en las tres películas la música resulta ser un elemento esencial. También en los tres casos hay protagonistas que persiguen su meta de manera obsesiva, incluso perjudicando a los demás y a ellos mismos.

De las tres, la más ligera es *El Gran Concierto*. Al ser una comedia, las consecuencias de los actos obsesivos del protagonista no llegan a niveles tan oscuros como en las otras dos. En vez de eso los problemas derivan de situaciones absurdas, como la relacionada con los músicos que se escapan al verse liberados de su país y nunca llegan a los ensayos, o la del mánager que insiste en una cena en el restaurante que le gustaba hace años pero ahora ya no existe. En cambio, en *Whiplash* tenemos a un baterista destrozado física y



mentalmente por los métodos sádicos de su maestro, y en *Cisne Negro* a la presión que hace que la bailarina tenga problemas mentales dignos de *El Club de la Pelea*. Sin embargo, tras estas diferencias de tono, la idea básica es la misma: hay una meta clara y el personaje debe superar obstáculos y arriesgar todo para llegar a ella. Es la idea detrás de prácticamente cualquier historia.

La estructura es algo que también comparten. Al ser trabajos tan musicales es algo aún más notorio, pero en realidad esta estructura narrativa es muy básica y se usa en cualquier género. Al principio pasa algo que desencadena toda la historia, creando la posibilidad de que el protagonista logre su objetivo (Andrew obtiene la atención del profesor Fletcher en *Whiplash*, Andreï responde la llamada de un organizador que quiere una presentación del Bolshoi en *El Gran Concierto* y el ballet al que pertenece Nina decide representar *El Lago de los Cisnes*, dándole la

La imagen que ilustra este artículo es propiedad del autor.

año 2 número 6 - mayo 2015

.925
ARTES Y DISEÑO

posibilidad de obtener el papel principal, en *Cisne Negro*). Después, el personaje va a ir enfrentándose a dificultades cada vez mayores, llegando incluso a un momento en el que la derrota parece inevitable, solo para recuperarse y llegar a un triunfo final. Es en esta secuencia final cuando las tres películas, debido al papel de la música en sus historias, llegan a su mayor similitud, mostrando interpretaciones espectaculares de las piezas que han marcado a los personajes durante todo el desarrollo. También es aquí donde todo el trabajo previo corre el riesgo de caerse si la escena no está bien hecha, pero en estos tres casos afortunadamente el clímax no decepciona. Son escenas largas que hipnotizan tanto por la música como por el trabajo visual, cuando finalmente podemos ver los resultados de todo lo que han sufrido los personajes a lo largo de la historia, pero además lo vemos de forma espectacular. La perfección la alcanzan poco a poco, y sus interpretaciones no están libres de errores (y no me refiero a errores de los actores, sino de los personajes), pero conforme avanzan se nota la evolución hasta llegar a un final explosivo. Al terminar estas escenas ni siquiera necesitamos un epílogo que solo lograría bajar el ritmo, por eso en los tres casos optan por terminar la película en esa nota alta (en el caso de *El Gran Concierto* lo solucionan intercalando este epílogo con la interpretación final, en las otras dos lo omiten totalmente).

Hay además otro detalle que une a estas películas y que me hace pensar en el papel que juega el cine con respecto al público. Las tres muestran las respectivas profesio-

nes de los personajes de una forma poco realista, lo cual es comprensible dada la tendencia que tiene el cine (e incluso diría que el arte en general) a exagerarlo todo. Lo interesante es ver las reacciones de la gente que se dedica a esas profesiones. Cuando salió *Cisne Negro* hubo comentarios de bailarines de ballet criticando la técnica de Natalie Portman, y diciendo que el medio del ballet profesional como lo muestran en la película, con ese nivel de obsesión y competitividad feroz, les parecía muy falso. Ahora con *Whiplash* se critica la forma tan estricta y rígida en que se representa la enseñanza artística, especialmente en lo que concierne al jazz, que valora la expresión individual libre por encima de la velocidad. En el caso de *El Gran Concierto* he visto críticas a la técnica de Mélanie Laurent y a la forma casi mágica en que, sin ensayos, la orquesta llega a una interpretación excelente. Lo que debemos recordar es que en estas historias no se está buscando hacer un retrato fiel de estas profesiones, lo que se está haciendo es contar de manera exagerada para generar un mayor efecto dramático. ¿Es responsabilidad del cine buscar siempre la exactitud en estas representaciones tomando en cuenta que, en muchos casos, resultan ser el único marco de referencia que tiene gran parte del público sobre ciertas actividades o profesiones? Es una pregunta complicada, seguramente el lector tendrá su opinión al respecto. ¶

**El autor es Profesor adscrito a la Facultad de Artes
y Diseño Plantel Taxco de la UNAM.**

.980 Margot de Taxco. Pionera del esmaltado a fuego

Por Alan Gómez Monjaraz.

Para muchos, Margot Van Voorhies fue una gran aportación en un momento importante de la platería Taxqueña, con sus diseños de joyería esmaltada y en muchos casos sin esmaltar. Habrá quienes piensen lo contrario y este artículo no está enfocado a idealizar ni convencer a nadie, simplemente es una aportación para dar a conocer a los lectores lo realizado por esta artista y algunos artesanos quienes colaboraron con ella.

Van Voorhies –originaria de New Orleans, LA., E.U.A.– llegó desde San Francisco a Taxco en la época de los años 40, se casó con Antonio Castillo. Por lo que pudimos recabar, haciendo un trabajo de investigación documental, Margot dio empleo a centenares de ciudadanos de Taxco, y hoy en día aún se siguen reproduciendo sus diseños, y cabe señalar que en muchos casos, sin permiso alguno. La mayoría de sus troqueles y diseños ya nos son utilizados, pero continúan en colecciones privadas.

