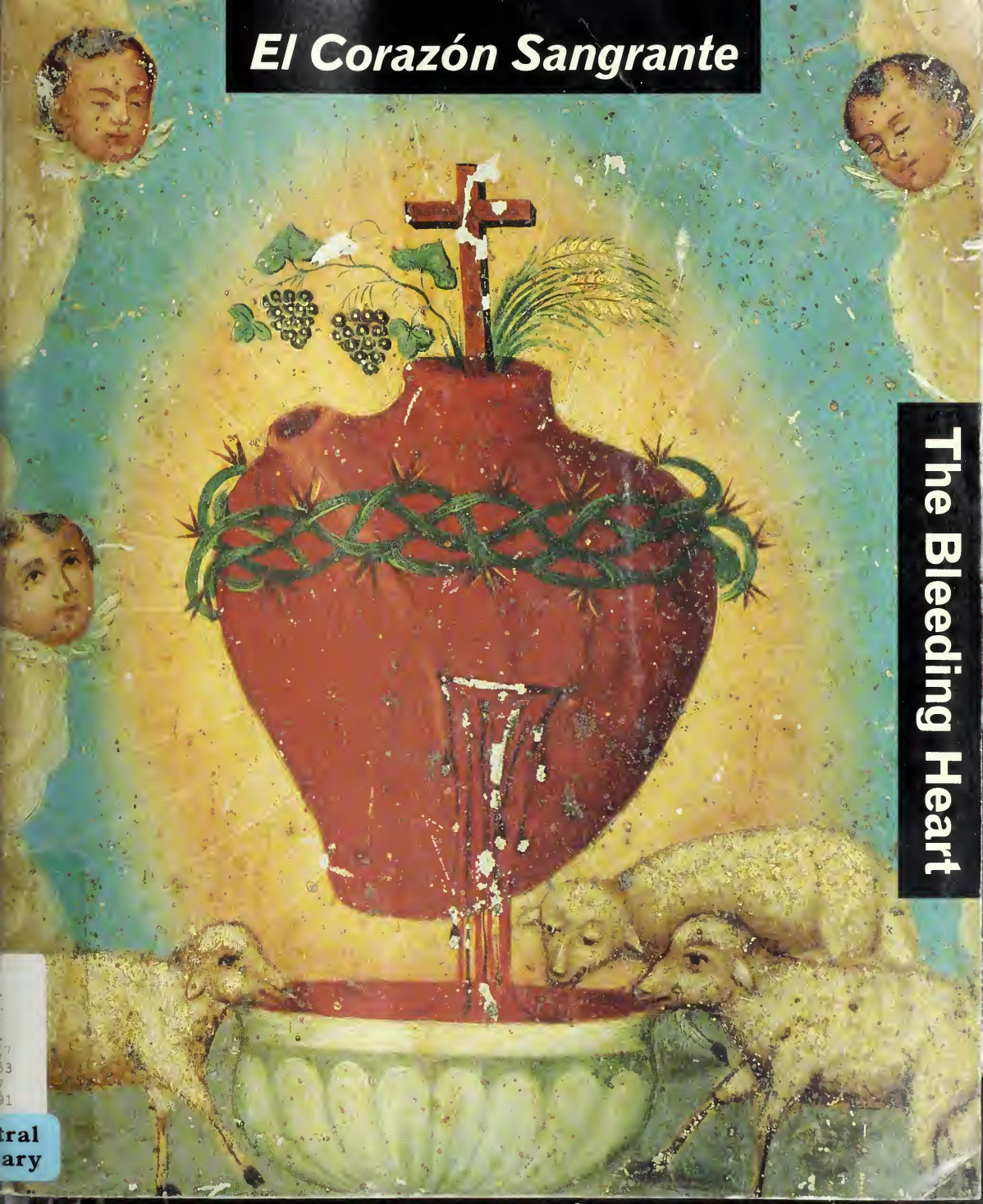
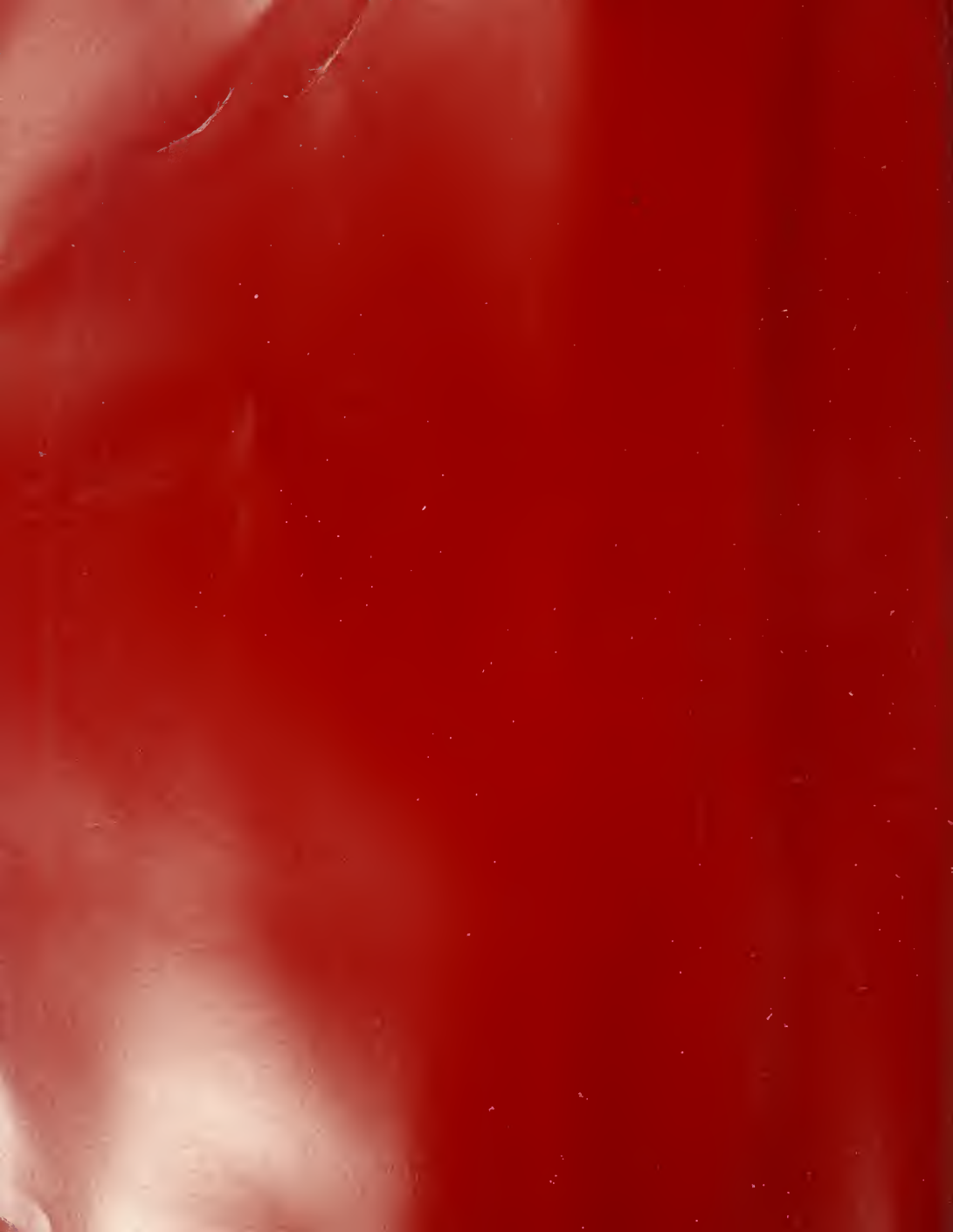


El Corazón Sangrante

The Bleeding Heart





El Corazón Sangrante

Selección de obras / Curators

Olivier Debroise

Elisabeth Sussman

Matthew Teitelbaum

The Bleeding Heart

Organized by

The Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts

Touring to

Contemporary Arts Museum, Houston, Texas

The Institute of Contemporary Art, Philadelphia, Pennsylvania

Mendel Art Gallery, Saskatoon, Saskatchewan, Canada

Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California

Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela

Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Mexico

Cover image:

Anonymous
Cordero de Dios siglo XIX
Paschal Lamb
19th century
oil on tin / óleo sobre lámina
32 x 37 cm
Collection of Michael Tracy,
San Ygnacio, Texas

***El Corazón Sangrante/The Bleeding Heart*
has been made possible by a major grant from the
Lila Wallace-Reader's Digest Fund.**

Additional support has been provided by AT&T, whose grant has funded in part a series of international exhibitions; Ellen Poss; the National Endowment for the Arts, a federal agency; and Real Colegio Complutense, Inc., whose grant has contributed to the publication of the catalogue.

Exhibition Schedule:

The Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts
October 25, 1991 – January 5, 1992

Contemporary Arts Museum, Houston, Texas
February 29 – April 26, 1992

The Institute of Contemporary Art, Philadelphia, Pennsylvania
April 22 – July 5, 1992

Mendel Art Gallery, Saskatoon, Saskatchewan, Canada
September 10 – November 1, 1992

Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California
December 17 – February 21, 1993

Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
March 21 – May 16, 1993

Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Mexico
June – August 1993

© First University of Washington Press edition
1991 The Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts

Distributed by The University of Washington Press
Seattle, Washington

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Sussman, Elisabeth, 1939 –
El Corazón Sangrante = The Bleeding Heart
curators / selección de obras de
Elisabeth Sussman, Matthew Teitelbaum,
Olivier Debroise. –
1st University of Washington Press ed.
p. cm.
English and Spanish.
"The Institute of Contemporary Art, Boston,
Massachusetts; Contemporary Arts Museum,
Houston, Texas; The Institute of Contemporary
Art, Philadelphia, Pennsylvania; Mendel Art
Gallery, Saskatoon, Saskatchewan, Canada;
Newport Harbor Art Museum; Museo de Arte
Contemporáneo de Monterrey, México; Fundación
Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela."
Catalog of an exhibition held
Oct. 25, 1991 – August 1993.
Includes bibliographical references.

ISBN 0-910663-50-5 (paperback)

1. Heart in art – Exhibitions.
2. Symbolism in art – Latin America – Exhibitions.
3. Art, Latin – Exhibitions.
4. Art, Modern – 20th century – Latin America – Exhibitions.

I. Teitelbaum, Matthew. II. Debroise, Olivier.
III. Institute of Contemporary Art (Boston, Mass.)
IV. Title. V. Title: Bleeding Heart.
N8217.H53S87 1991
704.9'46—dc20
91-71758
CIP

Indice

Contents

Presentación y Agradecimientos Elisabeth Sussman	6	Preface and Acknowledgments
Haciéndola cardíaca: para una cultura de los desencuentros y el malentendido Olivier Debroise	12	Heart Attacks: On a Culture of Missed Encounters and Missed Understandings
Del Barroco al Neobarroco: las fuentes coloniales de los tiempos posmodernos (el caso de México) Serge Gruzinski	62	From the Baroque to the Neo-Baroque: The Colonial Sources of the Postmodern Era (The Mexican Case)
El corazón devorado Matthew Teitelbaum	90	The Devoured Heart
"No me mueve mi Dios para pintarte" (De la reubicación de los signos de la fe) Carlos Monsiváis	122	No me mueve mi Dios para pintarte" (On the Repositioning of the Signs of the Faith)
La simbólica del corazones (a pedazos) Nelly Richard	132	The Symbol of the Heart (in pieces)
Mexico: el corazón de las tinieblas Roger Bartra	146	Mexican Heart of Darkness
Biografías de los artistas	156	Artist Biographies
Catálogo de obras expuestas	164	Catalog of Exhibition Works

Lenders to the Exhibition / Obras cortesía de:

Richard Ampudia,
New York, New York
Laura Anderson, Mexico City, Mexico
David Avalos, San Diego, California
Galeria Arvil, Mexico City, Mexico
Vrej Baghoomian, New York, New York
José Bedia, Havana, Cuba
Mr. and Mrs. Charles Campbell,
San Francisco, California
Jaime Chavez, Mexico City, Mexico
Eugenia Vargas Daniels,
Mexico City, Mexico
Alex Davidoff, Mexico City, Mexico
Ignacio Enloe, National City, California
Juan and Maria Enriquez,
Mexico City, Mexico
Mauricio Fernández,
Nuevo Leon, Mexico
Michael Floyd, North Bethesda, Maryland
Ted and Margaret Godshalk,
National City, California
Silvia Gruner, Mexico City, Mexico
Harry Ransom Humanities Research
Center, The University of Texas at
Austin, Texas
Reynold C. Kerr, New York, New York

Galeria La Agencia,
Mexico City, Mexico
Magali Lara, Mexico City, Mexico
Galerie Lelong, New York, New York
Neil Leonard, Boston, Massachusetts
Mary-Anne Martin,
New York, New York
Mary-Anne Martin / Fine Art,
New York, New York
Jan and Frederick Mayer,
courtesy of The Denver Art Museum,
Denver, Colorado
Estate of Ana Mendieta
Museum of Modern Art,
New York, New York
Jaime Palacios, New York, New York
Adolfo Patiño, Mexico City, Mexico
Patiño Torres Family,
Mexico City, Mexico
Francesco Pellizzi, New York, New York
Nestor Quiñones, Mexico City, Mexico
Rose Art Museum at Brandeis
University, Waltham, Massachusetts
Guillermo y Kana Sepulveda,
Monterrey, Mexico
Doug Simay, San Diego, California

Carla Stellweg Gallery,
New York, New York
Carla Stellweg and Roger Welch,
New York, New York
Norman Stephens and
Tracy Fairhurst Stephens,
Los Angeles, California
Grafton Tanquary,
Los Angeles, California
Paul LeBaron Thiebaud,
San Francisco, California
Michael Tracy, San Ygnacio, Texas
Dr. Alfredo Valencia,
Mexico City, Mexico
Robert Ward and Celeste Wesson,
Los Angeles, California
Nahum B. Zenil, Chicontepec, Mexico
Wally and Brenda Zollman,
Indianapolis, Indiana

The Institute of Contemporary Art

Board of Trustees / Miembros del patronato

Officers

Niki Friedberg, President
Charlene Engelhard, Vice President
Richard C. Garrison, Vice President
Bernardo Nadal-Ginard, M.D., Ph.D.,
Vice President
Ellen Poss, M.D., Vice President
Theodore Landsmark, Secretary
Richard Denning, Treasurer
John Taylor Williams, Esq., Clerk

Trustees

Pamela Allara
Enid L. Beal
Clark L. Bernard
Dennis Coleman*
Ann K. Collier
Sunny Dupree, Esq.
Gerald S. Fineberg
Eloise W. Hodges*
Louis I. Kane*
Florence C. Ladd
Barbara Lee
Stephen Mindich
James Plaut*
Marc Rosen
Karen Rotenberg
Arnold Sapenter*
Thomas Segal
Robert A. Smith
Andrew Snider*
Roger P. Sonnabend
Steven J. Stadler
Donald Stanton
Theodore E. Stebbins, Jr.
David H. Thorne
Lois B. Torf
Jeanne Wasserman
Samuel Yanes

* Ex officio

Honorary Trustees

Mrs. Nelson Aldrich
Lee A. Ault
Hyman Bloom
Lewis Cabot
John Coolidge
Mrs. Gardner Cox
Mrs. Harris Fahnestock
Mrs. Henry Foster
Charles Goldman
Graham Gund
Mr. and Mrs. Charles F. Hovey, Jr.
Mrs. James F. Hunnewell
Louis Kane
William Lane
Jack Levine
Thomas Messer
Miss Agnes Mongan
Maud Morgan
Stephen D. Paine
James Plaut
Irving Rabb
Charles Smith
Dr. Arthur K. Solomon
Nancy Tieken
Mr. William Wainwright
Mrs. Philip S. Weld

Presentación

Elisabeth Sussman

Este proyecto, El Corazón Sangrante / The Bleeding Heart, se inició en 1988 con la decisión de El Instituto de Arte Contemporáneo de Boston de tomar en consideración el caso de México. Como suele suceder con este tipo de exposiciones, el proyecto empezó como experimento y creció de manera empírica. Le pedimos a Olivier Debroise, crítico de arte que vive en México, un posible marco de exposición. Debroise, detectó por su parte, la aparición del corazón en obras de numerosos artistas contemporáneos residentes en México, y nos indicó el icono del corazón sangrante como posible punto de partida para una selección de obras. La elección de una imagen como principio organizador se remitía al poder específico de las imágenes en la cultura mexicana, así como a la consideración de que en México este fenómeno ha sido y sigue siendo prefiguración y paradigma de una sociedad de imágenes (tal como la entiende el posmodernismo).

El corazón sangrante resultaba particularmente atractivo no sólo por su presencia en el arte contemporáneo, sino también por la singularidad de su historia como imagen sincrética. Aparece tanto en las culturas prehispánicas de México – como elemento de los sacrificios relacionados con la vida y la muerte – como en el México colonial, en el arte cristiano importado, donde significa entendimiento, amor, valentía, devoción, dolor y alegría. Lo sincrético de esta imagen fue primordial para la concepción de este proyecto: el sincretismo es en sí característica inherente de México (el tema de esta exposición).

La propuesta de Debroise pasó a ser la premisa de este proyecto de exposición. El mismo participó activamente en las discusiones de su idea original, sugiriendo varias modificaciones. De hecho, la historia sincrética de la construcción del corazón no ha sido muy firme, sino evanescente y en constante transformación; esto es todavía válido para sus usos actuales. Como la mayoría de los símbolos, el del El Corazón Sangrante / The Bleeding Heart parece inmóvil, pero en realidad sólo existe en tanto que imagen inestable.

Asimismo, la situación particular de México fue determinante en los inicios de este proyecto. Las definiciones de "artista

El Corazón Sangrante | *The Bleeding Heart* began in 1988 when The ICA decided to turn its attention to Mexico. Like most exhibitions, the project started experimentally and grew empirically. Olivier Debroise, a critic living in Mexico, was asked to propose a framework for an exhibition. He, in turn, after observing the appearance of the heart in the work of many contemporary artists living in Mexico City, suggested that the icon of the bleeding heart might afford a basis around which to gather a group of works. The decision to choose an image as one of the organizing principles was an acknowledgement of the particular power of images in Mexican culture. It was also an acknowledgment that this syndrome in Mexico has been and continues to be both a prefiguration and paradigm of the society of images, as theorized by postmodernism.

More particularly, the appeal of the bleeding heart was not only that it was ubiquitous in contemporary art, but that it was uniquely historically syncretic. It appeared both in the precolumbian culture of Mexico as a part of the sacrifice connected with fertility, and in colonial Mexico where it figured in the imported Christian art as a symbol of understanding, love, courage, devotion, sorrow, and joy. The syncretism of this image was of essential conceptual importance to this project, since syncretism per se, was taken as an inherently characteristic feature of Mexico, the subject of the exhibition.

Debroise's proposal became the premise for the exhibition's organization. He has been part of and party to the expansions and debates of his original idea, and he has supported the idea of its transformation. In fact, a state of evanescent stability and constant transformation has always been central to the historic construction of the syncretic heart, and that remains true of its use at present. Like most seemingly fixed symbols, *El Corazón Sangrante* | *The Bleeding Heart* appears to exist in order to become unfixed.

The same condition attaches to another of the founding principles of this project, the site of Mexico; for the definition

mexicano" y, por ende, las de arte mexicano o de propiedad del símbolo restringida a un México geográfico, fueron acaloradamente discutidas en el transcurso de esta investigación. Quizás sea más adecuado describir los efectos del ícono, así como de las obras de los artistas que conforman a esta exposición en términos de viajes y migraciones. México fue el punto de partida de esta exposición y permanece como espacio de tránsito y emanación. Lo concebimos finalmente más como eje que atrae, envía y recibe. Artistas del Caribe, de Sudamérica y de los Estados Unidos transitan, por lo tanto, a través de un sistema icónico, que recibe y transmite a su vez los flujos de dominación cultural en un eje norte-sur. Si otras exposiciones, tanto históricas como modernas, han sentado una definición estable de México y su cultura, ésta propone otra, inestable ahora.

Sin embargo, la exposición *El Corazón Sangrante / The Bleeding Heart* tiene un núcleo estable. Por un lado, es definitivamente una exposición que emana del sur. La presencia de artistas estadounidenses sólo se sostiene por su relación al sur o por la importancia de una voz sureña – los chicanos – en el norte. Pero lo más importante quizás, sea que esta exposición cede la palabra no sólo a la política de dominación política, sino que se esfuerza – o se vio forzada, asimismo por la fuerza de las evidencias empíricas – a abrirse a la política del cuerpo. A menudo, es cierto, las políticas del cuerpo y de la dominación son intercambiables y, tanto a nivel real como a nivel poético, desembocan en lo mismo. Pero en esta exposición los aspectos físicos del simbolismo del corazón reafirman esta evidencia. El corazón no es sólo arquetipo y estereotipo del romance y el amor, de la interdependencia física; puede asimismo sugerir la naturaleza conflictiva de los géneros sexuales y de la sexualidad en sí. Es, al mismo tiempo, un cruel recuerdo del instinto mortal, de la vida y la muerte.

Toda exposición es una construcción, un marco colocado alrededor de una colección de obras de arte. Esta exposición descansa en el trabajo de selección de Olivier Debroise, de Matthew Teitelbaum, curador del Instituto de Arte Contemporáneo, y de quien escribe. Nos han ayudado muchísimas personas a quienes quisiéramos agradecer. En primer lugar, debemos mencionar a Rina Epelstein, organizadora independiente de exposiciones en la Ciudad de México. No sólo nos ayudó a llevar a cabo la administración, sino que participó profusamente en numerosas sesiones de discusión e intentos de esclarecimiento. Roger Bartra, Serge Gruzinski, Carlos Monsiváis y Nelly Richard escribieron, junto con Olivier Debroise y Matthew Teitelbaum, los ensayos de este catálogo, contribuyendo de esta manera a la discusión de las ideas subyacentes en este proyecto. Lisa Freiman dirigió la producción de este catálogo tanto con gracia como con inteligencia.

David Ross, ex-director de El IAC, nos alentó desde el principio y nos ayudó a dar forma al proyecto. Matthew Siegal se encargó de la administración en El IAC, y supervisó con entrega y simpatía la presentación de estas obras tanto en El IAC como en otros museos que las acogerán. Branka Bogdanov realizó, en colaboración con Sara Minter y Gregorio Rocha, el video que

of a “Mexican artist,” and, hence, of Mexican art and the ownership of this symbol in some geographically specific Mexico, became hotly contested in the course of research. Travel and migration became more accurate concepts when describing the actions of both the icon and the artists whose work appears in the show. Without denying that, Mexico was a starting point and has remained a point of passage and emanation for this exhibition, ultimately it has come to be seen conceptually as more of a hub – attracting, sending, and receiving. Thus, artists from the Caribbean, South America, and the United States pass through its iconic system, and that iconic system receives and transmits on a north-south axis of fluctuating cultural dominance. If other exhibitions, both historical and modern, have posited a stable definition of Mexico and its culture, this exhibition proposes an unstable one.

Nonetheless, *El Corazón Sangrante / The Bleeding Heart* does have a stable core. It is decisively an exhibition that emanates from the south. It argues for the presence of North American artists in the exhibition only as they relate to the south. It argues for the importance of the southern voice – the Chicano – in the north. Most important, this exhibition not only chooses to give voice to the politics of political domination, but it also chooses, or is forced, again empirically by the evidence, to give voice to the politics of the body. Of course, often the politics of the body and of political domination are interchangeable, and, on an actual and poetic level, the same. In this exhibition, however, the physicality of the symbolism of the heart bears the evidence. The heart is not only archetype and stereotype of romance and love, of psychic co-dependency, but it may also suggest the conflicted nature of gender and sex. And finally, the heart is a cruel reminder of the mortal pulse, of life and death.

All exhibitions are constructions, frames placed around a collection of works of art. This exhibition stands as the work of three curators: Olivier Debroise, Matthew Teitelbaum, curator at The ICA, and myself, Elisabeth Sussman. We have been assisted by many people whom we wish to thank. Before all others must come Rina Epelstein, independent curator from Mexico City, who not only assisted with all the administrative details, but unstintingly participated in many debates and clarification sessions. Roger Bartra, Serge Gruzinski, Carlos Monsiváis, and Nelly Richard, along with Olivier Debroise and Matthew Teitelbaum, wrote essays for this catalogue that will contribute to the debate around the ideas that underlie this project. Lisa Freiman has directed the production of this catalogue with both grace and intelligence.

David Ross, former Director at The ICA, encouraged and helped to shape the project from the outset. Matthew Siegal was the administrator of the exhibition at The ICA and supervised with unique sympathy the presentation of the work at The ICA and other tour sites. Branka Bogdanov, assisted by Sarah Minter and Gregorio Rocha, has produced and

acompañar la exposición y que permite situar algunas ideas de la muestra, dando la palabra a los artistas y presentándolos en su contexto. Finalmente, debemos agradecer a Lia Gangitano, encargada del registro de obras. John Kane, Roger Sametz y Tim Blackburn diseñaron este catálogo. Arthur Cohen y Teil Silverstein, integrantes del equipo de El IAC, nos ayudaron con su aplicación acostumbrada.

Asimismo, quisiéramos reconocer la ayuda de muchas otras personas que nos apoyaron durante los años de trabajo, y asegurarles que su presencia fue mucho más valiosa de lo que esta simple lista indica:

La Agencia, Rita Alazaraki, Patricia Alcocer, Anina Nosei Gallery, Galería Arvil, Maria Ascher, Ron Benner, Elizabeth Blakewell, Rubén Bautista, Elsa Chabaud, Armando Colimna, Dra. Teresa del Conde, Karen Cordero, Ramón Favela, Karen Fiss, Gail Furst, Peter Furst, Ana Isabel Pérez Gavilán, Gloria Giffords, Salomon Grimberg, Gregory Hutcheson, David Joselit, Miriam Kaiser, Efrain Kristal, Gillian Levine, Mary-Anne Martin, Pat Moore, Dr. Eduardo Matos Moctezuma (Museo del Templo Mayor), Geraldo Mosquera, Lucía García Noriega Nieto (Central Cultural / Arte Contemporáneo), Leslie Nolen, James Oles, Adolfo Patiño, Christina Pons, Patricia Ortiz Monasterio Riestra (Galería OMR), Carla Rippey, The Rockefeller Foundation, Armando Sáenz, Secretaría de Relaciones Exteriores, Eduardo Sepúlveda, Eduardo Sepúlveda, Leslie Sills, Carla Stellweg y Luis Zapata.

directed the videotape that accompanies the exhibition and that helps to provide a context for the ideas of the exhibition through the words and lives of the participating artists. Finally, we owe our gratitude to Lia Gangitano, who handled all registrarial details. John Kane, Roger Sametz and Tim Blackburn are responsible for the fine design of the catalogue. Staff members of The ICA who generously assisted with this project are Arthur Cohen and Teil Silverstein.

We gratefully acknowledge the assistance of many other individuals who have helped us over several years, who we hope will realize that we owe them more than their presence on a list can indicate. They are:

La Agencia, Rita Alazaraki, Patricia Alcocer, Anina Nosei Gallery, Galeria Arvil, Maria Ascher, Ron Benner, Elizabeth Blakewell, Rubén Bautista, Elsa Chabaud, Armando Colimna, Dra. Teresa del Conde, Karen Cordero, Ramón Favela, Karen Fiss, Gail Furst, Peter Furst, Ana Isabel Pérez Gavilán, Gloria Giffords, Salomon Grimberg, Gregory Hutcheson, David Joselit, Miriam Kaiser, Efrain Kristal, Gillian Levine, Mary-Anne Martin, Pat Moore, Dr. Eduardo Matos Moctezuma (Museo del Templo Mayor), Geraldo Mosquera, Lucía García Noriega Nieto (Central Cultural | Arte Contemporáneo), Leslie Nolen, James Oles, Adolfo Patiño, Christina Pons, Patricia Ortiz Monasterio Riestra (Galería OMR), Carla Rippey, The Rockefeller Foundation, Armando Sáenz, Secretaria de Relaciones Exteriores, Eduardo Sepúlveda, Leslie Sills, Carla Stellweg and Luis Zapata.

Haciéndola cardíaca: para una cultura de los desencuentros y el malentendido

Olivier Debroise



[above: front view;
below: back view]
Anonymus
Untitled
(figure of Christ)
18th century
Sin título
(Cristo crucificado)
siglo XVIII
wooden polychrome
processional figure / estatua
procesional de
maderapolicromada
41 x 44 cm
Collection of Michael Tracy,
San Ygnacio, Texas



Este es un estudio en torno a una imagen, una serie de clichés y algunos lugares comunes. Se trata por lo tanto de un ensayo sobre repetición, reproducción e imitación. Incluye algunas ideas sobre múltiples e introduce propuestas para distinguir lo bueno de lo malo, lo falso de lo verdadero.

La vitalidad, la diversidad, la complejidad, las diferencias de la cultura mexicana, han sido interpretadas como efectos residuales de la sólida civilización precolombina, en su intento por sobrevivir al choque de la Conquista. La cultura moderna de los mexicanos se puede, por lo tanto, estudiar en términos de "resistencia". Para comprender este fenómeno, es indispensable remontarse – como lo han hecho la gran mayoría de los estudiosos basándose en una ciencia relativamente nueva, la arqueología – a los orígenes remotos, a los tiempos de formación.

1. Las batallas nocturnas.

Entre finales del siglo once y mediados del catorce, el Sagrado Corazón de Jesús fue revelado a las reclusas de las abadías cisterciacas del norte de Francia, Bélgica y los Países Bajos.

El guión de estas revelaciones es casi idéntico. La monja ha tenido amores pasajeros en su juventud que fueron interrumpidas repentinamente por una visión. Enclaustrada, desarrolla un verdadero diálogo amoroso con su "divino esposo"; Cristo Crucificado. Hacia el final de su vida, escribe o dicta sus memorias para dejar constancia de la revelación. Tomás de Cantimpré, confesor de Lutgarda de Aywières, relata el primer éxtasis de su protegida, acaecido en 1205 o 1206:

Era joven todavía de cuerpo y edad, y una noche antes de maitines, tuvo una violenta transpiración, simple fenómeno natural. Decidió entonces descansar y abstenerse de ir a maitines, para estar en mejores disposiciones de servir a Dios. Pensaba en efecto que este sudor sería benéfico a su salud. De repente, escuchó una voz que le gritaba: "Levántate ahora mismo. ¿Por qué permaneces acostada? Tienes que hacer penitencia por los pecadores que yacen en su

Heart Attacks: on a Culture of Missed Encounters and Misunderstandings

Olivier Debrouse

This study is centered around an image, around a series of clichés and commonplace ideas. It becomes therefore an essay on repetition, reproduction, and imitation. It includes some ideas on multiples and some proposals for distinguishing the good from the bad, the false from the true.

The vitality, diversity and complexity of Mexican culture have been interpreted as the residual effects of the struggle of a strong precolumbian civilization to survive the Conquest. Modern Mexican culture can therefore be seen in terms of "resistance." To understand this phenomenon, it is indispensable to first go back – as the majority of scholars have done using the relatively new science of archaeology – to our remote origins, to the time of formation.

1. Battles in the Night

Between the end of the eleventh and the mid-fourteenth centuries, the Sacred Heart of Jesus miraculously appeared before cloistered nuns in the Cistercian abbeys of Belgium, the Netherlands, and the north of France. The story behind each of these apparitions is almost identical: each woman had experienced a series of frustrated romances in her youth which was suddenly interrupted by a vision. An intense dialogue of love soon developed between the secluded nun and her newfound "divine husband," the Crucified Christ. Toward the end of her life, the nun wrote or dictated her memoirs in an attempt to leave for posterity a permanent record of her revelation. Thomas of Cantimpré, confessor of Lutgarde d'Aywières, relates the first ecstatic vision of his ward, which occurred around the year 1206:

She was still young in both body and age, and one night before the matins, she experienced a violent sweat, a simple natural phenomenon. She decided then to rest and abstain from the matins, in order to be better disposed to serve God. In fact, she thought that this sweat would be beneficial to her health. Suddenly she heard a voice that shouted to her, "Arise this very moment. Why do you remain in bed? You must do penance for

inmundicia" [...]. Aterrorizada por esta voz, se levantó inmediatamente y fue [...] a la iglesia. Cristo se le presentó, crucificado y sangrante. De la Cruz, desprendió un brazo, la abrazó, la apretó contra su flanco derecho y [ella] aplicó la boca a su herida. Bebió una suavidad tan potente que fue, desde entonces, más fuerte y alerta al servicio de Dios.¹

El acceso al órgano invisible se efectúa a través de la llaga del costado, la profunda herida infligida por el soldado romano, la única que afecta el cuerpo del Salvador y de la que brotó la sangre redentora. Tomas el incrédulo hundió sus dedos en esta "caverna", a través de la cual nuestra monja alcanza a ver el corazón, tocarlo y acariciarlo; en algunos casos, penetra literalmente en el interior del cuerpo, donde ocurre una compleja operación mística llamada "Intercambio de Corazones", en la que se apropia del órgano vital del Salvador, y le entrega el suyo a cambio.

No obstante las interpretaciones espiritualistas de los hagiógrafos, estas piezas literarias místicas tienen un sello pedestre; resulta difícil eludir las descripciones anatómicas del objeto de carne, y los efectos físicos que las visiones provocan en el cuerpo de las reveladas, particularmente evidente en el caso de santa Margarita María Alacoque, instauradora del culto al Sagrado Corazón en el siglo diecisiete.

Como sus antecesoras, Margarita María Alacoque obtuvo del "Intercambio de Corazones" poderes taumaturgos (de hecho, la base de la beatificación y santificación de algunas de estas místicas). Philippe Sollers se extendió sobre su caso: "Mortificaciones, éxtasis, revelaciones, milagros, profecías: previó la hora exacta de su muerte; sobre su pecho, encontraron grabado con una navaja, en grandes caracteres, el nombre de Jesús. Inventó simplemente el body-art."³

Margarita María sufrió rechazos y una parálisis en su infancia, y acostumbró desde temprana edad “refugiarse en el costado de Cristo” en la cavidad en la que “se regeneraba”. En 1672, al profesar en la orden de las beguinas, Margarita María tiene su primer encuentro con Cristo, quien le habla y le dicta su futura conducta. A raíz de este acontecimiento, se dedica a curar enfermos con extraños métodos terapéuticos y una entrega poco común: devora compulsivamente todo tipo de fluidos corporales propios y ajenos: sudor, pus, vómitos y hasta las diarreas de los enfermos que atiende diariamente. Obtiene de ello “tantas delicias [...] que hubiese querido encontrar cada día semejantes, para aprender a [vencerse] teniendo sólo a Dios como testigo.”⁴ Inventó una especie de “mística del asco” – ritual de paso a una condición espiritual superior. Aun cuando podemos encontrar

the sinners who lie in their filth. . . ." Terrified by this voice, she immediately arose and went . . . to the church. Christ appeared to her, crucified and bleeding. From the Cross, an arm broke away, embraced her, pressed her against His right side, and [she] placed her mouth on His wound. She drank in a sweetness so powerful that she was from that time stronger and more alert in the service of God.¹

1 For more information on the original belief the devotion to the Sacred Heart, see Pierre Bénéigne, C. SS. R., *Commemorations et recollections de la dévotion au cœur de Jésus* in *Le Bœuf* (Paris: Les Éditions Carmelitaines chez Oesclée de Brouwer, 1950). The quotation is taken from Oesclée, p. 157. This book also contains a collection of articles by several authors that discuss similar cultural phenomena related to the heart in general. In English, see Rev. H. S. J. Noldin, *The Devotion to the Sacred Heart of Jesus* (New York: Benzinger Brothers, 1905) and Michel Meslin, "Heart" in *The Encyclopedia of Religion*, Vol. 6, ed. Mircea Eliade (New York: Macmillan, 1967), pp. 234-237.