Todo comenzó en 1937, cuando Margot y un grupo de amigos realizaron un viaje a México y Margot decidió no regresar con ellos a San Francisco, de donde habían partido. Margot rentó un lugar en la Ciudad de México en la calle del Chopo 139, y

encontró empleo en un negocio de fotografía cuyo dueño era un fotógrafo alemán.

En el año de 1947 Margot fundó su taller en Taxco. Un par de años después del establecimiento del taller de platería “Margot de Taxco”. Un vendedor de una compañía americana productora de esmaltes arribó a Taxco, y afortunadamente, Margot tuvo la oportunidad de conocerlo. Ella quedó cautivada por ese material y de sus posibles aplicaciones sobre la plata. Como pin-



año 2 número 6 - mayo 2015

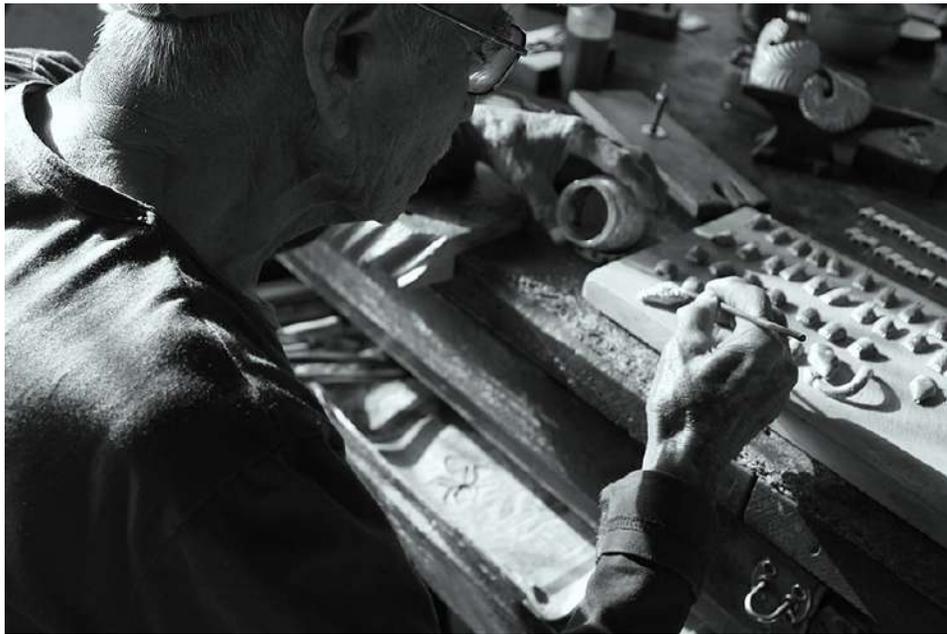
.925
ARTES Y DISEÑO

- 13 -

tora, la idea de que ella pudiera trabajar con plata y color fue un reto provocador. Margot sabía que necesitaba un artesano con una mente imaginativa y brillante para formular la técnica y los protocolos de trabajo para la nueva producción. En 1949, ella y Miguel Meléndez buscaron a Sigfrido “Sigi” Pineda y lo animaron para unirse a su taller, “Margot de Taxco”.

Uno de sus trabajadores, el señor Jaime Quiróz, nos comentó lo maravillosa que podía ser Margot. Entre sus anécdotas, refirió el día en que Margot pidió que detuvieran el auto donde viajaban para poder dibujar una flor que había visto en el camino de la cual surgieron nuevos diseños. Jaime Quiróz fungía como vendedor de piso en aquel entonces, pero además, se encargaba de las ventas fuera de Taxco. Margot siempre regresaba de sus viajes con nuevas ideas. Ambos viajaron juntos al estado de Yucatán donde visitaron los sitios arqueológicos mayas de Chichen Itzá y Uxmal, y en el camino visitaron La Venta, el sitio Olmeca en Veracruz. Margot hizo infinidad de diseños de lo que encontró en este viaje.

Jaime Quiroz menciona que Margot siempre viajaba con una lupa, y que miraba la naturaleza tan cerca como un artista lo hace, entonces encontraba interesantes ideas para expresar forma y color en su joyería. El maestro Melesio Rodríguez también trabajó con ella, originalmente le pidió trabajo de velador a los dieciséis años, fue, y con el tiempo se convirtió en el jefe de producción del taller. Melesio y su hijo –también llamado Melesio–, hoy en día continúan elaborando la famosa serpiente articulada esmaltada, diseño original de Margot, con el que obtuvieron el Galardón Nacional¹ en el año 1954, la pieza original fue elaborada junto con “Sigi” Pineda.



Cuando Don Melesio Rodríguez entró a trabajar con Margot era uno de los doscientos trabajadores con que contaban los dos talleres existentes. Inicialmente Melesio fue puesto bajo la guía del maestro Manuel Hernández en joyería de plata ya que era aún muy joven.

La serpiente esmaltada de Margot continúa siendo admirada y coleccionada. De acuerdo con su libro de instrucción, ahora en la Colección Spratling en The Latin American Library, Tulane University². La serpiente esmaltada fue hecha de la cabeza a la cola, con veinticinco piezas adicionales al cuerpo.

-
1. El Galardón Nacional fue un premio otorgado en esa época, en un concurso llamado Día de la Plata, y en donde el Juez del concurso era Guillermo Spratling.
 2. The Latin American Library, Tulane University (New Orleans, LA) fundada en 1924 es una de las colecciones latinoamericanas más distinguidas del mundo.

De la producción

La primera parte de la producción consistía en el troquelado o fundido a presión de la base de plata para el esmaltado. La plata utilizada para el esmaltado solía ser .980, es decir, 980 partes de plata por 20 de cobre, esto permitía que el metal fuera más suave y fácil de manipular con la prensa. “Sigi” Pineda supervisaba el siguiente paso, el más importante, el esmaltado de la base de plata, ninguna otra fábrica de plata había contratado mujeres para trabajar. “Sigi” decidió contratarlas ya que el esmaltado requería concentración y movimientos delicados de la mano.

María Elena Flores fue la primera artesana y Velarmina Palacios fue la maestra en la sección de esmaltado. En los últimos años, Vicenta Rodríguez fue maestra de esmaltado. Las artesanas aplicaban el esmalte de acuerdo a los diseños e instrucciones de Margot. El esmalte era aplicado con pinceles. Después de que las piezas eran pintadas y el esmalte se había secado, las mujeres podían introducir las piezas en uno de los dos hornos a una temperatura entre 750 y 900°C. Las esmaltistas solían usar además otra técnica, colocaban las piezas en una rejilla de metal y las calentaban por debajo con un soplete de gas. Una vez que el metal alcanzaba una temperatura suficiente el esmalte se fundía y se unía a la superficie.

El espíritu de la experimentación prevaleció en Taxco durante ese periodo. Margot descubrió una “fórmula secreta” para el proceso de esmaltado: para los esmaltes policromados, Margot tenía que usar los



granos más grandes de esmalte que mantienen su color después de la quema.

Según Melesio Rodríguez; el reto, al principio, fue establecer la profundidad apropiada del esmalte. Cuando el troquel³ era prensado en una lámina delgada de plata, se creaba una base de plata con lados o bordes elevados a la altura adecuada que coincidía con los contornos del dibujo diseñado. La función de las paredes se planteó para mantener en su lugar un color específico, separándolo de los diferentes colores contiguos. Los diferentes colores no podían ser pintados sobre la plata uno junto al otro, ya que se fundían al mismo tiempo cuando la pieza se calentaba. La altura de las paredes levantadas, entonces se convirtió en el primer desafío a la maestría y la técnica del esmaltador de plata. En su mayor parte, las líneas talladas en el troquel eran de entre 1 y 2 milímetros de profundidad, situación que traducida a

3. También llamado matriz está destinado a cortar, punccionar o dar forma a placas metálicas utilizando una prensa manual o hidráulica.

crestas daba la altura de la misma dimensión, los troqueles en ese momento eran fabricados por Arturo Osorio.

Ciertamente no todos sus diseños tenían como componente principal el esmaltado a fuego, pero fue una de las más importantes creadoras de piezas esmaltadas a fuego de la época, diseñando piezas que más tarde serían fabricadas con la técnica de champ leve o grabado, para lo cual utilizaban troqueles, si bien su fuerte eran los trabajos esmaltados, miles de piezas sin esmaltar fueron vendidas con la marca de Margot de Taxco.

De los Últimos días

Margot murió el 26 de julio de 1985, tras 34 años de labor en Taxco, diseñando piezas de joyería, hasta 1972 cuando cerró su fábrica. Muchos de los troqueles de los diseños de Margot fueron comprados por Manuel Quinto, Melesio Rodríguez y Benjamín Santarriaga. Durante los últimos años, Melesio Rodríguez ha comprado los

troqueles donde los encuentra y tiene acumulada una gran colección que ronda entre las 700 piezas. Él, sus hijos y sus nietos han producido reproducciones de los diseños de Margot con la marca de la familia. Jaime Quiroz también trabajó el esmaltado años después de la muerte de Margot, marcó sus piezas de joyería con la denominación “Alba” en homenaje al nombre de su hija mayor. ¶

El autor es Profesor adscrito a la Facultad de Artes y Diseño Plantel Taxco de la UNAM.

Fuentes de consulta

- Morril. P. C. (2010) Margot Van Voorhies, The Art of Mexican Enamelwork Schieffer Publishing Ltd. Atglen, PA.
- Entrevistas realizadas a los artesanos: Jaime Quiroz, Sigifredo “Sigi” Pineda y Melesio Rodríguez en Taxco de Alarcón, 2014 y 2015.

De la necesidad de diseñar metodologías de intervención social desde las prácticas artísticas contemporáneas

Por Verónica Toscano Palma.

El presente ensayo expone un panorama del contexto en el cual se desarrollan las Prácticas Artísticas Contemporáneas que plantean la intervención directa en espacios públicos y la extensión a territorios que tienen que ver con las realidades sociales al momento de involucrar a las comunidades.

I. Ciudad contemporánea.

Las utopías modernas de planificar, controlar y ordenar la ciudad se han esfumado; la ciudad contemporánea se despliega frente a nosotros como un territorio de flujos desbordados y en constante mutación, procesos como la aceleración, fragmentación y descentralización de las dinámicas sociales dan pauta a la configuración de megalópolis que se desarrollan al filo de la crisis y la desestabilización estructural.

Fenómenos como la desterritorialización y desestructuración dan cuenta de nuevas configuraciones del territorio urbano y su habitabilidad. La transforma-

ción social del espacio urbano en la ciudad contemporánea responde a procesos como la despoblación de los centros, el crecimiento desmedido de periferias, la construcción de complejos cerrados (multifamiliares) o la suburbanización.