2 André Cabassut, "Cœurs, Échanges des," in *Dictionnaire de Spiritualité*, Vol. 11 (Paris: 1948), pp. 1048-1051.

3 Philippe Solles, "Il cuore canonico dell'arte," *Seagreen* no. 9/11 (Winter 1989/1990). Philippe Solles has discussed her case in some detail: "Mortifications of the flesh, ecstasies, revelations, miracles, prophecies: she predicted the precise hour of her death, [and] on her breast they found, inscribed with a knife in large letters, the name of Jesus. In simple terms, she invented 'body art'."

Lutgarde's direct access to the invisible organ, to Christ's heart, was provided by the opening on His side, by that deep wound inflicted by the Roman soldier during the Crucifixion. It was into this "cave," the only wound on the torso of the Saviour, that Doubting Thomas placed his fingers and from which ran the blood of Redemption. Through this same wound, Lutgarde was able to see His heart, to touch it and caress it.

In similar narratives, the visionary literally penetrates into the interior of Christ's body, where there occurs a complex mystical operation known as the "Interchange of Hearts," in which the young woman takes the vital organ of the Saviour, and gives to Him her heart in exchange. In other cases, Christ offers the organ directly, without requiring the act of penetration itself. "He had in His divine hands a human heart, red and luminous," writes the hagiographer of Saint Catherine of Siena, "and upon seeing her Creator and that light, she fell trembling to the floor, and the Lord approached her, and He made an opening in her right side and inserted the heart which he held in His hands."²

Despite the spiritualist interpretations of those who recorded these events, these mystical literary works have an earthly stamp; no recorder could avoid comparatively precise anatomical descriptions of the heart as a fleshy object, or descriptions of the physical effects the visions had on the bodies of the women themselves. This is particularly evident in the case of Saint Marguerite-Marie Alacoque of France, founder of the cult of the Sacred Heart in the seventeenth century. Like her predecessors, following her "Interchange of Hearts" with Christ, Marguerite-Marie acquired miraculous healing powers which were the basis for her eventual beatification and sanctification, as such powers were for mystics like her.³

Marguerite-Marie suffered familial rejection and a physical paralysis in her infancy, and from an early age found "refuge in the side of Christ," a cavity in which she gained renewed strength. In 1672, upon taking her vows in the Order of the Béguines, Marguerite-Marie experienced her first encounter with Christ, who spoke to her and dictated her future conduct. As a result of this event, she dedicated herself to curing the sick with strange therapeutic methods, including an uncommon passion for the compulsive devouring of all forms of bodily secretions: the sweat, pus, vomit, and even the diarrhea of those whom she attended daily. From this peculiar diet, she obtained "so many delicacies . . . that she would have liked to find similar ones every day, to learn to



Anonymous
Mater Dolorosa
siglo XVIII tardío
Lady of Sorrows
late 18th century
oil on canvas / óleo sobre tela
27 x 18 cm
Collection of Mr. and Mrs. Charles Campbell,
San Francisco, California

tendencias semejantes en algunas de las grandes reveladas – en santa Teresa de Ávila, por ejemplo – nadie llega a sistematizar como Margarita María los fantasmas de absorción y consumo, repulsa y entrega, el camino que lleva de la repugnancia al éxtasis y todo lo que ello implica a nivel de los afectos.

La Iglesia debatió durante varios siglos la legitimidad de las visiones de santa Lutgarda, santa Catalina y santa Margarita María, y la pertinencia de dar una amplia publicidad a devociones esencialmente femeninas y populares (como lo subraya la coincidencia de la aparición de uno de los primeros textos en romance, en el caso de santa Lutgarda).⁵

5
Verónica Schildberger, p. 1-7.

El culto a la viscera planteaba, en efecto, un serio problema al dogma, puesto que la incontornable crudeza de las representaciones de las llagas y del corazón de Cristo sugerían desbordamientos sensuales que colindaban en lo obscuro. No obstante, como lo sugiere Philippe Sollers, el catolicismo monopolizó "la vertiente insuperable de esta histeria."⁶ Los jansenistas franceses fueron los primeros en oponerse al culto del Sagrado Corazón (y los que lo acompañan, el Corazón de María y las transfiguraciones de las almas del Purgatorio que ofrece la Virgen de la Luz, entre otras). Fue asimismo uno de los principales motivos de condena de Lutero en su campaña iconoclasta. Detrás de estas reservas y prohibiciones, se puede leer quizás la aparición de una nueva moral puritana, la tendencia a separar lo carnal de lo espiritual, el cuerpo del alma.

6
Philippe Sollers (1989).

La devoción al Sagrado Corazón entra efectivamente en esta categoría límite, donde se vuelve muy difícil discernir la santidad de la perversión, y la acusación de brujería o la beatificación 'de los iluminados pueden ocurrir indiferente o arbitrariamente, según la coyuntura moral y política. Aun cuando el culto fue promovido desde mediados del siglo diecisiete como contrapartida de las tendencias iconoclastas protestantes, el Vaticano sólo lo reconoció oficialmente en 1856. Los rodeos no impidieron su expansión en el mundo católico, sobre todo – no es casual – en los grandes centros del barroco.

2. Despliegue de la materia.

La imagen del corazón flechado o sangrante pertenece por completo a la cultura occidental. Posee, no obstante, una fuerza específica en los países de tradiciones latinas, que parece edulcorada en el mundo anglosajón al convertirse en símbolo retórico, casi una forma geométrica. Esta depuración ocurrió, quizás, cuando la baraja ahora conocida como "inglesa" sustituyó los signos de copa – que se referían al Grial receptor de la sangre de Cristo, tal y como aparece en las representaciones del Cordero Pascual – por la silueta estilizada del corazón. Con este diseño sencillo, limpio e higiénico, la cruda imagen de la viscera arrancada perdió gran parte de su poder de sugestión.

En los países católicos, y particularmente en el sur de Italia, España y México, – zonas en que el culto al Sagrado Corazón de Jesús ha tenido mayor impacto – las representaciones del corazón tienden a ser, por el contrario, de un realismo extremo,

4

Idem, *Logos: "Notes sur les
statut psychologique du
mythe de la croix de la
sainte Marguerite-Marie" in
Le Cœur Op cit., p. 279.*

conquer herself with only God as witness."⁴ Marguerite-Marie invented what might be called a "mysticism of the disgusting," a ritual on the path to a higher spiritual state. One can find similar tendencies in the lives of some of the greatest mystics (including Saint Teresa of Avila, for example), but none came to systematize, as did Marguerite-Marie, the fantasies of absorption and consumption, of rejection and surrender, this path from the repugnant to the ecstatic and all that this implies at the level of human emotion.

For several centuries the Church debated the legitimacy of the visions of Saint Lutgarde, Saint Catherine of Siena and Saint Marguerite-Marie, and the value of giving wide publicity to phenomena that were essentially feminine and folk. For not only was the female body the focus of these mystical events, but the intended audience was generally a popular one, as revealed in Saint Lutgarde's use of early French, rather than Latin, to tell her own autobiography.

This "Cult of the Guts" presented a serious problem for the Church. The undeniably crude representations of the wounds and the heart of Christ suggested an uncontrolled sensuality which bordered on the obscene. But, as Sollers has suggested, the Catholic church took advantage of the "insurmountable wall of hysteria" against which these women were trapped.⁵ Behind numerous reservations and prohibitions, one might discern the beginnings of a new puritanical morality – the growing tendency to separate the carnal from the spiritual, the body from the soul.

The devotion to the Sacred Heart falls effectively into a marginal category in which it is quite difficult to distinguish the holy from the perverse, in which declarations of sainthood or accusations of witchcraft can arise arbitrarily according to the moral and political climate of the time. Even though the worship of the Sacred Heart was again promoted in the mid-seventeenth century as a counterpoint to Protestant iconoclast tendencies, the Vatican did not officially recognize the cult until 1856. This tortuous history, however, did not impede the cult's expansion throughout the Catholic world, reaching its greatest prominence – not surprisingly – in the major centers of baroque culture.

2. Opening the Matter

The diverse representations of the Sacred Heart that developed during the baroque centered on an image of a bleeding heart often pierced by arrows. This image fully belonged to Western culture, but most specifically to the Catholic and Latin nations of the world. In the Anglo-Saxon mind, the heart is the simplified and purified (even geometric) form of the playing card and the valentine. In the traditional Spanish deck of cards, one of the four suits is the "copa," a reference to the Holy Grail, which contained the blood of Christ. During the Reformation, this symbol was replaced by the stylized heart-silhouette, still a receptacle and a symbol

5

Sollers, op. cit.
The French, however, were
the first to reveal the value
of these women to the
Sacred Heart as well as
other phenomena relating to
the Heart of Mary and the
significance of the wound
of Purgatory in the Virgin's
life. It is this, the cult
of the Sacred Heart, that one
of the most famous authors
of the 17th century, in his
conclusion, summarized
with the following words:

insostenible a veces. El objeto aparece en las pinturas religiosas y los grabados populares como un trozo de carne, un pedazo de entraña, un músculo hinchado de sangre, desprendido del cuerpo sin perder vitalidad: es algo más que un simple símbolo, es una metáfora de enorme potencial emocional.

Por ciertos aspectos de su fisonomía, la representación pictórica del corazón caracterizó las formas barrocas que insinúan múltiples – y, como era de esperarse, ambiguas – connotaciones.

Órgano interno, se exhibe, sin embargo, al exterior. Su forma es compacta, cerrada sobre sí misma, densa, pero es hueca a la vez, como el cuerpo del que está tomado (arrancado u ofrecido), el músculo aparece como un contorno, una “piel”. El hueco central e invisible abarca cámaras cerradas, alvéolos, pero no es un espacio vacío: contiene los fluidos y, particularmente, la sangre. Las membranas (cardio y pericardio) abarcan por lo tanto algo inasequible, consumible y en perpetuo movimiento. Primera ambigüedad, y a su vez rasgo barroco: nuestro corazón es al mismo tiempo contenido y continente.

Su esencia simbólica de imagen vital lo obliga a ser representado en acción, pulsando; asimismo, en tanto que representación figurada, está desprendido del cuerpo: parece flotar, libre de todo amarre, en estado de ingravidez. Esta levedad aparente contrasta con la densidad de su masa.

Este corazón significa la exteriorización del interior. Esta es una cualidad física que desdobra sus atribuidas cualidades espirituales.

Las arterias, las venas, como cortadas por el preciso bisturí del cirujano, están abiertas y enseñan el “vacío” de su interior. Curiosamente, la sangre no escapa por estos orificios, sino que brota de las heridas de los costados – heridas infligidas a posteriori. Por lo visto, este corazón representado no funciona como continente físico de la sangre, que tiende a escapar, a liberarse de su “cárcel”.

Imagen de dos niveles – retomando aquí una definición de Gilles Deleuze – el corazón es delgado en su parte inferior y está como hinchado en su parte superior, rebosando de una espiritualidad que le impide caer, lo atrae hacia arriba.⁷

La imagen del corazón es entonces recipiente de lo espiritual. Pero en este caso, lo espiritual no es sólo un “alma” etérea, inaprehensible, una especie de aura abstracta que abarca (contiene) el cuerpo, sino una transfiguración de los afectos y, por ende, desdobra el cuerpo (matriz de estos afectos).

De Sicilia, los cultos relacionados con el corazón pasaron a América, en plena época barroca.⁸ La dispersión de la iconografía del corazón en el Nuevo Mundo coincidió con la aparición de cultos criollos, como el de la Virgen de Guadalupe en México, el de la Virgen de la Caridad del Cobre en Cuba, primeras manifestaciones de autonomía con respecto a las matrices europeas.

7

Gilles Deleuze, *La Piel*,
Lecturas de la Filosofía, Pp. 88
Los filósofos de México, 1988,
p. 81-82.

8

Véase Alfonso Mondragón,
Pluricarte: El corazón de
México en la Nueva España,
México, Buena Prensa, 1991.
Mondragón establece los
vínculos entre los cultos
relacionados con el corazón



Francisco Baez
 Via crucis pintado de
 acuerdo a la devoción
 del santuario de Jesús
 Nazareno de Atotonilco,
 mandados a hacer por Pedro
 Nolasco Leonardo I. Huerto
 1773
 The Station of the
 Cross painted according to
 the Devotion of the
 Hermitage of Jesus the
 Nazarean in Atotonilco,
 for Pedro Nolasco Leonardo
 First Station: Orchard

of love, but without the more direct and bloody references of the actual cup itself. The valentine, too, is a product of the north, a German and English transformation of the bleeding heart into a picturesque symbol of romance. But in these simple designs, clean and hygienic, the crude image of the bloody organ, torn from the body, lost a great deal of its suggestive power.

In the Catholic world, and particularly in Spain, Mexico and the south of Italy, where the devotion to the Sacred Heart has had its greatest impact, images of the heart have none of the northern purity, tending instead to an extreme, at times almost unbearable, realism. The object appears in religious paintings and in popular engravings as a hunk of meat, as a piece of the guts, as a muscle swollen with blood. Removed from the body without losing any of its vitality, it is something more than mere symbol, it is both metaphor and metonym endowed with enormous emotional potential.

Pictorial representations of the heart in baroque art are characteristic of a period in which forms often suggest multiple and – as might be expected – ambiguous connotations. Although an internal organ, the heart is generally shown outside the human body. Its form is compact, closed unto itself, and dense, but hollow at the same time, like the body from which it is taken. Whether violently excised or lovingly offered, the muscle always appears as a contour, an outline, a “skin.” The central and invisible space inside embraces closed cells, the auricles and ventricles, but it is not empty, for it contains the blood, as well as other mysterious fluids that emanate from baroque visions of the heart. Its membranes enclose something ungraspable yet drinkable, stilled yet in perpetual movement. And herein lies our first ambiguity, a characteristic of the baroque in general: our heart is at the same time both container and content.

The heart’s symbolic essence as a living image requires that it be shown in action, pulsating; at the same time, as a figural representation of something torn from the body, it seems to float, free of all attachments, in a state of weightlessness. This apparent lightness, however, stands in sharp contrast to the density of its mass.

The exposed heart signifies the exteriorization of the interior, a physical quality that explains its attributed spiritual qualities as well. The arteries and veins, shown as if neatly sliced by the surgeon’s scalpel, are open and reveal the “emptiness” of the heart’s interior. Curiously, the blood does not escape from these natural openings, but shoots forth from the wounds on the side – wounds inflicted *a posteriori* to the neat surgical removal of the organ. Apparently, the heart thus represented does not function as a physical container of the blood, for the fluid tends instead to escape, to free itself from its “prison.” One might imagine the heart as existing on two levels – using a definition of Gilles Deleuze – narrow

Algunos de los sentidos más obvios del icono cristiano se superponen, por supuesto, a los atributos del corazón prehispánico, particularmente a los que inspiraban los sacrificios humanos aztecas. Las ideas de intercambio, don de sí, redención, entre otros, coinciden, en efecto, en una y otra tradición, y la violencia aparente de los rituales aztecas – causa de incontables malentendidos y de la consecuente satanización del universo mental prehispánico que perdura hasta nuestros días – consiguió con esta transferencia un objeto perfecto de simbiosis sincrética.⁹

3. Con argamasa y tres gotas de sangre.

Dicen las muy antiguas narraciones que las tribus de habla náhuatl, los adoradores del invencible Huitzilopochtli, llegaron a los parajes del lago un año 1-Caña.

[illegible]

6

*Quel Image de la
cœur de la Baroque*
(Paris: Les Éditions de
Revue, 1988), p. 21-22

below and inflated above, cloaked in a spirituality which prevents it from falling, a balloon drawn ever upwards.⁶

This image reveals the heart as a vessel for the spiritual. But in this case, the spiritual is not only an untouchable and ethereal "soul," an abstract aura that surrounds and contains the body, but a transfiguration of the emotions, which consequently reveals the body, the matrix of these emotions.

7

See Alfonso Manó:
Plancarte, *El corazón de
Cristo en la Nueva España*
(Mexico: Buena Prensa, 1951).

From Sicily, the devotion to the Sacred Heart passed to America at the height of the baroque era.⁷ The dispersal of heart-related iconography in the New World coincided with the appearance of indigenous subjects of worship and devotion, like the Virgin of Guadalupe in Mexico and the Virgen de la Caridad del Cobre in Cuba, both early manifestations of creole autonomy with respect to Europe. At first, the actual images of the Sacred Heart were not so different from the original European versions, but they enjoyed an exceptional success in America. It would be too easy to attribute this popularity to the cultural beliefs of the ancient past, to find in the embrace of the Sacred Heart the disguised, residual reemergence, two hundred years after the Conquest, of a series of buried myths and rites related to heart sacrifice and worship by prehispanic peoples. What does seem evident, in a reading of certain representations (as in the fresco cycle by Pocasangre in the Convent of Atotonilco [c. 1740-76], the *Via Crucis* at Zumpango [1773], and in innumerable illustrated broadsheets that circulated throughout Latin America) is the unprecedented impact of this genre of images of the heart, particularly among the lower classes, and the broad extension of the devotion to the Sacred Heart.

Some of the most obvious meanings of the Christian icon were superimposed, of course, on the attributes of the prehispanic heart: redemption, self-sacrifice, and interchange with the deity had very similar meanings for Spanish Catholics as they did for the hated practitioners of Aztec human sacrifice.⁸ The apparent violence of Aztec ritual – the cause of innumerable misunderstandings and of a consequent satanization by the Spanish of the prehispanic mind, which persists to this day – gained with this transference a perfect object for syncretic symbiosis.

This transplant of the image of the heart reveals the state of the popular devotions in the seventeenth century and functions as a paradigm for the interchanges and the cultural mergings that multiplied in Mexico following the Conquest. The transfiguration is even more interesting if it is understood that herein lie the primary mechanisms behind the mythological creations of modern Mexican culture. From the cults and popular traditions of the colonial period, modified by their supposed prehispanic roots, an entire series of founding myths would be developed.

8

The best treatment of this subject is by the French Christian D. J. P. de la Fleur, *Le Cœur de l'Église: Études de Sacrifice et de Mort* (Recherches anthropologiques, 1971). Part of this book has been translated into English, Christian D. J. P. de la Fleur, "The Meaning of 'Sacrifice' in Fragments of a History of the Human Body," Michel Feher, ed., Vol. 3 (New York: Zone, 1989). D. J. P. de la Fleur develops the ideas introduced by Georges Bataille in *La part maudite* (Paris: Éditions de Minuit, 1967). For an archaeological approach, see Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*, 2 vol. (México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980).



Anonymous
Standard-Bearer
c. 1450-1521
stone / piedra
Collection of Wally and
Brenda Zollman,
Indianapolis, Indiana

Tultzallan y Azcatzallan, lugar que, según dicen, es en donde se encuentra ahora la Iglesia Mayor."¹¹

El sacerdote siguió las instrucciones de Cuauhtlequetzqui: enterró el corazón del mago, ofreció incienso y ofrendas a Huitzilopochtli, escuchó las nuevas instrucciones del Ténoc Tlenamácac Cuauhtlequetzqui. "Hay que vigilar ahora el lugar que está en medio de los carrizales y los tulares, no sea que otros osen llegar allí donde depositaste el corazón que arrancamos al mago Cópil. En ese lugar nacerá y germinará el corazón del Cópil, y vos, Tenuché, iréis a observar cuando brote allí el tenuchtlí, el Nopal de Tuna Dura Colorada que nacerá del corazón de Cópil, y acecharéis el momento preciso en que en la cima de este nopal se pose de pie un águila que esté sujetando entre sus patas, apretadamente, una serpiente medio erguida a la que estará aporreando, queriendo devorarla, mientras ésta lanzará silbidos y resoplos. Se realizará entonces el agüero que significa que nadie en el mundo podrá destruir jamás ni borrar la gloria, la honra, la fama de México Tenuchtitlan."

Así fue cómo, sobre el corazón del mago Cópil muerto en combate se inició la construcción de la ciudad de los mexicas, la capital del imperio, el año 10-Casa, 1271 del calendario.

4. ¡Ríndete, altivo Occidente! (Sor Juana Inés de la Cruz)

A finales del siglo diecisiete, los intelectuales criollos de Nueva España intentaron intelectualizar el concepto de sincretismo, por un lado porque era la única manera de obtener cierto control sobre las devociones populares, por el otro, porque coincidía con un naciente sentimiento de diferencia que culminaría con la declaración de independencia de 1810.

A manera de ejemplo de esta dinámica cabe mencionar el breve sainete de Sor Juana Inés de la Cruz que introduce su auto sacramental *El Divino Narciso* (1688), en la que Occidente, América y La Religión discuten acaloradamente acerca de la esencia del "Gran Dios de las Semillas", es decir de Huitzilopochtli (adorado por los aztecas en forma de una efigie de semilla de amaranto bañada en la sangre de los sacrificados y consumida ritualmente). Sor Juana establece un atrevido paralelismo entre este ritual y la eucaristía.

La Loa de El Divino Narciso fue escenificada en Madrid, ante la corte en 1690 y representa, según José Joaquín Blanco "un grito si no de independencia sí de reivindicación cultural [...] y un desafiante tema político". "La broma de Sor Juana es excelente, prosigue Blanco: fingiendo predicar el cristianismo entre los indios, da a conocer a Huitzilopochtli en España."¹²

El joven estado mexicano que emerge de las guerras de independencia (1810-1821) y, más aún, los gobiernos "de la revolución" del siglo veinte van a sistematizar procedimientos de legitimación similares a éste. El gesto del padre Hidalgo al enarbolar el estandarte de la Guadalupe (conocida imagen materna de evidentes antecedentes prehispánicos) y obligar a sus tropas a llevar su efigie en el sombrero, por ejemplo,

3. With Mortar and Three Drops of Blood

The most important of these myths concerns the founding of Tenochtitlán, the ancient capital of the Aztecs, on the site of what is today modern Mexico City. Of the surviving narratives that record this historical event, the most complete is that found in the *Relaciones de Chalco Amaquemecan* of 1607, a document written in Nahuatl by a descendent of Aztec nobility.⁹

According to the *Relaciones de Chalco*, a Nahuatl-speaking tribe known as the Mexica, worshipers of the invincible Huitzilopochtli, arrived at the shores of the lakes that then filled the Valley of Mexico in a certain year 1-Reed. Rejected by the people already living in the Valley, the Mexica wandered for thirty years, searching for a place to settle. In an attempt to obtain land for his people, Cuauhtlequetzqui, the chief of the Mexica, challenged the Tenoch Tlenamacac of Malinalco, known as Copil the wise, to battle.¹⁰ The all-important duel between the two leaders occurred near Chapultepec. "Cuauhtlequetzqui brought down the astrologer and magician Copil; as soon as he had him well secured, in the same place he brought death to the above-mentioned magician Copil. He sacrificed him, opening a stone-wrought wound in his side with a flint knife, and gave an order to the Tenoch Tlenamacac, saying 'Oh Tenuche, here is the heart of the sacrificed astrologer Copil, go and bury it in the place of the canes and the reeds.' The Tenuch took the heart and ran with great speed to inter it in that place found in Tultzallan and Azcatzallan, that place, so they say, where now is to be found the Main Church [the Cathedral]."

The priest followed the instructions of Cuauhtlequetzqui. He buried the magician's heart, then burned incense and left offerings to Huitzilopochtli, the war god of the Mexica. Then he heard new instructions from his leader: "You must now protect the place where you are, in the middle of the canes and the reeds, permit it not that others attempt to arrive there where you deposited the heart that we tore from the magician Copil. In this place will be born and will grow the heart of Copil, and you, Tenuche, you will go and observe when there springs forth the *tenuchtlí*, the Red Prickly Pear, born from the heart of Copil; and you will note the precise moment at which on the top of this cactus there stands an eagle, holding tightly with its talons a half-erect snake, which the eagle mauls, trying to devour it, while the snake hisses and gasps. Thus will occur the omen that means that no one in the world will ever destroy or erase the glory, the honor, the fame of Mexico Tenuchtitlan."

And so it was that over the buried heart of the magician Copil, killed in combat by Cuauhtlequetzqui, the Mexica began the construction of their city, the capital of the empire, in the year 10-House, A.D. 1271 in the modern calendar.

9

Francisco de San Antonio
Mexican Chronicler
Cronistas de Indias, Relaciones
de Indias de Indias
América Mexicana (México: Fondo
de Cultura Económica, 1963)
The following citations are
taken from this edition.

10

Cuauhtlequetzqui is Nahuatl
for Blunt Eagle. Tenuch
Tlenamacac is a religious
title meaning "He who calls
the rain."

13

Cuando respondí los cuestionarios
verbalmente, transmití a la
Virrey de las Indias
diciéndole que yo era
Hernán Cortés, personificando
de esta forma la guerra
civil que se libró entre
el grupo de españoles
hacendados y el grupo
de campesinos, quienes
se oponían a sus reformas
por las explotaciones
descubiertas en los Estados
del Apóstol Santiago. Pero
el Virrey de las Indias
me preguntó públicamente
si yo era de estos
"hacendados". A lo que
respondí que no, a lo que
dijo que yo era de los malos
y a lo que yo respondí
que yo era de los buenos.
Entonces, después de
esta conversación y
después de los cuestionarios
verbalmente, yo me sentí
bien de la experiencia. (Cortés,
1987, p. 29)

14

Véase Karen Connors: "Poder
devolverle el territorio a la
nación" en Abraham Ángel y
su hijo, México: Biblioteca
Pape, Monclova, Coahuila,
México, 1984.

transforma a la lucha contra el ocupante español en una epopeya en defensa de la imagen (con inesperadas intervenciones mágicas)¹³; en el imaginario del nacionalismo mexicano, éste es el acontecimiento fundamental que desplaza en la memoria la declaración formal de independencia política de la Junta General de aristócratas locales convocada en 1809 por el Virrey José de Iturrigaray para debatir de la pertinencia de reconocer el régimen del usurpador José Bonaparte en España.

El estado laico promulgado en 1859 con la publicación de las Leyes de Reforma de Benito Juárez que implementaban la separación de la Iglesia y el Estado va a permitir – es sólo una paradoja aparente – la instauración de mecanismos legitimadores enraizados en una doble tradición cultural y religiosa; es decir que se otorga de ahora en adelante al llamado sincretismo valor consagrante. Se trata de diferenciarse mental y moralmente de la matriz europea sin perder completamente de vista la pertenencia al conjunto occidental. La cultura mexicana (oficial) se define desde entonces por los desencuentros y los malentendidos (el sincretismo no es otra cosa) creadores de tensiones perpetuas y, por lo tanto, en constante transformación, en perpetua evolución.

Los elementos constitutivos de esta cultura nacional – este "opaco fenómeno", como lo llama Roger Bartra – se firman, por lo tanto, en la llamada "cultura popular", en las devociones espontáneas, en la preservación natural de formas arcaicas; la construcción del imaginario pasa por la transfiguración de manifestaciones, rituales y de formas de expresión tradicionales, a los que se inyectan sentidos hasta cierto grado "modernos" para elevarlos al rango de artes nobles y de las sofisticadas construcciones para-míticas de la modernidad. Procedimiento complejo y difícil de aprehender en términos globales puesto que su dinámica varía de un momento a otro; estos fenómenos tropiezan, en numerosas ocasiones, con la incomprensión porque parecen casi siempre desfasados con respecto a las corrientes occidentales, aun cuando no sean entendibles sin relación con éstas.

En 1921, por ejemplo, a iniciativa de un grupo de artistas disidentes de la Academia de San Carlos en México, fueron instituidas las Escuelas de Pintura al Aire Libre, destinadas a fomentar el "genio artístico" y profundamente arraigado en el "inconsciente de raza" de los niños mexicanos. Al convertirse en proyecto oficial, las Escuelas al Aire Libre gozaron de irrestricto apoyo hasta 1925. La instauración de este sistema educativo "genuino" no hubiese sido posible sin la referencia previa a la vanguardia europea, a los viajes de Gauguin a las fuentes del "primitivismo", a la reivindicación de la escultura africana por los cubistas, así como a ciertas teorías espontaneistas de la psiquiatría de la época que influirían en el surrealismo entre otras cosas.¹⁴ Conservó, sin embargo, su carácter marginal, puesto que los referentes del proyecto (las artes llamadas populares de México) eran por completo ajenos a las culturas occidentales.

El mito del edén subvertido – indica Roger Bartra – es una

4. "Surrender, haughty West!" (Sor Juana Inés de la Cruz)

Toward the end of the seventeenth century, the creole intellectuals of New Spain began to intellectualize and make concrete the concept of syncretism. This validation of Mexico's cultural *mestizaje* was seen as the only way to control popular religious devotions, and it coincided with an emerging sense of difference, which would culminate in the declaration of Independence in 1810. One especially clear example of this dynamic is the brief *sainete*¹¹ composed by Sor Juana Inés de la Cruz as an introduction to her religious play *The Divine Narcissus* (1688), in which personifications of the West, America, and Religion engage in a heated debate over the essence of the Great God of the Seeds, Sor Juana's euphemistic term for the Aztec god Huitzilopochtli. Huitzilopochtli was worshipped by the Aztecs in the form of effigies made of amaranth seed mixed with the blood of the sacrificed, which were then ritually consumed. In the *sainete*, Sor Juana established a daring parallelism between this pagan ritual and the Christian ceremony of the Eucharist.

The prologue to *The Divine Narcissus* and the play itself were performed in Madrid, before the court of Carlos II in 1690, and represented, according to José Joaquín Blanco, "a cry if not of independence then at least of cultural vindication" as well as a defiant political statement. "Sor Juana's jest is excellent: pretending to preach Christianity to the Indians, she introduced Huitzilopochtli to Spain."¹²

Later, the young Mexican nation that emerged from the War of Independence (1810-1821) and, to an even greater extent, the "revolutionary" governments of the twentieth century would systematize similar methods of legitimization. Father Miguel Hidalgo, for example, led his independence forces into battle under a standard bearing the Virgin of Guadalupe (a maternal figure with obvious prehispanic roots), and required all troops to wear her image on their sombreros. These actions transformed the fight against the Spanish into an historical epic in defense of the image itself, with unexpected magical interventions.¹³ In the *imaginaire* of Mexican nationalism, this branding of the Virgin's image is the fundamental symbolic event of the struggle for Independence; its continuing resonance has displaced from the collective memory the actual declaration of political independence, issued in 1809 by an assembly of creole aristocrats convened by Viceroy José de Iturrigaray to decide whether or not to recognize the regime of the usurper Joseph Bonaparte in Spain.

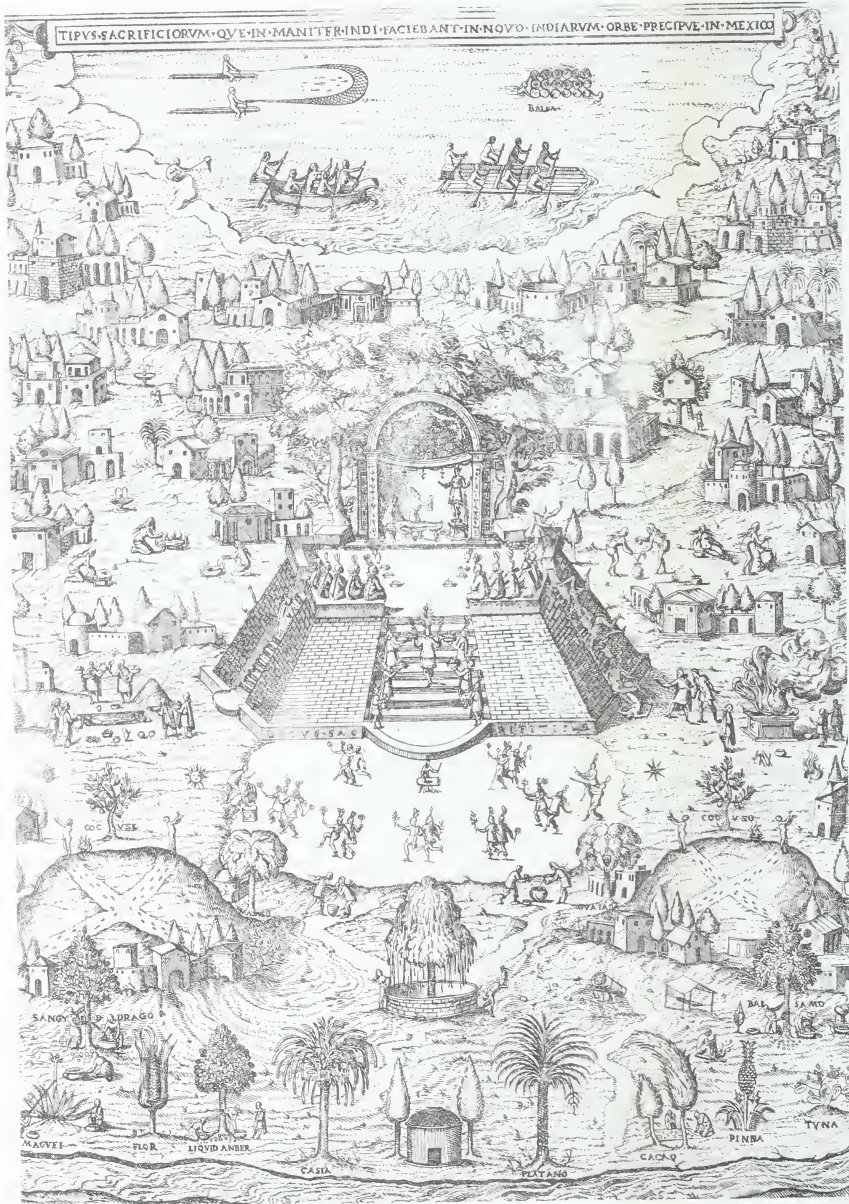
In 1859, President Benito Juárez issued a series of Reform Laws, which made official the separation of Church and State in Mexico. This creation of a secular state allowed for – it is only an apparent paradox – the establishment of legitimating mechanisms rooted in cultural and religious traditions; from this point forward, syncretism itself is granted a consecrating value. This allowed the differentiation of Mexico in mental and moral terms from the European motherland,

11 A somewhat blasphemous "satirical" *sainete*, which introduced the main religious personification.

12 José Joaquín Blanco, *La literatura en el México del siglo XVIII* (México: UNAM, 1989), p. 49.

13 In a parallel, the Spanish "Lovers" joined the Virgin, As the *Sanctus*, the same image (symbolically brought by Hernán Cortés to Mexico) is gradually into the status of General, then brought the Virgin as a personal idol. Virgin against Virgin, and converted the act into a form of historical unity, a political unity and domestic unity, and another introduction to the women of the apostasy of Spain, James could break the columns of a nation. When taken prisoner by the independence forces, the Virgin de los Remedios was publicly humiliated. The defense of these two images embodied "the revolutionary masses" demands of workers, including the emancipation from the Church, and the *crisis* of the intellectual, political, moral, and individual belonging to the middle and lower classes of the nation," thus contributing to the success of the revolution. See Zairene Flores, *La Virgen de Guadalupe* (México: Joaquín Morúa, 1987), p. 291.