De acuerdo a Michael Sorkin¹, tres de las características principales de la ciudad contemporánea o ciudad ageográfica son:

- a) La pérdida de las relaciones estables con la geografía local, física y cultural. Se pierde la vinculación con el espacio específico, así como los medios electrónicos, el capital globalizado y la cultura de masa sustituyen las diferencias y anomalías por un urbanismo genérico. Se privilegia el espacio de consumo dejando en un plano secundario el lugar para la comunidad.
- b) La obsesión por la seguridad. Se da un despliegue de un creciente grado de vigilancia hacia los ciudadanos, propi-

1. Sorkin, Michael. Variaciones sobre un parque temático. Gustavo Gili, Barcelona.2004.

ciendo nuevas formas de segregación. Crecimiento de suburbios periféricos y generación de enclaves comunitarios para el adinerado.

- c) La proyección de una ciudad de simulaciones, ciudad televisión. Se concibe a la ciudad como un parque temático; hay un mayor interés por la conservación de la ciudad histórica que por su ecología humana.

II. La Intervención social en las prácticas artísticas contemporáneas

Ante el escenario de complejidad y desestabilización que nos plantea la ciudad contemporánea, la intervención social desde las prácticas artísticas contemporáneas se desmarca de intervenciones construidas a partir de la mirada e intención privilegiada del artista, y se desarrolla a través de la negociación directa para incluirse en sistemas de colaboración de múltiples agentes sociales que funcionan no sólo en el acuerdo sino también articulando y accionando mediante la pluralidad y el espacio dialógico.

Con un enfoque postdisciplinar, la intervención se desarrolla a través de detonar micro-redes ya existentes en el territorio, en este sentido, el artista es un agente más que se suma a la ecología local y de manera crítica coloca a disposición sus metodologías y herramientas aportando plataformas que visibilizan las problemáticas tratadas, posibilitando así la articulación de los proyectos realizados con los espacios múltiples como son las políticas culturales. Por lo cual la metodología que requieren proyectos de intervención socio-artística contemporánea es compleja, con enfoque flexible y que dé pauta a métodos de trabajo que se desarrollen desde lo colaborativo, el colectivo catalán Transductores, integrado por Javier Rodrigo y

Antonio Collado señalan:

“Las prácticas de acción política, intervención educativa y trabajo cultural más interesantes están sucediendo en estos terrenos de cruce interdisciplinares, en estas fracturas o lugares intermedios entre disciplinas e instituciones. Espacios que experimentan y dan lugar a formas alternativas de construir nuevos campos de acción y de aprender colaborativamente entre instituciones, organizaciones, personas y saberes muy diferentes entre sí”.²

Algunas de las herramientas metodológicas que saltan a la vista de manera recurrente en el proceso de proyectos de intervención socio-artística están relacionadas con:

- El desplazamiento crítico: la movilidad transurbana experimentada desde la corporeidad del caminar, es una de las herramientas metodológicas que se ha desplegado en distintas facetas del arte, desde Dadá y el Surrealismo hasta el Situacionismo o el Land Art³ y que está presente en distintos niveles para entender, experimentar y cuestionar el desplazamiento comercial y planificado que privilegia la ciudad contemporánea.
- Las altercartografías: Dispositivos que articulan configuraciones entre zonas, campos o agentes, aparentemente no vinculadas con el objetivo de detonar visibilizar realidades “no oficiales”.

2. Pedagogías colectivas y políticas espaciales. Transductores. Ed. Centro José Guerrero. Diputación de Granada, España. 2010.

3. Careri, Francesco. Walkscapes, El andar como práctica estética. Barcelona Ed. Gustavo Gili. 2002.

- La apertura de espacios de trabajo colaborativo.

En este tenor resulta pertinente enunciar al menos un par de proyectos que actualmente tienen importante presencia internacional, un ejemplo catalán y otro que se desarrolla a lo largo de América Latina.

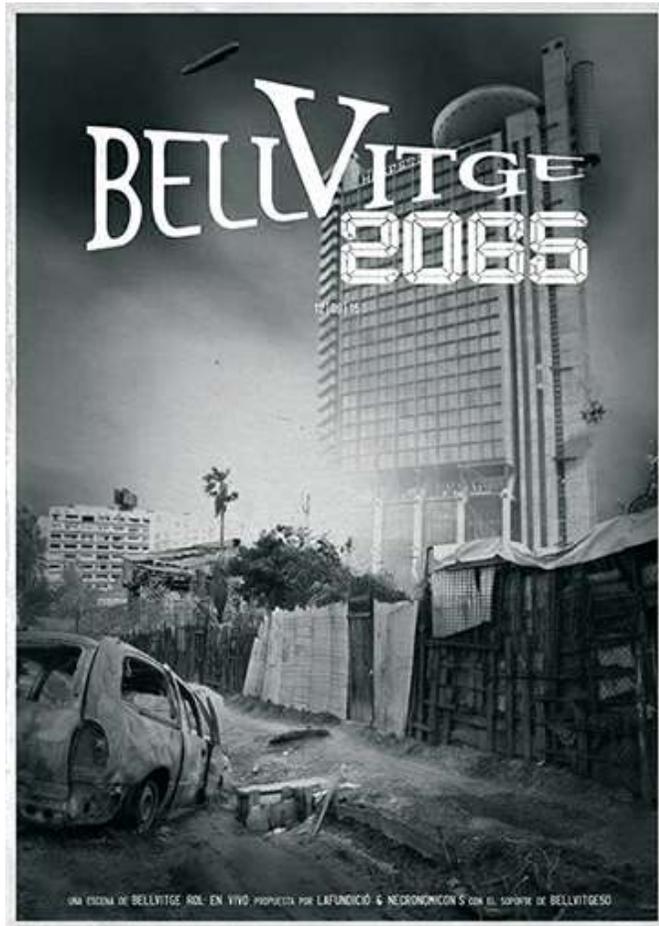
3. Referentes

Proyecto Bellvitge rol en vivo

El colectivo español La Fundició, integrado por Mariló Fernández, Francisco Rubio y Luca Rollo, tiene más de una década trabajando y experimentando formatos de intervención social a través del arte, trayectoria enraizada en el territorio de L'Hospitalet, Barcelona. La Fundició plantea su postura socio-artística:

El trabajo de La Fundició se sitúa en el cruce de las prácticas artísticas y culturales y la educación, entendidas como actividades “controversiales”, Actualmente nuestra principal línea de actuación se fundamenta en procesos colaborativos de continuidad con distintos colectivos, grupos de acción e instituciones. La Fundició es una cooperativa, un medio para regularizar nuestra situación como trabajadorxs dentro de la precarizada esfera cultural y, al mismo tiempo, una forma horizontal de organización, sensible al retorno social de nuestro trabajo, que nos permite tener el control de procesos colectivos de construcción de conocimiento que potencien la capacidad de agencia y el provecho común de todos los individuos implicados⁴

Dentro su esquema de trabajo el colectivo desarrolla actividades tales como la organización de talleres de creación co-



munitaria, procesos de mediación institución-comunidad o participaciones colaborativas, en concreto, formatos de reflexión y activación de la participación e involucramiento de la comunidad en la configuración plural del barrio.

Programa Bellvitge rol en vivo

En 2013, La Fundició, en colaboración con el colectivo Necromicon's pone a funcionar Bellvitge rol en vivo, juego de rol en vivo sobre la historia del barrio de Bellvitge en L'Hospitalet. El proyecto abarca momentos históricos desde 1969, hasta un imaginario 2050. Historia que reconstruye pasajes del desarrollismo de Franco, hasta

4. <http://lafundicio.net/>

la crisis del bienestar social generada por las medidas neoliberales actuales. Bellvitge rol en vivo es un espacio de trabajo colectivo operado desde la participación e involucramiento de vecinos, así como de organizaciones interesadas en autoconstruir y cuestionar su propia historia, a través de un ejercicio lúdico.

Sobre el formato de participación La Fundició expone: “El juego de rol permite construir relatos historiográficos múltiples, descentralizados y no lineales, (¡hay tantas narraciones como jugadores y jugadas!) así como abordar la memoria histórica de manera dialógica y experiencial, motivo por el cual pensamos que puede ser una herramienta útil a la hora de construir discursos no hegemónicos sobre la memoria”.⁵

Curatoría Forense, Residencias de Arte Contemporáneo.

Como proyecto desde nuestra latitud latinoamericana nos encontramos con un formato desarrollado por Curatoría Forense⁶, Residencia de arte contemporáneo, del que sus coordinadores nos plantean:

- Desde enero de 2010, Curatoría Forense ha coordinado en conjunto con gestiones autónomas locales de siete países de Sudamérica (Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, México y Uruguay) un total de 17 residencias de arte contemporáneo en formato Summer Camp, que han contado con la participación de 220 artistas, curadores investigadores, historiadores y gestores de arte contemporáneo.
- Cada una de ellas se fundamenta en el trabajo colaborativo entre los partici-



pantes, invitados y agentes culturales y están dedicadas a tratar problemáticas de arte contemporáneo que sean relevantes para el contexto en que se realizan; enfatizando el debate, investigación y producción a partir de encuentros y conversaciones, intervenciones, registros y textos de análisis, entre otros.⁷

Bajo el lema “Ninguno de nosotros es tan inteligente como todos nosotros juntos”, Curatoría Forense trabaja a partir del nomadismo crítico, desplazamientos físicos y virtuales por América latina que tras aglutinar (después de varios años de trabajo exhaustivo) manadas temporales de

5. <http://lafundicio.net/>

6. Grupo multidisciplinario de trabajo dedicado al arte contemporáneo en Latinoamérica desde 2005, coordinado por Jorge Sepulveda T., curador independiente, Ilze Petroni Ph D, investigadora de arte contemporáneo.

7. <http://www.curatoriaforense.net/>

agentes involucrados en el arte contemporáneo, configura una red de gestiones autónomas en el territorio americano, que mediante la plataforma electrónica genera iniciativas de negociaciones y acuerdos en problemáticas que aquejan el camino de la autonomía en las gestiones de arte contemporáneo.

Una de las residencias llevadas a cabo por Curatoría Forense es la denominada Consensuar/Disentir realizada en octubre del 2013 en Morelia, Michoacán, México. Residencia que se desplegó en relación al análisis de las tensiones entre las prácticas artísticas contemporáneas y la tradición cultural.⁸

El tema es vasto y complejo, tanto desde el punto de vista teórico, para entender mejor la complejidad de los procesos, como desde el punto de vista metodológico, para señalar posibles estrategias para el desarrollo de proyectos de esta índole. Será necesario hacer una constante revi-

sión y reflexión crítica; invitación que de manera permanentemente nos hacen las prácticas contemporáneas. ¶

La autora es Profesora adscrita a la Facultad de Artes y Diseño Plantel Taxco de la UNAM.

Fuentes de consulta:

- Careri, Francesco. Walkscapes, El andar como práctica estética. Barcelona Ed. Gustavo Gili. 2002.
- Sorkin, Michael. Variaciones sobre un parque temático. Barcelona, Ed. Gustavo Gili. 2004.
- Transductores, Pedagogías colectivas y políticas espaciales. Granada, Ed. Diputación Provincia de Granada. 2010.

Sitios web

- <http://www.curatoriaforense.net/>
- <http://lafundicio.net/>

Las imágenes empleadas en este artículo sólo son de carácter ilustrativo, por cortesía de los Colectivos antes mencionados.