TIPVS SACRIFICIORVM QV E IN MANITV INDI FACIEBANT IN NOVO MONTIVM ORBE PRECIPE IN MEXICO



"Dibujo Imaginativo"
engraving from
Diego Valades,
Rhetorica Christiana
(Perugia 1579)
Courtesy of the Rare Books
and Manuscripts Division,
The New York Public
Library, Astor, Lenox and
Tilden Foundations



The Cocolxauhtli
(10,000 pesos Mexican
banknote)
La Cocolxauhtli
(Billete de 10,000 pesos)

14
See Karel Chudomil, "Pais
desolado de Piperno y O
vacuo" in Atlixim Augal y
su tiempo (Mexico:
Cauliflora Mexico Balmora,
Pape, 1984)

15
Roger Bartra, La luna de la
melancolia, Uchitad y
metamorfosis del mexicano
(Mexico, Grialbo, 1987),
p. 36.

without completely losing sight of the relevance of Western civilization. Thus (official) Mexican culture is defined by a series of missed encounters and misunderstandings (for syncretism is nothing if not these), creators of never-ending tensions, leading to a constant transformation and evolution of the nation's cultural identity.

The constitutive elements of this national culture – what Roger Bartra calls the "opaque phenomenon" – are thus based on spontaneous acts of devotion, upon the naive preservation of archaic forms, on so-called "popular culture." The construction of the *imaginaire* in Mexico involves the transfiguration of objects, rituals, and traditional forms of expression, revised by more or less "modern" meanings in order to elevate them to the rank of high art and to the sophisticated para-mythological constructions of modernity. This is a complex procedure, one which is difficult to fully grasp because its dynamic varies from one moment to the next, and because of the incomprehension that arises from an apparent discontinuity with respect to the Western mainstream, even though the results of the process are generally not understandable without reference to that mainstream.

In 1921, for example, on the initiative of a group of dissident artists from the Academy of San Carlos in Mexico City, a system of Open-Air Schools of Painting was established, designed to encourage the "artistic genius" deeply fixed within the "racial subconscious" of the Mexican child. Soon converted into an official project, the Open-Air Schools enjoyed unrestricted government support until 1925. The establishment of this "genuine" educational program, however, would not have been possible without an awareness of the European avant-garde, the voyages of Gauguin to the sources of "primitivism," the appropriation of African sculpture by the Cubists, or the theories of spontaneity that would influence, among other things, surrealism.¹⁴ Yet the system remained marginalized, given that the actual cultural referents used by the children and revealed on their canvases were completely foreign to Western culture.

As Roger Bartra has shown:

*The myth of a subverted Eden is an unquenchable source from which Mexican culture draws. The present definition of nationality owes its basic structure to this myth. Therefore, it is a cliché to think that the Mexicans, as products of the advent of history, are archaic spirits whose tragic relation with modernity obliges them to perpetually reproduce their primitivism.*¹⁵

This fundamental myth is reconstituted again and again. One of the modern mechanisms behind the perpetual recycling of the past consists in sanctioning a supposed permanence, a non-evolutionary status (a passivity), and a continuity not only of forms, but of the meanings they carry with them. This constant in Mexican culture is the product of the "epistemological cut" of the Conquest, a break which must

15
Roger Ramet. *La crisis de
la melancolía: identidad y
perturbaciones del mexicano*
México: Deusto, 1987, p. 36.

[illegible]

Dos casos concretos de esta dinámica. El primero atañe a la estetización del pasado prehispánico a través de sus objetos de culto, mediante lo cual se pretende suavizar, desde finales del siglo diecisiete, la "leyenda negra" azteca.

A raíz del hallazgo fortuito de dos piedras colosales en la Plaza Mayor de la capital de la Nueva España en 1790 – el llamado Calendario Azteca y la Coatlicue – Antonio de León y Gama

This phenomenon is discussed in the structure of diverse methodologies of Mexican art held in Europe and the United States since the 1940s. All based on the attempt to establish a canon of cultural continuity, and the above-mentioned case of the Green Art Society, which is aesthetically legitimated in the ever-present artistic patterns of the Mexican, called of course in the prehispanic but never in the "Spanish element." Finally, but in the catalogue to *Mexico, Splendors of Twenty Centuries*, demonstrates the continuing use of the discourse: "Every sculpture, every painting, every poem, every song is a form animated by the will to survive time and its erosions. The man wants to be saved, to be converted into stone, into colour, sound, or word. This, to me, is the theme this exhibition of Mexican art unfolds before your eyes: the persistence of a people will through the incredible variety of forms, manners and styles." (Dagmar Pils, "Will for Form," in *Mexico, Splendors of Twenty Centuries* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1990), p. 4. It is precisely this non-evolutionary approach that Roger Bartra fully described as "melancholy

be erased or frustrated in one way or another to reestablish – in the mythical order of ideological constructions – the missing links with the past. The result is an artificial easing of the traumas of the Conquest through the assumption that cultural *mestizaje* is an incomplete process, and that the Conquest has not yet ended.¹⁶ Although not unique to Mexico, the system of legitimization acquires here a subtle difference: on the one hand, it sees itself obliged to use objects (forms) that belong to an ancient culture (and which only survive because they have been rehabilitated as objects of modern / contemporary cultural usage, as in the case of "traditional" folk arts); and on the other hand, it must make use of a complex religious history whose mechanisms seem very difficult to understand from the outside and which, therefore, seem overwhelmingly violent from the perspective of the West. The problem here is not only one of contexts – and of the recycling of those contexts – but one that must be understood as the antithesis of Western categories of high and low culture.

The concept of "Mexico," as understood internationally, is thus based on a syncretism rooted in the "spiritual Conquest" of the Indian population. However, to allow its consolidation as a fundamental element of national culture, the essential difference of this syncretism had to be stressed, and this differentiation was defined, in effect, through a series of vertical cuts and a constant displacement of the objects under consideration – a displacement upwards, from the "vernacular" (the spontaneous, the traditional) towards the spiritual (the arts). One can discern similar processes in the art of Europe and the United States, but they remain there as marginal tendencies (like those defined by the para-aesthetic categories of kitsch and camp), while in Mexico the processes define the center, and are therefore the only way to understand Mexico's cultural production in relation to the mainstream.

Two concrete examples of this dynamic follow. The first, begun at the end of the eighteenth century, concerns the aestheticization of the prehispanic past via its cult objects, through which there was an attempt to soften the "black legend" of the Aztec past.

5. The Seduction of Horror (Ch. Baudelaire)

In 1790, public works excavations in the Main Plaza of the capital of New Spain brought to light two colossal stone monuments – the so-called Aztec Calendar Stone and the Coatlicue. The subsequent description of these two monoliths by Antonio de León y Gama, in an essay that marks the "official" inauguration of Mexican archaeology, included a defense of the ancient Indians, highlighting their talents as builders and stonecarvers. As a consequence of this new attention, the Calendar Stone was set into the exterior wall of one tower of the Metropolitan Cathedral, where it remained until its transfer to the National Museum fifty years later. The Coatlicue suffered a different destiny:

publicó un análisis de estos monolitos (con lo cual principia "oficialmente" la arqueología mexicana) y, por primera vez, hace una apología de los indígenas subrayando sus cualidades de constructores y talladores de piedra. A consecuencia de lo cual el Calendario es incrustado en una esquina de la Catedral Metropolitana, donde permanecerá hasta su traslado al Museo Nacional, cincuenta años más tarde.

La Coatlicue sufre otro destino: las autoridades novohispanas, en efecto, temiendo reacciones "irracionales" de la población indígena, optan por volverla a enterrar, esta vez en los patios de la cercana Universidad, sustrayéndola a los ojos – y las devociones. Habrá que esperar otros treinta y cinco años para que, a solicitud del ingeniero británico William Bullock, se vuelva a sacar de su escondite.

La figura conocida como "Coatlicue Mayor" que se expone en forma permanente en la sala Mexica del Museo Nacional de Antropología en la ciudad de México, "representa", según los informantes de Sahagún, "la diosa de las medicinas y de las yerbas medicinales; adorábanla los médicos, los cirujanos y los sangradores, y también las parteras, y las que dan yerbas para abortar."¹⁷ Según la leyenda, coatlicue fue salvada in extremis por su hijo Huitzilopochtli, cuando Coyolxauhqui, hermana mayor del guerrero, se rebeló e intentó asesinar a su madre. Coatlicue aparece por lo tanto vinculada a los ritos en honor de Huitzilopochtli, y la imagen debió figurar, no muy lejos de la de Coyolxauhqui la desmembrada, en los límites del Templo Mayor. También según Sahagún, el sacerdote encargado de los sacrificios en su honor vestía la piel desollada de la "víctima" y "traía vestido [este pellejo] por todo el pueblo y hacía con esto muchas vanidades."¹⁸

Coatlicue es una figura de piedra labrada de casi tres metros de alto, descabezada en memoria del intento de asesinato y vestida de pies a cabeza con "signos": en los hombros, dos cabezas de serpientes (representación de los chorros de sangre que brotan del cuello trunco), en el pecho, un collar de corazones, manos arrancadas a los sacrificados y una calavera. Parece estar vestida con la piel de un desollado y lleva una "falda de serpientes" que quizás simbolizan el "fluido vital", la sangre.

No sólo por su fisonomía particular, sino porque en un momento dado volvió a despertar sentimientos en apariencia olvidados, Coatlicue se va a volver piedra de toque de la construcción de un imaginario nacional enraizado en el pasado prehispánico. Apenas se conoce la descripción de León y Gama, fray Servando Teresa de Mier, en un sermón célebre, establece un paralelismo teológico entre su figura femenina y maternal y la de la Virgen María – con lo cual sólo obtiene años de destierro y cárcel. En el siglo veinte, Coatlicue se vuelve paradigma: Justino Fernández, el fundador de la estética mexicana, construye un sistema estético completo a partir de su descripción de la piedra, y concluye: "La belleza dramática de Coatlicue tiene un último sentido guerrero de vida y de muerte, y por eso es belleza suprema, trágica y conmovedora. Porque si para la coherencia de la vida azteca fue necesaria la religión sanguinaria, que hace



17
Fray Bernardino de Sahagún:
Historia general de las cosas
de Nueva España. México:
Editorial Porrúa, 1970, p. 88.

18
Sahagún, Op. cit. p. 88.

Detail of a cartoon published
in *La Jornada Semanal*
Trino, fragmento de
La Chora interminable,
tira cómica de la revista
mexicana *La Jornada*
Semanal

17
Fr. Bernardino de Sahagún,
*Historia general de las cosas
de Nueva España* (Mexico:
Editorial Porrúa, 1975),
p. 33. Known in English as
the Florentine Codex, this
encyclopedic survey of Aztec
life was compiled in the
second half of the sixteenth
century.

18
Sahagún, *op. cit.*, p. 34.

the viceregal authorities, fearing the "irrational" attentions of the Indian population, decided to rebury the statue in the courtyard of the nearby University, removing her from all eyes – and from all devotions. She would have to wait another thirty-five years before, at the request of the British showman William Bullock, she was finally removed from her hiding place.

According to the Indian informants of Fray Bernardino de Sahagún, the "Great Coatlicue" (whose image is now on permanent exhibit in the Sala Mexica of the Museo Nacional de Antropología in Mexico City) was "the goddess of medicines and of medicinal herbs; doctors, surgeons and blood-letters worshiped her, as did the midwives, and those who used herbs to induce abortions."¹⁷ According to legend, the pregnant Coatlicue was attacked by her jealous daughter, Coyolxauhqui; she immediately gave birth to a son, Huitzilopochtli, who rescued his mother by slaying Coyolxauhqui and throwing her dismembered body down the side of a mountain. Coatlicue was thus closely associated with the rituals honoring Huitzilopochtli; in fact, her stone image must have once stood near that of the slain Coyolxauhqui, recently rediscovered in the Templo Mayor excavations in the center of Mexico City. Sahagún also noted that the priest charged with sacrifices in Coatlicue's honor wore the flayed skin of each victim, which he flaunted "before all the People, and did with it many vain things."¹⁸

Carved in gray basalt, the Coatlicue stands almost three meters high, her severed head recalling Coyolxauhqui's failed assassination attempt. The figure is covered from head to foot with various "signs": two serpent heads emerge from her neck, a necklace of the hands and hearts of sacrificed victims covers her chest, a skull hangs below her breasts. She seems to be dressed in a flayed skin herself and wears a skirt made of intertwined serpents which may represent (as do those above her neck) the "vital fluid," the blood.

Not only because of her unique physical form, but also because her reappearance in 1790 had aroused apparently forgotten religious longings, the Coatlicue became the touchstone for the construction of a national imagery rooted in the prehispanic past. Soon after the publication of León y Gama's description, Fray Servando Teresa de Mier, in a celebrated sermon, established a meta-theological parallel between the feminine and maternal Coatlicue and the Virgin Mary, an act which earned him years of imprisonment and exile. In the twentieth century, the Coatlicue was converted into a national paradigm: Justino Fernández, the founder of Mexican aesthetics, based an entire aesthetic system on his description of the sculpture, concluding with the following: "Finally, the dramatic beauty of the Coatlicue reveals a warlike sense of life and death, and for this reason, it is supreme beauty, tragic and moving. Because if a bloody religion provided the coherence necessary for Aztec life, a fact which reveals Coatlicue's meaning to the Aztecs themselves, our contemplation and consideration of

19

José F. Fajó, *Estética
del arte contemporáneo: México
religioso en representaciones
cristianas (Guadalupé)
Nacida: México de México
1957*, p. 148.

20

Octavio Paz, *El laberinto de
la soledad: México: Fondo de
Cultura Económica*, 1956.
p. 213 (citado en 1997).

21

Citado por Xavier Villaurrutia,
"José Clemente Orozco", en:
Orozco, en *Obras*, México,
Fondo de Cultura Económica,
p. 761.

que Coatlicue fuera lo que fuese para ellos, su contemplación y consideración ponen en movimiento nuestros propios intereses, el sentimiento de nuestra radical realidad: la moribundez que somos."¹⁹ La reivindicación de Fernández fue concebida – no es casual – durante y a finales de la Segunda Guerra Mundial.

Para Paul Westheim y gran parte de la historia estética mesoamericanista, Coatlicue es una especie de "montaje surrealista", un cadavre-exquis de significados entrelazados, y una figura extraña-monstruosa-terrorífica-patética-horripilante que la señala como metáfora/metonimia y emblema no sólo de las representaciones religiosas prehispánicas, sino de algo que caracteriza "lo mexicano". Entre otros autores del medio siglo veinte, Octavio Paz retoma estas ideas y las erige en un mecanismo de evaluación y aprehensión de una esencia de México: "La contemplación del horror, y aún la familiaridad y la complacencia con su trato, constituyen [...] uno de los rasgos más notables del carácter mexicano."²⁰ Reivindicación – como bien dice Paz – complaciente; se convierte ahora en una metodología, compartida por analistas nacionales y extranjeros, y la tautología que permite abarcar una cultura marginal desde los mismos márgenes: el "horror", la "monstruosidad" y el "terror" confieren a la entidad llamada México un rango, un abolengo. México es distinto porque es distinto. Aldous Huxley describiendo las pinturas de José Clemente Orozco: "hasta cuando son horribles algunas de ellas son tan horribles, como lo más horrible".²¹

Coatlicue reintroduce – en el orden de la construcción de mitos nacionales – parte de esta religiosidad que el estado laico mexicano había querido borrar con las leyes de Reforma primero, y la ruptura con el Vaticano del periodo presidencial de Plutarco Elías Calles (1925) más tarde.

6. Su último milagro.

El segundo caso es reciente y complejo; tiene resonancias particulares en el contexto de un México posmoderno.

En 1987, el Centro Cultural/Arte Contemporáneo patrocinado por la Fundación Cultural Televisa organizó una muestra acerca de la Virgen de Guadalupe. Los historiadores del periodo colonial convocados por la institución reunieron más de trescientas obras, todas parecidas entre sí.

La Virgen de Guadalupe, en efecto, sobre cuyos orígenes aún se debate, es una imagen milagrosa y dotada de poderes taumaturgos. Según la tradición, la Virgen apareció en 1531 – diez años apenas después de la caída de Tenochtitlán – en el cerro del Tepeyac y se imprimió sola en la tilma del indio Juan Diego. Esta manta milagrosa es la que cuelga, supuestamente, en el muro central de la Basílica, y es objeto de devociones multitudinarias. En tanto que imagen no-pintada, no-representación, se trata de un objeto dotado de fuerte aura; casi podría decirse que es "pura aura". No puede, por lo tanto, ser alterada en sus subsecuentes imitaciones. Las innumerables copias son absolutamente fieles al original. El barroco mexicano

19
 Justino Fernández, *Ensayos
 del arte "Coatlicue" (Máscara
 oscuras de la antropología
 histórica)* Universidad
 Nacional Autónoma de
 México, 1954, p. 149

20
 Octavio Paz, *El laberinto de la
 soledad (Mexico Town
 in Cosmic Perspective)*, 1950,
 p. 21. The *cosmology*
 originally published in 1950

21
 Cien de años / *Centenario
 del Centenario (Mexico Town
 in Cosmic Perspective)*,
 1979, p. 161

her awakens our own interests, the sense of our radical reality: that nearness to death we all feel.”¹⁹ It is no surprise that Fernández’ gloomy vindication of the Coatlicue was conceived during the Second World War.

For Paul Westheim and other scholars of the history of Mesoamerican aesthetics, the Coatlicue is a sort of “surrealist montage” a *cadavre-exquis* of interrelated signifiers, a strange or monstrous or terrorific or pathetic or horrifying figure who serves as a metaphor and emblem not only for the prehispanic past, but for all that is Mexican. Among other writers of the mid-twentieth century, Octavio Paz has reworked these ideas into a mechanism for evaluating and understanding Mexico’s national essence: “The contemplation of horror, and even the familiarity and complacency with it, constitute...one of the most notable traits of the Mexican character.”²⁰ In the twentieth century, this “complacent” (Paz uses his words well) reclamation of the past has become a methodology shared by scholars from Mexico and abroad, a tautology that allows the marginal culture to be contained by its own boundaries: such terms as “horror,” “monstrosity,” and “terror” confer upon Mexico both status and ancestry. Mexico is different because it is different. As Aldous Huxley once said, upon seeing the paintings of José Clemente Orozco: “Even when they are horrible, some are as horrible as the most horrible.”²¹

Coatlicue reintroduces – at the level of the construction of national myths – part of the religious fervor that the Mexican State had tried to erase first with the Reform Laws of 1859 and later in 1925 through the diplomatic break with the Vatican during the presidency of Plutarco Elías Calles.