8. http://www.curatoriaforense.net/_residencias/consensuardisentir/

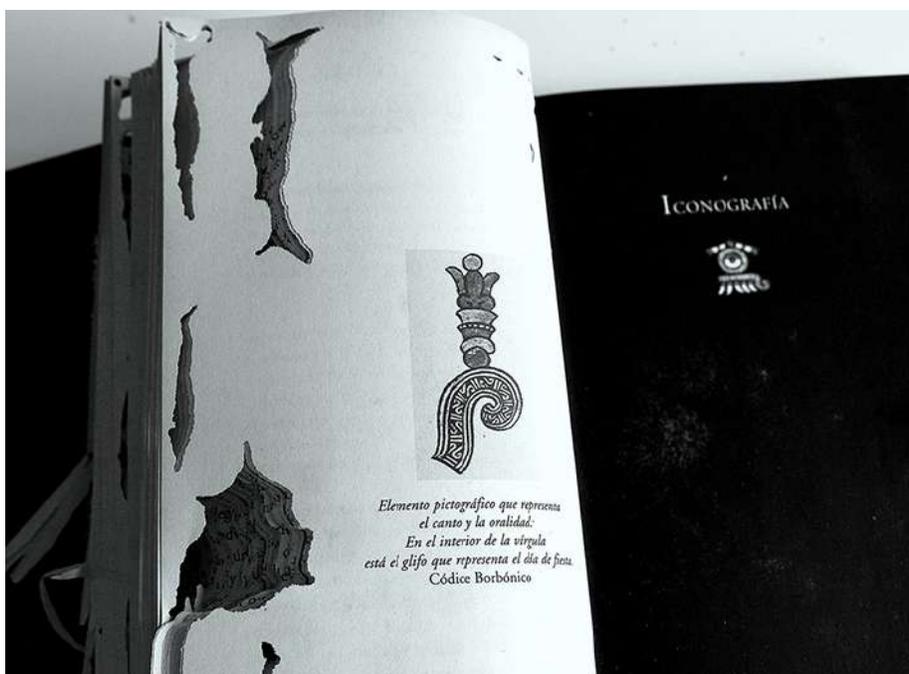
En las márgenes del libro: Los libros heridos

Por **Mónica Euridice de la Cruz Hinojos**

Esa tarde, cuando había terminado el ciclo de primer año de primaria, saqué de la mochila mi libro de español, en ese entonces tenía una parte que era para recortar, así que me dispuse a continuar la labor aparentemente concluida. Tomé las tijeras chatas, corté, corté y corté. Incluso en aquellas áreas que no estaban indicadas para ese fin. Puse pegamento en esos pedazos de papel que contenían ilustraciones, palabras de gran tamaño y letra script, para trasladarlos a otras pági-

nas, al agregar o quitar parte de un texto, podía armar otras historias. Descubrí, sin querer, que podía transformar el libro, en mi libro, que las imágenes y las letras se transmutaban y cambiaba el sentido de las oraciones ahí impresas.

Me encontraba ocupada en esa tarea, cuando mi padre entró casi sin sentirlo. Y con total serenidad pero muy decididamente, tomó el libro maltrecho, puso mis manos delante y me dio con él un par de pequeños golpes. Me dijo que eso es lo que sentía aquel pobre, roto y un poco des-



*Elemento pictográfico que representa el canto y la oralidad.
En el interior de la virgula está el glifo que representa el día de fiesta.
Códice Borbónico*

año 2 número 6 - mayo 2015

.925
ARTES Y DISEÑO

- 22 -

membrado libro escolar. Desde aquel día y durante mucho tiempo, debo confesarlo, me fue imposible ni siquiera subrayar un libro.

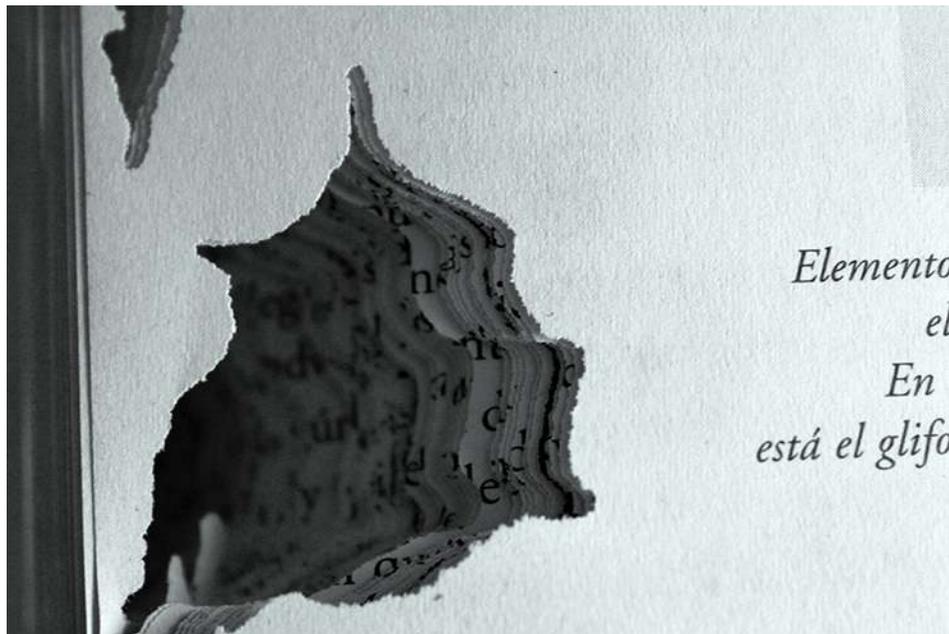
Con los años, ese objeto que es además uno de los más eficaces dispositivos de comunicación que el ser humano ha creado, se convirtió en una presencia constante en mi vida e incluso en un objeto de investigación y de creación. El asunto, aquella vez que incursioné, sin saberlo, en lo que ahora se llama “libro alterado”, quedó como un experimento lejano pero que arraigó fuertemente en mi inconsciente, llenándome de una gran curiosidad.