6. Her Final Miracle

The second example of displacement is more recent and more complex, and has particular resonance in the context of a “postmodern” Mexico. In 1987, the Centro Cultural/Arte Contemporáneo, a museum in Mexico City funded by the Televisa Cultural Foundation, organized an exhibition around the religious image of the Virgin of Guadalupe. Historians of the colonial period brought together by the museum finally assembled over 300 images, almost all of them exactly the same.

The holy image of the Virgin of Guadalupe, although its precise origin remains the subject of scholarly debate, is Mexico’s most important religious icon. Known as the “Queen of America,” the image is also endowed with tremendous powers to heal. According to tradition, the Virgin appeared in 1531 – just ten years after the conquest of Tenochtitlán – on a hill just outside of Mexico City, leaving her image on the mantle of an Indian named Juan Diego. This miraculous garment is supposedly the one that still hangs on the central wall of the modern Basílica de Guadalupe, where it remains an object of pilgrimage for Mexico’s devoted millions. Despite the unique nature of this image – neither

se dio, sin embargo, la libertad de agregar diversos adornos en sus márgenes, en los bordes de los cuadros, sin tocar jamás a la imagen en sí.

En la exposición del Centro Cultural|Arte Contemporáneo fueron presentadas copias idénticas entre sí, sin más variantes que la "mano" de los artistas. Una exposición a priori aburrida de tanta repetición fue, sin embargo, una de las más concurridas en la historia de los museos mexicanos. Inaugurada por el arzobispo de la ciudad de México, Cardenal Corripio Ahumada, atrajo a un público multitudinario, de un perfil además absolutamente distinto al que acostumbra visitar museos.

Esta exposición tuvo diversas consecuencias, pero cabe destacar en primera instancia la revaloración en tanto que piezas de museo de una serie de copias e imitaciones, que en muy contadas ocasiones, pertenecen a la esfera del "gran arte". El concepto mismo de repetición adquirió aquí valor consagrante, y puede servir a precisar la función particular que desempeñan las artes visuales en México, que no encontraremos en otras latitudes: entre otros factores, desmiente e invalida el concepto moderno de originalidad.

En los mismos días en que el público hacía cola para admirar las trescientas Virgenes de Guadalupe en el Centro Cultural|Arte Contemporáneo, se montaba en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México el Salón de Espacios Alternativos, concurso establecido en 1979, que se ofrecía como lo más avanzado en cuestiones de arte. En la versión 1987 de esta bienal, un artista desconocido, Rolando de la Rosa, presentó una instalación en la que mostraba, entre otras cosas, una efigie de la Virgen de Guadalupe intervenida con la cara de Marilyn Monroe. No era la primera vez que un artista alteraba deliberadamente la imagen sagrada (Francisco Toledo, Adolfo Patiño, ya habían utilizado este recurso en años anteriores). Pero en este caso, el sacrilegio llegó a la vista de un grupo militante de ultraderecha. El 23 de enero de 1988, el Museo de Arte Moderno fue tomado por asalto por una multitud encolerizada, que desmontó la obra mientras lanzaban loas a la Virgen. No se trataba de un acto de vandalismo estrictamente hablando: los manifestantes (en su mayoría mujeres) sólo pidieron que se desmontara y empacara la imagen sustrayéndola a la vista (como lo había sido Coatlicue en 1790). La prensa, sin embargo, reprodujo en primeras planas las imágenes sacrílegas y el director del museo, Jorge Alberto Manrique, se vio obligado a renunciar.

El éxito de la exposición Imágenes Guadalupeanas | Cuatro Siglos y el escándalo del Museo de Arte Moderno marcaron aparentemente un hito; a partir de este momento, la reaparición de un fuerte sentimiento religioso, motivado por un lado por la crisis económica, entonces en su punto más alto, por otro, por los efectos traumáticos del sismo de septiembre de 1985, que había dejado profundas huellas en la fisonomía de la capital de México tomaron un nuevo cauce. La defensa de la Virgen de Guadalupe fue un acto terrorista limitado a un grupúsculo vociferante de ultraderecha, coincide no obstante con la aceptación de un movimiento artístico rápidamente bautizado

painting nor representation – the work is endowed with a strong aura, to the point where one could say it is pure aura; an aura so strong that the original cannot be compromised by millions of subsequent imitations. In fact, the innumerable copies of this Virgin are absolutely faithful to the original; although the stylistic freedom of the Mexican baroque allowed artists the liberty to add details *at the margins* of the canvas, these embellishments never touch or transform the image itself in any way.

A selection of practically identical images was on display in the exhibition at the Centro Cultural, with any variations due principally to the hand of the artist. Such a monotonous assemblage was destined *a priori* to be boring, but the show was nonetheless one of the most highly attended in the history of Mexican museums. Inaugurated by the Archbishop of Mexico City, Cardinal Corripio Ahumada, it attracted a wide public, with an attendance profile absolutely different from that generally found in museums.

The show had several consequences, but perhaps the most interesting was that the curators granted privileged status to a series of copies and imitations, categories rarely honored by the world of “high art.” The concept of repetition here acquired a consecrating value, for each copy of the Virgin reinforced, rather than reduced, the power of the original. This might help define the particular function that Mexico’s visual arts fulfill, a function relatively absent at other latitudes: among other factors, Mexican art denies and invalidates the modern concept of originality.

While the public lined up to admire the 300 Virgins of Guadalupe in the Centro Cultural, the Museum of Modern Art of Mexico City presented the *Salón de Espacios Alternativos*, a biennial competition established in 1979 and promoted as a leading forum for issues in contemporary art. In the 1987 version of the *Salón*, an unknown artist, Rolando de la Rosa, presented an installation that included an otherwise traditional portrait of the Virgin of Guadalupe bearing the face of Marilyn Monroe. It was not the first time that a modern artist had deliberately altered this sacred image (Francisco Toledo and Adolfo Patiño had done this in previous years), but in this case, the sacrilege came to the attention of a militant segment of the far right. On January 23, 1988, the Museum was assaulted by an infuriated mob, which took the painting down from the walls while singing hymns to the Virgin. This was not an act of vandalism strictly speaking: the protestors, most of whom were women, only asked that the picture be removed from the exhibition and crated to conceal it from public view (the same fate which befell Coatlicue in 1790). The press, nevertheless, made the sacrilegious image a front page story (with illustration, of course), and the Director of the Museum, Jorge Alberto Manrique, was ultimately forced to resign.

The success of the exhibition at the Centro Cultural and the scandal at the Museum of Modern Art apparently marked

"neomexicanismo". Cada vez más artistas se vincularon de nuevo a las tradiciones, e iniciaron – sin proponérselo quizás – una campaña de reconciliación con su público a través de los mitos (y de la obvia estetización de estos mitos).

7. Yo soy la desintegración (Frida Kahlo).

En México, como en otras partes del mundo, la instauración de la modernidad en las artes se presentó como un fenómeno dinámico, una serie de movimientos consecutivos y, muchas veces, opuestos unos a otros. Después de un periodo relativamente breve de tanteos, caracterizado por el redescubrimiento entusiasta de una serie de elementos vernáculos, el arte se volvió moderno en México por decisión de artistas deseosos de integrarse a las corrientes de la vanguardia europea sin sacrificar completamente su autonomía. La oposición forma|contenido adoptó entonces aquí el perfil de una oposición forma internacional|contenido (o colorido) nacional. El caso de Rufino Tamayo – paralelo al de Wilfredo Lam en Cuba – es el que más caracteriza históricamente la dinámica que encontramos, con sus matices y variantes en prácticamente todos los integrantes de una llamada "Escuela Mexicana de Pintura" (término copiado, no es casual, del de "Escuela de París"), que culmina con la aparición de una abstracción imitada de la neoyorquina, en los primeros años sesenta. Esto significa que adoptaron el esquema evolucionista de las vanguardias, desvinculándose cada vez más de sus "raíces nacionales" aun cuando, influidos por los críticos y los historiadores del arte (desde Justino Fernández hasta Octavio Paz) trataron de vincular teóricamente la depuración formal a los – supuestos – orígenes nacionales, sirviéndose para ello de consignas surrealistas, si no de formas imitadas del "primitivismo", la abstracción, el expresionismo abstracto y, más recientemente, el pop-art.

Objeto de discusiones apasionadas de los artistas y de la crítica en los años cuarenta y cincuenta, y por ello mismo los más visibles hasta ahora, estas polémicas bizantinas acerca de la función del arte sólo lograron desvincular cada vez más la praxis artística de su público potencial. Mientras esto sucedía, Frida Kahlo realizaba una obra a contracorriente, y de hecho relativamente poco apreciada en su tiempo – a no ser por su muy relativa inserción en el surrealismo sucesivo a raíz de su encuentro con André Breton y del entusiasmo de algunos parisenses.

El caso de Kahlo resulta retrospectivamente revelador. Dejando de lado otras problemáticas planteadas por su obra (proto-feminismo, conciencia del cuerpo, etcétera) al adoptar una figuración de corte académico al servicio de una narración la pintora parece resistirse a la tendencia renovadora generalizada. En ello reside la originalidad de Frida Kahlo. Surge como deliberada falta de originalidad: ella no inventa lenguaje alguno, sino que imita – en el sentido de la iconografía religiosa – y (re)inscribe en sus cuadros una serie de elementos simbólicos que la significan como triplemente marginal (mexicana, mujer y, eventualmente, homosexual). Estos son, resumidos, los

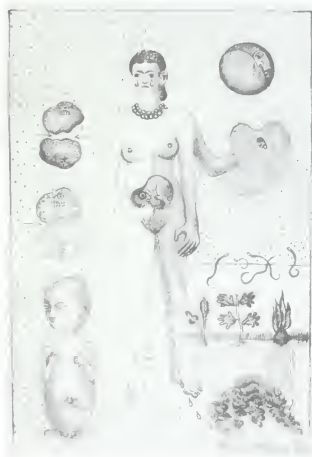
a turning point; from this time on, the reappearance of strong religious fervor, motivated both by the economic crisis, then at its height, and by the traumatic effects of the earthquake of 1985, which had left deep scars on the face of Mexico City, took a new path. The defense of the Virgin of Guadalupe may have been an act of terrorism limited to a tiny if vociferous section of the ultra-right, but it also coincided with the embrace, by more liberal critics, of an artistic movement soon known as "neo-Mexicanism." More and more, artists linked themselves to popular traditions, thus beginning, perhaps unintentionally, a campaign of reconciliation with their public through a shared set of myths, and through the obvious aestheticization of those myths.

7. "I am disintegration." (Frida Kahlo)

In Mexico, as in other parts of the world, the arrival of modernism in the arts was a dynamic phenomenon, a series of consecutive and often contradictory movements. After a relatively short period characterized by the enthusiastic rediscovery of the vernacular (c. 1917-1929), Mexican art became "modern" through the conscious decision of artists to join currents of the European avant-garde without completely sacrificing their own autonomy. In Mexico, the opposition between form and content was modified to an opposition between *international* form and *national* content (or color). The case of Rufino Tamayo (parallel to that of Wilfredo Lam in Cuba) best characterizes this shift, but it appears, with varied nuances, in the work of each member of the "Mexican School of Painting" (a descriptive term copied, not surprisingly, from the "School of Paris"), reaching its culmination in the early 1960s with the appearance of a Mexican abstract expressionism imitative of the New York School. These artists adopted without question the evolutionist trajectory of the avant-garde, freeing themselves more and more from their "national roots" even though, influenced by critics and art historians (including Justino Fernández and Octavio Paz), they tried to link theoretically their formal cleansing to (supposed) national origins, all the while making ample use of surrealist slogans, and of forms imitative of "primitivism," abstraction, abstract expressionism, and more recently, pop-art.

The focus of impassioned discussions among artists and critics in the 1940s and 1950s, and for that reason the most visible and remembered until the present, these byzantine polemics only achieved the increasing alienation of a potential public from the art itself. Meanwhile, Frida Kahlo was creating work "against the current," so to speak, which was relatively little appreciated during her lifetime – despite her short "participation" in surrealism due to her friendship with André Breton and the enthusiasm of certain Parisian critics and dealers.

Looking back, the case of Frida Kahlo is especially revealing. Setting aside other problems presented by her work (including feminism, the awareness of the body, etc.), by



22
La feminización de una idea
de Guillermo Gómez-Peña

Frida Kahlo
El aborto 1936
The Miscarriage
lithograph on paper /
litografía sobre papel
32 x 25 cm
Collection of
Mary-Anne Martin,
New York, New York

elementos que despiertan el interés de los artistas actuales, y particularmente de aquéllos que, influidos por el arte conceptual, utilizan las imágenes como signos. Estas resistencias de Frida Kahlo a participar en la corriente dominante pueden, además, ser leídas como discurso sobre el estatismo o la pasividad de las artes mexicanas, sobre la función definitoria y afirmatoria de las imágenes. Al oponerse al mecanismo de las vanguardias (como lo hizo en 1938, al evadir su posible inserción en el surrealismo), Frida Kahlo se convierte a su manera en un "monstruo", difícil de situar en la continuidad del arte mexicano. Ella misma subraya una y otra vez estas desviaciones: no sólo al representarse con atributos masculinos (el bigote en numerosos autorretratos, el traje negro en Autorretrato con el pelo cortado y en actitudes "perversas" (fumando marihuana, abrazada con otra mujer, etcétera), o como niña-adulta en brazos de una indígena ataviada con una "espantosa" máscara prehispánica en Mi nana y yo, una de las figuraciones más elocuentes de esta buscada monstruosidad, de su "autocondena". Ningún artista mexicano de la primera mitad del siglo veinte se sitúa tan evidentemente en la perspectiva de una cultura del sincretismo, ni representa estas tensiones en sus obras.

En años recientes, la imagen de Frida Kahlo (basada en sus representaciones) se ha vuelto punto de referencia emblemático para numerosos artistas, historiadores del arte y críticos. Un fenómeno que rebasa ampliamente las fronteras de México – e inclusive las de este "Gran México", entidad cultural trasnacional de límites indefinidos, pero que contiene – aunque sea en forma latente – una "idea de México". La idea – por lo demás discutible – de México como un espacio alternativo, en las que modernidad y modernización (entre otros elementos) no respetan los cánones occidentales, sino que funcionan a su propia manera, con su ritmo propio. Aquello de México-tierra elegida del surrealismo – según la frase célebre de André Breton – que se reproduce en el "realismo mágico" literario de los años cincuenta y ahora en este raro concepto de "neomexicanismo" basado en la "frititis galopante" contemporánea y se puede leer, sin forzar demasiado los sentidos, como indicio de una "diáspora cultural mexicana."²²

8. Ay, corazón, no sufras más (o de cómo México conquistó al mundo).

Desde Frida Kahlo, por lo menos, la llamada internacionalización del arte mexicano no sólo ocurre de afuera hacia adentro sino que ocurre también de adentro hacia afuera bajo el impulso de una forma de nostalgia cultural sui generis. Si bien la búsqueda de raíces idiosincráticas de los artistas México-estadounidenses de Texas, Chicanos o Cholos de California, son fácilmente comprensibles, lo son mucho menos los motivos de ciertos artistas norteamericanos como Michael Tracy, Ray Smith y, en menor medida, Terry Allen y Jimmie Durham, quienes parecen abandonar los cánones del main-stream neoyorquino para inscribir su trabajo en los confines del arte mexicano contemporáneo. Y resulta todavía más compleja la situación de mexicanos "fronterizos" que han escogido librar su batalla en el mundo estadounidense del arte sin abandonar o, mejor dicho,



Frida Kahlo
**Two Nudes in the
 Jungle** 1939
*Dos desnudos en la
 jungla*
 oil on sheet metal / óleo
 sobre lámina
 25 x 30 cm
 Collection of Mary-Anne
 Martin / Fine Art, New York,
 New York

adopting a figurative, almost academic style with an emphasis on narrativity, Kahlo seemed to resist the general tendency towards constant artistic renovation. And herein lies her originality, which deliberately appears as a lack of originality; instead of inventing her own artistic language Kahlo imitates (as religious painters imitate the original icon), and she (re)places in her paintings a series of symbolic elements that show her to be triply marginal – woman and Mexican and, eventually, lesbian. These are, in short, the elements that have triggered the interest of contemporary artists, particularly those who, influenced by conceptual art, are keen to use images as signs. Frida Kahlo's resistance to participation in the mainstream can be read, as well, as a discourse on the immobility and / or passivity of Mexican art, on the defining and affirming power of traditional imagery. By placing herself in opposition to the avant-garde – as she did in 1938, by evading her possible insertion into the Surrealist circle – Frida Kahlo herself became a sort of "monster," a figure difficult to place within the continuous history of Mexican art. Again and again, she highlighted her *deviations* in her paintings: Frida with masculine attributes (the moustache in numerous self portraits, the black suit in the *Self Portrait with Cropped Hair*); Frida engaging in "perverse" acts (smoking marijuana, embracing other women); or Frida as a child-adult held in the arms of an Indian woman wearing a "dreadful" prehispanic mask in *My Nurse and I* – one of the paintings that best reveals her search for the monstrous, and her own self-condemnation. No other Mexican artist of the first half of this century placed him- or herself so clearly and purposefully within the culture of syncretism, nor represented these tensions in his or her work.