En el transcurso de mi búsqueda, supe de artistas y diseñadores que cortaban los libros también y no solo eso, cosían, dibujaban, grababan o esculpían sobre libros impresos, retomando los textos que ahí se encontraban o tomando simplemente sus hojas para hacer pliegues, gofrados, huecos o los molían transformándolos en materia prima para otros objetos.

De esa manera me di cuenta que no era la única que tenía ese extraño impulso de “destruir” los libros. Por lo que vivo ahora en un estira y afloja entre la idea de la conservación y de la transformación, una especie de sentido místico y sagrado del texto y por otra parte de deseo de transgredirlo, de profanarlo y de re-sacralizarlo.

El tema es complejo y fascinante, los libros han sido por diversas razones, objetos que se han sido perseguidos, censurados, quemados, destruidos, maldecidos e incluso desterrados. Y por esa misma razón hay quien a riesgo de su propia vida, los ha salvado, protegido, conservado y defendido.

Los libros han sido también objetos de codicia, hay quien los colecciona obsesiva-



mente, que los prefiere incluso más que a las personas de carne y hueso. Incluso algunos han vivido como prisioneros, encadenados en las bibliotecas de muchos monasterios europeos para que no les sean robados y se conviertan en prisioneros de otros monasterios, palacios o casas de grandes señores.

Aunque tengo una muy pequeña biblioteca, que es más que raquítica si la comparo a la que siempre he soñado poseer, debo confesar que en ella conservo ejemplares que tienen una larga historia y que me gusta recordar mientras los toco, los consulto o simplemente los contemplo. Me han acompañado de mudanza en mudanza, han aguantado goteras y climas húmedos, a mis mascotas, al sol –que se ha comido el color de los lomos y portadas de algunos de ellos. Estaba orgullosa, habían resistido de manera estoica las inclemencias y maltratos.

Sin embargo hace unos días descubrí que dos libros muy queridos habían sido presa de la polilla y estaban muchas de sus hojas dañadas irremediablemente. Por

Las imágenes
que ilustran
este artículo
son propiedad
de la autora.

año 2 número 6 - mayo 2015

.925
ARTES Y DISEÑO

- 23 -

supuesto que mi primera reacción fue de absoluto horror, recordé ese primer libro mutilado por mis propias manos. Y pensé en todos aquellos libros heridos por las inundaciones o naufragios, los imaginé a la deriva, después de que un barco fuera hundido en altamar; sentí la pérdida inevitable de aquellos incendiados; de los que han sido bombardeados o de aquellos a los cuales las balas los han traspasado; de los libros, que como los míos, han sido presa de insectos y bacterias.

Después de un gran lapso de estupor y de gran desazón, observé con absoluta fascinación el trabajo extraordinario, que solo podría lograrse hoy en día con una cortadora láser, comencé a descubrir una nueva lectura entre los huecos dejados por la voracidad del hambre y el deseo de sobrevivir en una selva de papel y tinta. La poética de la destrucción y de los nuevos sentidos que el azar le da al texto. Hay una belleza extraña en los libros heridos, en los “libros alterados” por la naturaleza o por las grandes tragedias humanas, son experiencias de gran riqueza expresiva.

Los libros deformados por el agua, por el fuego, por el viento o por una cuchillada, por un insecto que laboriosamente crea nuevos espacios, canales, lagunas profundas, en donde se alcanzan a distinguir algunas letras, algunos rastros de un dibujo, de una fotografía, son micro-paisajes en donde el ojo descubre caprichosas oraciones, frases que pueden traer significados ocultos. Voces que se superponen en una intensa cacofonía, silencios impuestos que hacen callar a los pensamientos y a las ideas para que surjan con mayor intensidad o para que le den paso a nuevas ideas y a nuevos pensamientos.



Aquí estoy hoy, esta tarde, una tarde muy lejana de aquella, no soy yo la que rompió el libro, su hilo discursivo, y, sin embargo, soy testigo de una profética puesta de juego de espejos, en donde el maravilloso libro de Miguel León-Portilla que habla de los códices mesoamericanos, sobre “los antiguos libros del mundo nuevo” –donde lamenta la violenta destrucción de las culturas y de sus sistemas de escritura, de la destrucción de los libros-pinturas– ha sido destruido a unos pocos años de su publicación, en mi pequeña biblioteca. Me lleno de admiración y de tristeza. Como si la minuciosa destrucción del texto por pequeños insectos le diera mayor vehemencia, mayor legitimidad.

¡Nada más conmovedor que ver un libro herido que habla de libros asesinados y torturados!¶

Fotografías y referencia de: León-Portilla, Miguel, Códices, México, Aguilar, 2003, pp. 33-35.

año 2 número 6 - mayo 2015

La autora es Profesora adscrita a la Facultad de Artes y Diseño Plantel Taxco de la UNAM.

.925
ARTES Y DISEÑO

El significado de los metales desde una perspectiva de las antiguas culturas andinas

Por Francisco Javier Jiménez Velázquez.