In recent years, the image of Frida Kahlo based on her self-representations has become an emblematic reference point for numerous artists, art historians, and critics. Her lionization has reached far beyond Mexico's borders (and even beyond "Greater Mexico," a transnational cultural entity with undefined limits); but it always contains, even when in latent form, an "idea" of Mexico as an alternative space in which modernity and modernization (among other elements) do not respect Western rules, which function in their own way, at their own pace. André Breton's idea of Mexico as the surrealist country par excellence, reproduced in the literary "magical realism" of the 1950s, resurfaces again in this strange thing called "neo-Mexicanism" (based on a runaway "Fridamania"), which marks contemporary tendencies in art and which can be read, without forcing the issue too much, as an indication of a "Mexican cultural diaspora."²²

8. "Ay, corazón, no sufras más" (or: How Mexico Conquered the World).

Since Frida Kahlo, at least, the so-called internationalization of Mexican art has worked not only from outside to inside (from Europe and/or the United States into Mexico), but from the inside out through the impulse of a form of cultural

22
 This idea is borrowed from
 Guillermo Gómez Peña

reafirmando cada vez más, sus lazos emocionales con el "colorido mexicano", como Guillermo Gómez Peña y Julio Galán, y la de aquéllos que no abandonaron el centro geográfico de su cultura – la ciudad de México y sus alrededores – pero importan nuevos lenguajes formales (Adolfo Patiño, Néstor Quiñones, entre muchos otros). Sin hablar de aquel selecto contingente de cubanos que han tomado a México como base, sin desvincularse de las actividades de la isla ni enarbolar (como lo hizo una generación anterior) el estatus de refugiados – aunque sí, buscando ampliar sus horizontes.

Estas tomas de partido, esta reinscripción de los artistas en un territorio definido geográfica y espiritualmente a partir de la ciudad de México no sólo responde a situaciones políticas precisas (la represión y el racismo en California, por ejemplo; la asfixia cultural en una Cuba que se debate entre la estagnación política y la revisión de sus ideales), sino que parece corresponder también a decisiones individuales, y particularmente de una ambigua búsqueda espiritual, que los induce a retomar – como lo hiciera Frida – una serie de signos de intensa carga emotiva que colinda algunas veces en la sublimación.

El caso de la desaparecida Ana Mendieta es, al respecto, revelador. Viajó sola a México, en 1975 y 1976 y no entró en contacto con artistas mexicanos sino hasta 1981-1982. En Oaxaca, sin embargo, realizó algunos de sus performances más hermosos, desgarrados y crueles (algunos de los cuales filmó en Super-8), libremente influidos por ciertas materias (el papel amate, la pirotecnia) que reflejan al mismo tiempo una búsqueda estrechamente relacionada con México como origen y sus propias raíces (perdidas) de exiliada cubana en Estados Unidos. En estas obras aparece por primera vez esta tensión entre un animismo (o un "primitivismo") y los lenguajes formales en extremo intelectualizados del arte conceptual, que desarrolló más tarde José Bedia, a quien se podría considerar (junto con el chileno emigrado en Suecia Carlos Capelán) como jefe de fila de una escuela en la que intervienen, con sus matices y su personalidad propia, Juan Francisco Elso, Jaime Palacios, Silvia Gruner, Eugenia Vargas Daniels y – desde otra perspectiva – Adolfo Patiño.

En la misma época en que Mendieta veraneaba en Oaxaca, aparecía en la ciudad de México un artista al margen de las corrientes en boga (abstractas, geométrico-abstractas y figurativo-espontaneístas). Enrique Guzmán imitaba antiguas postales, construía ciudades de pesadilla habitadas por niñas perversas, se servía de una serie de iconos culturales (la bandera mexicana, el Sagrado Corazón...) que señalaban el itinerario crítico que lo llevaría a tomas de posición radicales (al descolgar un cuadro absolutamente negro en una exposición oficial en 1979, y lanzarlo por las escaleras del Palacio de Bellas Artes) y luego al ensimismamiento, al abandono de su carrera, a la mística y al suicidio. En un momento dado, sin embargo, este artista "incomprendido" se convirtió en el antecedente inmediato de la generación que surgiría con renovadas fuerzas en los años ochenta.



Enrique Guzmán
El sonido de una mano
aplaudiendo 1974
Sound of a Clapping
Hand
oil on canvas / óleo sobre
tela
149 x 118.5 cm
Collection of Galeria Arvil,
Mexico City, Mexico



Ana Mendieta
Untitled (Fetish Series)
 1977
 Sin título
 8 x 10 color photograph
 documenting performance /
 fotografía en color
 documentando performance
 sand and blood / arena
 y sangre
 Courtesy of Galerie Lelong,
 New York, New York

nostalgia *sui generis*. Although the search for idiosyncratic roots by Mexican-American artists from Texas and by the Chicanos and Cholos of California may be easily understood, it is more difficult to grasp the motives of certain North American artists like Michael Tracy, Ray Smith and, to a lesser extent, Terry Allen and Jimmie Durham, who seem to have rejected the canons of the New York mainstream in order to place their work within the parameters of contemporary art in Mexico. The situation of the Mexicans living on the border is even more complex: Guillermo Gómez Peña and Julio Galán are among those who have chosen to fight their artistic battles in the United States without abandoning or, to put it better, continually reaffirming their emotional ties to "colorful Mexico." And then there are those artists who have not left the geographic center of their culture – Mexico City and its environs – but instead bring to that center new formal languages (Adolfo Patiño and Néstor Quiñones, among many others). There is, too, that select group of Cubans who have embraced Mexico as a sort of base, neither losing sight of continuing events on the island nor brandishing the flag of exile status, as had the previous generation, though having a similar desire to broaden their horizons.

This taking of sides, this reinscription of artists within a geographically- and spiritually-defined territory centered on Mexico City, is not merely a response to specific political situations, such as anti-Chicano hatred in California, or the cultural asphyxiation of a Cuba locked in a debate between political stagnation and idealist revisionism. Rather, this positioning seems to correspond as well to more personal decisions, and particularly to an ambiguous spiritual search, which leads many artists to reuse – as did Frida Kahlo – a succession of intensely charged emotive signs that border on the sublime.

The case of the late Ana Mendieta is, in this respect, also quite revealing. She traveled alone to Mexico, on separate trips in 1975 and 1976, and made no contact with Mexican artists until 1981. In Oaxaca, nevertheless, Mendieta created some of her most beautiful, bold, and cruel performances (several of which she captured on Super-8 film), marked by a non-traditional use of certain "Mexican" materials, including fig-bark paper and fireworks. Her work in Oaxaca reflects at once a narrow search related to Mexico-as-origin as well as to her own (lost) roots as an exile from Cuba. In this work, there appears for the first time a tension between animism (or even "primitivism") and the highly intellectualized formal languages of conceptual art, developed later by José Bedia. Bedia himself might be considered (together with Carlos Capelán, a Chilean exile living in Sweden) as the leader of a movement in which Juan Francisco Elso, Jaime Palacios, Silvia Gruner, Eugenia Vargas Daniels, and – from another perspective – Adolfo Patiño also participate, though each with his or her own stylistic nuances and personality.

While Mendieta summered in Oaxaca, there appeared in Mexico City an artist only marginally connected to the styles

La diferencia, lo nuevo del asunto, reside, quizás, en la deliberada utilización por parte de los artistas y de un sector de la crítica y la historia del arte, de los malentendidos para crear imágenes que funcionen en un doble registro, entre la ironía crítica y una extrema severidad, entre el pastiche y la austeridad. Esta "cultura del desencuentro" no es absolutamente latina en sus contenidos, nunca totalmente eurocéntrica en sus formas: una cultura híbrida del sobre lo híbrido, por lo tanto; bases de un sincretismo por venir.

Los artistas que hemos seleccionado para esta exposición se sitúan todos, aunque por diversos y contradictorios motivos, en este filo de la navaja. Participan en este brusco, inesperado intento de redefinición y reterritorialización. Nahum B. Zenil, por ejemplo, el más arraigado en la atmósfera cultural de México, y quien llena sus obras de referencias tradicionales, sean estas religiosas o icónicas, ha tenido un cierto éxito crítico en Estados Unidos, que se puede leer justamente como (indeseada) consecuencia de las desconstrucciones elementales, seudointelectuales, de la obra de Frida Kahlo. Al exacerbar esta mexicanidad aparente, se convierte a los ojos del público estadounidense en un artista paradigmático, aun cuando la lectura que, en México, se hace de sus obras, resulta mucho más compleja, y menos racional. Nahum B. Zenil extrapola, en efecto, fricciones y evidencia las ambigüedades de sociedades latinas que se debaten, ahora más que nunca, entre una beatería represiva y una sexualidad desbocada, con sus variantes posmodernas (y postida) de amor filial (necesidad de protección), homosexualidad (necesidad de filiación). Pero Zenil no "subvierte" los iconos religiosos, sino que revela insospechadas coincidencias entre lo que estos expresan y su propia manera de ver (de ser).

Silvia Gruner, por otro lado, mexicana formada en Israel y Estados Unidos, se sirve de lenguajes formales instaurados en los años ochenta en un sector del arte estadounidense, que importa a México y transforma a su propio modo. Gruner introduce una conciencia, por decirlo de alguna manera, "ecológica", al construir un discurso distanciado y hasta frío acerca del cuerpo (propio) en sus relaciones con otros cuerpos limitados por las diferencias sexuales, las diferencias orgánicas, las diferencias rítmicas y la barrera incontornable de esta piel que, como el delicado vidrio de las pipetas, deja entrever la vida (la sangre) evitando eventualmente contaminaciones de toda índole.

Tanto Gruner como Zenil construyen sus obras a partir de frustraciones y angustias que transfiguran e inscriben, como santa María Alacoque, en su propia carne (sobre el cuerpo real en el caso de los performances de Gruner o figurado en los dibujos artificialmente envejecidos de Zenil).

Entre estos dos polos, una amplia gama de matices, con mayor o menor implicación de una u otra fuerza. Julio Galán, por ejemplo, Guillermo Gómez Peña y Michael Tracy se mueven en una especie de zona fronteriza mitológico-mental y crean – en su caso deliberadamente – discursos referenciados a la cultura



Nahum B. Zenil
Frida y un judas 1989
Frida and a Judas
decorated vitrine with dolls
and papier mâché figures
and thorns / vitrina
decorada con muñecas,
figuras de cartón piedra y
espinas
128.5 x 76 x 29 cm
Collection of the artist

(abstraction, geometric abstraction, and figurative spontaneity) then in vogue. Enrique Guzmán copied old postcards, built nightmarish cities inhabited by perverse young girls, and made ample use of a series of cultural icons (the Mexican flag, the Sacred Heart), which signaled a complex critical itinerary. That itinerary would lead him to take radical positions (such as removing a completely black canvas from an official government exhibition in 1979, and throwing it down the steps of the Palacio de Bellas Artes) and later to a self-absorption, to an abandonment of his career, to mysticism, and finally to suicide. In time, however, this "incomprehensible" artist would emerge as the immediate precursor of the generation that appeared with such force in the 1980s.

Perhaps what is new and different about all this lies in the deliberate utilization by artists, as well as by certain critics and art historians, of misunderstandings in order to create images that function on several levels – between critical irony and an extreme severity, between pastiche and austerity. This "culture of missed encounters" is not purely "Latin" in its content, and is never completely Eurocentric in its forms: instead, it is a hybrid culture of and about hybridity itself – the foundations of a syncretism yet to come.

Each of the artists we have selected for this exhibition is to be found, although for different and contradictory reasons, on this razor's edge. Each participates in an abrupt and unexpected attempt at redefinition and re-territorialization. Nahum B. Zenil, for example, is the artist most deeply rooted in the cultural atmosphere of Mexico, filling his works with references to Mexican traditions, whether religious or iconic. He has enjoyed a certain critical success in the United States, but a success that can be read precisely as an (undesirable) consequence of the simplistic and pseudo-intellectual deconstructions of the work of Frida Kahlo. By exaggerating this apparent Mexicanness, Nahum B. Zenil has become, to the American public, a paradigmatic artist, even though the interpretation of his work in Mexico has been much more complex and less clinical. Zenil "extrapolates" social conflict, uncovering the ambiguities of a Latin society caught, now more than ever, between a repressive beatitude and an overflowing sensuality, with the postmodern (or post-AIDS) variations of filial love (a connection to the past) and homosexuality (a connection to the future). Zenil never subverts the religious icons he uses, but instead uses them to reveal unexpected parallels between what they express and his own manner of seeing (or of being).

Silvia Gruner, a Mexican artist trained in Israel and the United States, takes advantage of the formal languages developed in the 1980s by "neo-conceptual" American artists, which she has brought to Mexico and transformed in her own way. Gruner introduces an "ecological" conscience, one might say, by creating a distant and even cold discourse about the body itself, about its relations with other bodies, limited only by sexual, organic, and rhythmic differences, and by the

mexicana, aunque pensados, dirigidos, destinados a un público estadounidense. El tema implícito de sus obras es, justamente, los desencuentros, cuyo discurso adoptan como trinchera de una doble batalla, política y cultural en el caso de Gómez Peña, estético-formal en los casos de Galán y Tracy. En estos tres casos, las referencias "nacionales" están confundidas con las religiosas y católicas:

Por el contrario, en sus instalaciones, José Bedia entrelaza de modo inextricable las fuentes culturales; ahí, la mística occidental tropieza con el animismo africano revisado por el sincretismo cubano con algunos elementos apropiados de los indios americanos. Todo ello filtrado por un sofisticado lenguaje conceptual y una desarticulación, algo crítica, de los elementos (que se refiere concretamente a la artificial contingencia del Museo Etnológico). No muy lejos de Bedia, Ana Mendieta, José Francisco Elso y Magdalena Campos se han nutrido de un imaginario emotivo mexicano. Esta última – la única en la exposición que aún no ha pisado la tierra mexicana – aparece como un caso extremo al servirse de datos visuales imitados de los códices y las pinturas murales prehispánicas, como la representación estilizada del agua o las virgulas que representan el habla. Magdalena Campos y Silvia Gruner se conocieron en Boston en 1986 y trabajaron juntas en la realización de un performance filmado en Super-8, derivado de ritos de santería cubana, lo que explica parcialmente la evolución de dos artistas temáticamente afines, aunque finalmente diversas.

Michael Tracy representa un caso aparte. A finales de los años setenta, inició una peregrinación por diversos países, que lo llevó a México. Católico estadounidense, Tracy descubrió la iconografía barroca y decimonónica, que muy pronto empezó a incluir en sus montajes. Esta apropiación transformó sus sofisticadas y ambivalentes construcciones formalmente derivadas del expresionismo abstracto. Se le puede reprochar a Tracy cierta "visión turística", una apreciación kitsch de elementos culturales mexicanos, manifiesta en la estetización a ultranza que opera al recontextualizarlos en montajes (neo) barrocos (la omnipresente utilización de hoja de oro que significa sus objetos como retablos barrocos). Su visión se opone radicalmente a las reivindicaciones de los artistas latinos que casi nunca toman estos elementos al pie de la letra, sino que trituran sus sentidos. De cualquier modo, Tracy asume esta "diferencia" y logra transmitir justamente las fricciones que surgen de esta confrontación de lenguajes visuales.

El caso de Michael Tracy puede enfrentarse al itinerario mental y creativo estrictamente opuesto de Guillermo Gómez Peña. Guillermo Gómez Peña y Michael Tracy se instalaron ambos en la frontera entre México y Estados Unidos, el primero en San Diego, California, el otro en San Ygnacio, Texas. Observan, por lo tanto, paisajes-problemas semejantes, aunque su manera de aprehenderlos sea radicalmente diversa. Gómez Peña viajó a California con su bagaje de mitos, leyendas, iconos y demás chacharas, y se sorprendió quizás de volverlos a encontrar al otro lado del Río Bravo, transformados, deformados, desarraigados y bien limpiécitos (bajo su envoltura de celofán



Nahum B. Zenil
 Viva la vida... 1987
 Long Live Life...
 painted closet / armario
 pintado
 174.5 x 110 x 51.5 cm
 Collection of the artist

insurmountable barrier of the skin, which, like the delicate glass of her pipettes, allows one to glimpse life (the blood) while avoiding contamination of any sort.

Both Gruner and Zenil construct their work around feelings of frustration and anguish, emotions which are inscribed, as in the case of Saint Marguerite-Marie, upon the flesh itself – literally in Gruner's performances, figuratively in Zenil's artificially-aged self-portraits.

Between the work of each of these artists lies a wide range of creative and personal responses to this complex "culture of missed encounters." Julio Galán, Guillermo Gómez Peña, and Michael Tracy, for example, move in a sort of mythomental border zone and engage in discourses with deliberate references to Mexican or Cuban culture, even though conceived for and directed to a North American public. The implicit theme of their work is precisely that of missed encounters, a discourse that they adopt to fight a battle on two fronts: political and cultural in the case of Gómez Peña, formal and aesthetic in the case of Galán and Tracy. In each case, the artist's reference to his own cultural matrix is sprinkled with signs of a popular Catholicism, signs that link otherwise diverse artistic creations.

In his installations, José Bedia intertwines various sources to create an art in which Western mysticism clashes with an African animism modified by a Cuban syncretism, with elements appropriated from the Caribbean Indians – all filtered through a highly sophisticated conceptual language and a somewhat critical disarticulation of the various elements (a reference to the artificial assemblage of the ethnological museum). Not far from Bedia, Ana Mendieta, Juan Francisco Elso, and Magdalena Campos have been nourished by the emotional aspect of the Mexican *imaginaire*. Campos emerges as an extreme case: the only artist exhibited here who has not yet set foot on Mexican soil, she nonetheless appropriates visual facts copied from Mexico's prehispanic codices and wall paintings, as in her use of stylized representations of water and speech scrolls. Magdalena Campos and Silvia Gruner met in Boston in 1986 and worked together on a performance filmed in Super-8 and based on Cuban *santería* rituals, which partly explains the thematic affinities between two artists whose work is formally quite distinct.