En la actualidad, se cuenta con un referente asociado al valor de los metales que marca, junto con el petróleo, las formas del poder político y económico de las naciones. De acuerdo con lo anterior, el oro, considerado como el metal precioso por excelencia, es el que, en el terreno de los metales, dicta la pauta, seguido por la plata, mientras que en un nivel muy por debajo de ellos se encuentran otros de uso común e industrial como el cobre, estaño, zinc y plomo. Los metales preciosos –valiosos por la escases de ellos en la naturaleza–, de acuerdo con varias concepciones que son compartidas por diversas sociedades, guardan para un sinnúmero culturas un valor de carácter significativo que está asociado a referentes cargados de cierto misticismo y poder.

De acuerdo con lo anterior, el oro es utilizado para la fabricación de objetos cuya carga simbólica está asociada a un significado trascendental. Por citar solo algunos ejemplos, tenemos que los anillos de matrimonio para el hombre resultan ser de gran valor en tanto este evento puede llegar a ser considerado, entre

algunas culturas, como el momento más importante de su vida, como un rito de paso (para tal acontecimiento ¿qué mejor que estrechar un vínculo de mutuo acuerdo que por medio de un par de argollas de oro con el que logre sellarse un compromiso ante una ley divina o ante las leyes del hombre?)



año 2 número 6 - mayo 2015

.925
ARTES Y DISEÑO

- 25 -

Otro ejemplo es la asociación con valores de reconocimiento por medio de los que puede mostrarse el status que guarda un individuo dentro de una sociedad determinada. Cuando alguien se gradúa –independientemente de si lo hace de manera decorosa o no– el egresado hace referencia a tal hecho por medio de un anillo de oro que lo identifica como merecedor del grado que obtuvo –sin importar si, en el futuro, será o no un buen profesional. Aunado a estos ejemplos existen otros más: los relojes de oro, de los que exclusivamente hacen uso solo ciertos individuos con un gran poder adquisitivo; las medallas de premiación en los juegos olímpicos, etc. Con relación a otros metales, a la plata también se le ha dado un uso ritual a partir de su valor, después del oro por supuesto, y principalmente se utiliza para la elaboración de objetos litúrgicos.

A través de estos ejemplos podemos poner en contexto la importancia social que mantiene el uso de estos metales, considerados como preciosos, para poner en relieve su valor significativo y para, a manera de preámbulo, comprender mejor el significado que el uso de estos metales representó para las antiguas culturas andinas –grandes referentes, consideradas como las potenciales propulsoras del trabajo metalúrgico en nuestro continente.

Para las antiguas culturas andinas el oro fue considerado como un metal sagrado que estaba relacionado con la energía creativa que venía del sol y que garantizaba tanto la supervivencia como la fertilidad y la abundancia. A través de la transformación artística, el oro trascendió de su forma terrenal para llegar a ser una tangible expresión de estatus de poder y la divinidad.

Por medio de descubrimientos y estudios arqueológicos se ha podido esclarecer

la relevancia del oro, junto con la plata, y se ha identificado que solo la sociedad perteneciente a la clase alta podía poseerlo, es decir, solo los emperadores con su corte nobiliaria podían acceder a este. Los objetos encontrados en contextos funerarios, en las tumbas de ciertos personajes de alto status o rango, así lo sugieren.

Asimismo, existen versiones míticas que hablan acerca de ciertas diferencias sociales que quedaban establecidas por medio de los sentidos metafóricos asociados a las propiedades de estos metales. De acuerdo con lo anterior, una de las más importantes sugiere que la estirpe de los emperadores emergió de un huevo de oro mientras que la de la nobleza y la gente común de un huevo de plata y de uno de cobre, respectivamente.

Aunque la plata y el cobre fueron empleados regularmente junto con el oro, a la plata, contrariamente a lo que sucedió con el oro, se le relacionaba con la luna y consecuentemente con la feminidad y la fertilidad, particularmente se le asociaba con Pachamama, diosa de la tierra, también llamada Madre Tierra. Por su parte, el cobre por su “carácter de bajo estatus” era empleado para la fabricación de armas y herramientas, así como también para producir diferentes aleaciones para el mismo fin.

Un mito más sobre el oro está constituido a partir de la concepción que se tiene sobre este, en tanto es considerado como “el excremento de los dioses”¹, de tal ma-

1 En algunas culturas indoamericanas como la mexicana, por ejemplo, ... “el concepto de suciedad, excremento, excrecencia, no se empleaba de manera peyorativa, como se puede observar en el significado y uso de palabras [como] *teocuítlatl*, “literalmente, excremento de Dios; esto es, metal precioso (oro, plata)”

nera que al metal se le asociaba con un valor sagrado por lo tanto, los objetos hechos con el oro solo podían ser portados por los emperadores y por su corte nobiliaria, puesto que ellos se autonobraban como “descendientes directos de los dioses” –en grado similar al de un semidiós. Incluso se han identificado ciertos rituales, que en estas culturas se practicaban, los cuales consistían en que el emperador, llamado también cacique, era “bañado con oro pulverizado” en un lago sagrado. Esto representaba que el emperador había sido bendecido por los dioses. Los mitos se encuentran también dentro de antiguas culturas emergidas en lo que actualmente es Colombia, en ese país existe un lugar llamado “El Dorado” en donde se cree que se realizaban este tipo de ritos.

Como conclusión podemos identificar la forma en que se le ha dado uso a los metales preciosos en ciertas sociedades y el carácter en que en la actualidad se hace uso de ellos. Ambas, no obstante, ligadas a una cosmovisión o ideología particular, o bien a principios jerárquicos por medio de los cuales se definen roles específicos de carácter social.

Fuente de consulta

Kauffmann Doing, Federico. *Ancestors of the Incas*. Forma e Imagen, Perú, 2005.



Flores Farfán, José Antonio y Jan G. R. Elferink, “La prostitución entre los nahuas”, en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. 38, 2007, pp. 265 – 282, [p. 276].

1925

ARTES Y DISEÑO