Michael Tracy represents a different story altogether. At the end of the 1970s, Tracy began an international pilgrimage that eventually brought him to Mexico. An American Catholic, Tracy discovered the religious iconography of the seventeenth and nineteenth centuries, which he soon incorporated into his montages. These sophisticated and multivalent constructions, formally derived from abstract expressionism, were transformed by such appropriations. Tracy might be accused of a certain "touristic vision," a kitsch appreciation of Mexican culture revealed by the extreme estheticization that occurs when these elements are recontextualized in his



David Avalos
Hubcap Milagro –
Combination Platter#2,
The Manhattan Special
1989
hubcap, sawblades, martini
glass, high heeled shoe,
lead, wood, lipstick
tapacubo, hojas de sierra,
vaso di martini, zapato de
tacón alto, plomo, madera,
lápiz de labio
43 x 20 cm
Collection of the artist



Julio Galán
Cavallo Ballo
oil on canvas / óleo sobre tela
130 x 180 cm
Collection of
Guillermo y Kana Sepúlveda,
Monterrey, Mexico

extensible, preservativo de supermercado). Con estos elementos, elaboró un discurso complejo, hasta cierto punto desarticulado, acerca de la trasposición y la transferencia, los malentendidos y sus contrarios: los buenos entendidos.

En el Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF) de San Diego, California, se encontró con varios artistas de orígenes muy diversos, preocupados por la virtual situación de guerra civil que prevalece en la región. Entre ellos, David Avalos es quizás quien realiza el trabajo político más completo, supeditando la creación por se al discurso crítico (particularmente en los anuncios ácidos que pinta en los cruces de calles y las autopistas). La parte política de la obra de Avalos se complementa con las irónicas instalaciones de objetos culturales, reconstruidos en acero y bronce policromado, como si a lo efímero del cartel quisiera oponer la solidez, la densidad, la perennidad del metal. Estos corazones, estas vaginas y estos retablos mecánicos están hechos, justamente, con técnicas de la ingeniería industrial, no es casual, en uno de los más importantes centros de la tecnología postindustrial. ¿Entre México y Los Angeles, una doble nostalgia?

Julio Galán, a su vez, enfant terrible perdido entre los lujos provincianos de Monterrey, optó por la subversión, expresión de un profundo hastío. Aun cuando, por algunos rasgos (los autorretratos, la omnipresencia de los datos culturales y religiosos) su obra puede asimilarse temáticamente con la de Nahum B. Zenil, se diferencia en su manera de abordar problemáticas semejantes. Galán juega irónicamente con la fausse naïveté: fabrica juguetes crueles que habitan el espacio inverosímil o fantástico de los cuentos de hadas revisado por la estética de los dibujos animados hollywoodenses. Por supuesto, los personajes de estos cuentos (y él mismo, como uno de ellos) tienen la apariencia angelical de adolescentes vagamente prerrafaelitas (revisada por la iconografía boy-scout de las revistas gays). Por ello, lo que en Nahum B. Zenil es apenas idealización del sufrimiento interno, se convierte en la obra de Galán en obvia expresión sado-masquista.

En los ochenta, los procedimientos de expropiación y apropiación iconográfica e imaginaria han sufrido una radicalización, que denota por un lado un profundo malestar de los artistas, por el otro, cierta dificultad en aprehender las fuentes visuales. Esta búsqueda los obligó a retomar los elementos y la imaginaria más evidente – los lugares comunes – a veces con extrema ironía – como en el caso de los artistas chicanos y de algunos mexicanos con proyectos paralelos. Lo que, hasta los años cuarenta podía parecer como una nostalgia auténtica (la búsqueda de un "paraíso perdido" ante los progresos de la civilización mecanizada), se convierte en tiempos posmodernos en pura especulación intelectual, y la intención de reinscribir el arte en la espiritualidad (con o sin ironía) ya no corresponde a algo vivido. Esto es lo que parece indicar, entre otros ejemplos, las pinturas de Javier de la Garza, que parecen compuestas como imágenes artificiales por una computadora a partir de una serie de datos visuales malversados, triturados y vueltos a inyectar en una nueva contingencia; desrealizados por la factura "hipereal".



Michael Tracy
**Triptico para los
 desaparecidos, 1982-83**
**Triptych for the
 Disappeared Ones**
 acrylic on wood, iron
 swords, glass, hair, and oil
 paint / acrílico sobre madera
 86 x 71 x 76 cm
 Collection of the artist

neo-baroque montages (the omnipresent use of gold leaf, for example, as background). His vision is radically opposed to the recycling done by other Latino artists, who almost never take their found objects literally, but rather distort original meanings. Yet Tracy willingly assumes this "difference," and communicates the very conflicts that result from the confrontation of distinct visual languages.

The case of Michael Tracy stands in complete contrast to the mental and creative itinerary of Guillermo Gómez Peña. Gómez Peña and Tracy both live on the U.S.-Mexico border, but the first works in San Diego, while the other lives in San Ygnacio, Texas. Thus, they both observe similar landscapes, similar problems, although their ways of understanding these are radically opposed. Gómez Peña arrived in California with a suitcase full of myths, legends, icons, and other *chácharas*, and was perhaps surprised to find the same images and objects – transformed, deformed, uprooted, and well-preserved in their supermarket-clean cellophane wrappings – on the other side of the Rio Grande. With these elements, Gómez Peña built a complex if somewhat incomplete discourse about transposition and transference, about the misunderstood and its opposite, the well-understood.

In the Border Art Workshop / Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF) in San Diego, Gómez Peña found himself together with artists of quite diverse origins, worried about the virtual civil war that prevails along the border. Among this group, David Avalos is perhaps the one who has accomplished the most complete political work, supervising the creation of the critical discourse *per se* (particularly in the acidic billboards that he places at streetcorners and along highways). The political angle of Avalos' work is complemented by his ironic installations of cultural objects recast in painted steel and bronze, as if the artist would like to oppose the ephemeral nature of paper with the solidity, density, and durability of metal. His metallic hearts, vaginas, and mechanical *retablos* are made with precisely the same techniques used in industrial engineering, in one of the leading cities of the post-industrial age. Between Mexico and Los Angeles, a two-fold nostalgia?

Julio Galán, an *enfant terrible* lost in the provincial luxury of Monterrey, chose the path of subversion, the expression of a profound lethargy. Although in certain ways – such as the use of self-portraiture and the omnipresence of cultural and religious data – Galán's work might bear a thematic resemblance to that of Nahum B. Zenil, his solutions to similar problems are quite different. Galán plays ironically with the *fausse naïveté*: he builds cruel toys that inhabit the unreal, fantastic space of the fairy tale as interpreted by a Disney-esque aesthetic. Of course, the characters of these stories (and Galán too, as one of them) wear angelic faces, vaguely pre-Raphaelite, vaguely reminiscent of the boy-scout iconography of gay porn magazines. But what for Nahum B. Zenil is merely the idealization of internal suffering, becomes in Galán's work an overtly masochistic expression.



Néstor Quiñones
Perseverancia contra
destino 1991
Perseverance Against
Destiny
oil on canvas and oil on tin /
óleo sobre tela y óleo sobre
lámina
90 x 90 cm
Collection of the artist

De la Garza rehabilita a su vez los sentidos desvanecidos al otorgar a estas "apariciones" una "realidad" ficticia. Procedimiento equivalente – más la ironía – a la del artista angelino John Valadez, quien seleccionó asimismo una factura fotográfica para construir cuadros con referencias cinematográficas y elementos inspirados en la más clásica pintura europea, extrañamente reterritorializados en el Este de Los Angeles, espacio (mítico) de la violencia (cultural).

En el centro de la ciudad de México, la méxico-libanesa Astrid Hadad escarba el cancionero tradicional y recrea la música ranchera, llevándola a paroxismos delirantes en su espectáculo Heavy Nopal. El Charro y la China – personajes de las carpas de los años veinte y treinta – reinterpretados al pie de la letra por Astrid Hadad se convierten en sus propias parodias. Al actuar literalmente las letras de sus canciones, Hadad franquea la barrera de la metáfora sentimental, y les devuelve su "realismo" – casi siempre cruel – así como pone en claro connotaciones sexuales apenas disfrazadas. Los efectos cómicos que desencadena este procedimiento lo vuelven discurso sobre una manera de ser (mujer y mexicana). Con sus actitudes y los trajes que ella misma diseña y cubre de referencias icónicas – a la manera de los revestimientos simbólicos de la Coatlicue o de los altares de los mercados mexicanos. Astrid Hadad construye imágenes corporales en constante diálogo con su voz (la letra de las canciones). Por el contrario, Eugenia Vargas Daniels no utiliza su propio cuerpo como sujeto, sino como objeto: primero lo desviste y lo muestra, luego lo cubre con materias ajenas (sillas de madera, animales disecados, etcétera). Sus fotografías refotografiadas, y los sorprendentes cambios de escala que así introduce, proponen una (¿falsa?) objetividad, una distancia para consigo misma. Visión y tratamientos crueles del ser propio, congelado en una suerte de pseudo-anonimia.

Los artistas más jóvenes, aún más radicales en su expresión de un malestar, abordan esta problemática con una seriedad y una sorprendente austeridad: el minimalismo simbólico y místico de Néstor Quiñones, la explosión final, el desmembramiento del cuerpo de Magdalena Campos, la abominada androginia de los cuerpo-corazones de Jaime Palacios...

Las metas de estos artistas son distintas, a veces diametralmente opuestas: se complementan, sin embargo, en cierto nivel: el de la construcción de un arte del desencuentro y los malentendidos.

9. El blidín corazón.

El "sentimiento religioso" que emerge ahora en las artes plásticas se enraiza en mitos, tradiciones iconográficas y expresiones populares compartidas y, desde siempre presentes, en imágenes sagradas que se ofrecen, además y sobre todo, como soportes ideales de una corporeización de los afectos trastornados. Así fue como Adolfo Patiño escogió representarse a sí mismo como Xipe-Totec, el desollado, la divinidad azteca que vestía la piel del sacrificado durante cuarenta días, y era lapidado por las mujeres cuando la hediondez lo volvía insoportable. Patiño (y en cierta medida Jaime Palacios también)

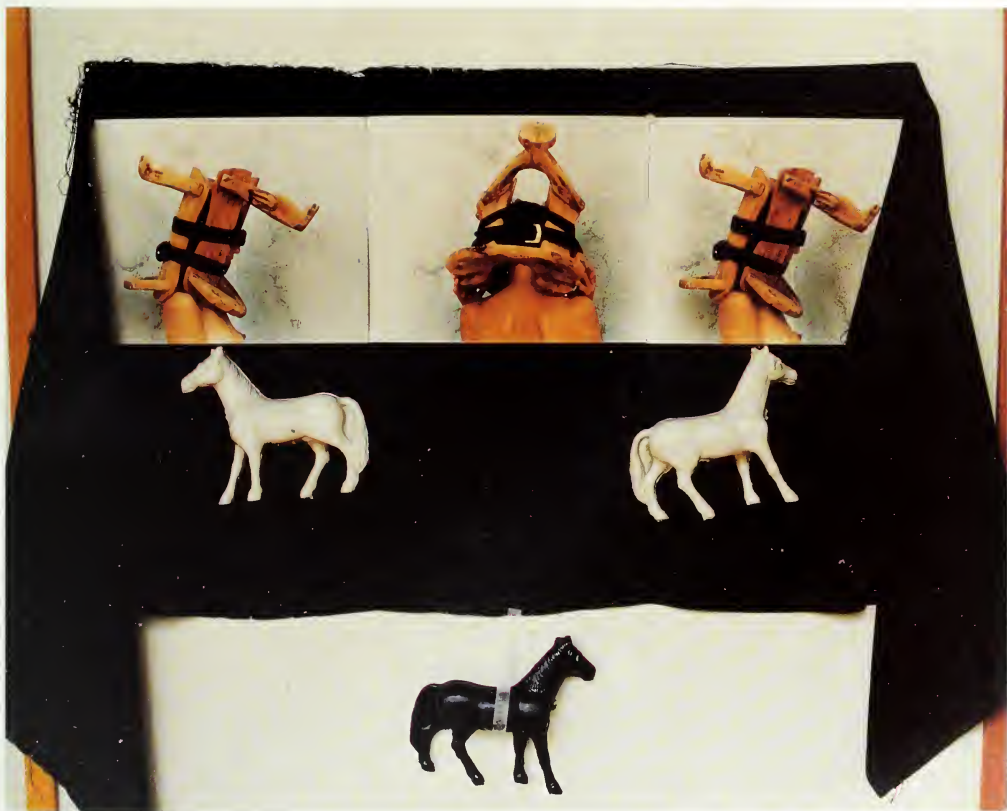
Juan Correa
Alegoria del
Sacramento 1690
Allegory of the
Sacrament
oil on canvas / óleo sobre tela
165 x 108 cm
Collection of
Jan and Frederick Mayer,
courtesy of the Denver Art
Museum, Denver, Colorado





Frida Kahlo
**Autorretrato con collar
 de espinas y colibri**
 1940

**Self Portrait with
 Thorn Necklace and
 Hummingbird**
 oil on canvas / óleo sobre tela
 157 x 119 cm
 Art Collection, Harry Ransom
 Humanities Research Center,
 The University of Texas at
 Austin, Texas
 Nikolas Murray Collection



Eugenia Vargas Daniels

Untitled 1991

Sin título

color photograph / fotografía
en colores

100 x 120 cm

Collection of the artist



John Valadez
Bus Stop Stabbing 1984
Acuchillado en la
parada del bus
oil on canvas / óleo sobre tela
107 x 168 cm
Collection of Michael Floyd,
North Bethesda, Maryland

Enrique Gazmán
**El sonido de una mano
aplaudiendo 1974**
**Sound of a Clapping
Hand**
oil on canvas / óleo sobre tela
149 x 118.5 cm
Collection of Galería Arvil,
Mexico City, Mexico





Julio Galán
Cavallo Ballo 1987
 oil on canvas / óleo sobre tela
 130 x 180 cm
 Collection of
 Guillermo y Kana Sepúlveda,
 Monterrey, Mexico

David Avalos
Hubcap Milagro –
 Junipero Serra's Next
 Miracle: Turning Blood
 into Thunderbird Wine
 1989
 hubcap, sawblades, wood,
 lead, acrylic paint,
 thunderbird wine bottle,
 funnel / tapacubo, hojas de
 sierra, madera, plomo,
 acrílico, botella de vino
 "Thunderbird," embudo
 38 x 81 x 15 cm
 Collection of Doug Simay,
 San Diego, California





Néstor Quiñones
Perseverancia contra
destino 1991
Perseverance Against
Destiny
oil on canvas and oil on tin /
óleo sobre tela y óleo sobre
lámina
90 x 90 cm
Collection of the artist



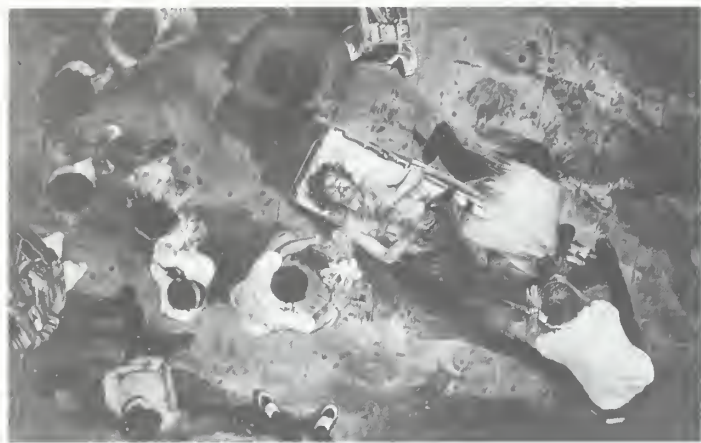
Javier de la Garza
Aparición de la Papaya
 1990
The Appearance of the Papaya
 oil on canvas / óleo
 sobre tela
 182 x 90 cm
 Private Collection,
 Monterrey, Nuevo León,
 Mexico

In the 1980s, the expropriation and appropriation of images and iconography suffered from a excessiveness that reveals the profound malaise of the artists themselves. Their search force them to reuse iconographic details and the most obvious manifestations of the *imaginaire* – clichés and Mexican kitsch – sometimes with extreme irony, as in the case of the Chicano artists and those Mexicans following parallel projects. What until the 1940s seemed like an authentic nostalgia (the search for a "lost paradise" in the face of the progress of mechanized civilization), becomes pure intellectual speculation in the postmodern context, and the effort to reinvest art with spirituality (with or without an ironic intent) no longer corresponds to something actually lived. This is what, to take one example, the paintings of Javier de la Garza seem to indicate: works that seem composed like the artificial images of a computer that has misapplied and distorted the stored data, printing the information out on a new plane made unreal precisely by its "hyperreal" surface. De la Garza thus rehabilitates lost meanings by providing his "apparitions" with a fictitious "reality." And although de la Garza makes more use of irony, his method is similar to that of L.A. artist John Valadez, who also chose a "photographic" technique to create paintings filled with cinematographic references and elements taken from classic European art, now strangely re-territorialized in East Los Angeles, that (mythic) space of (cultural) violence.

In the center of Mexico City, Astrid Hadad, of Lebanese and Mexican origins, rummages through traditional songbooks, recreating ranchero music, bringing it to delirious paroxysms in her performance-spectacle *Heavy Nopal*. The Charro and the China Poblana – typical characters of Mexican vaudeville in the 1920s and 1930s – become parodies simply through Hadad's literal re-interpretations of the songs. By acting out the lyrics, Hadad pushes away the barrier of the sentimental metaphor, putting in its stead an often cruel "realism" and revealing barely concealed sexual connotations. The comic effects generated by this process turn it into a discourse on being woman and being Mexican.

With her gestures, and with the icon-laden costumes (reminiscent of the Coatlicue's symbolic garments) which she herself designs, Astrid Hadad creates images with her body that engage in a constant dialogue with her voice, with the words of her songs. Unlike Hadad, Eugenia Vargas Daniels does not use her body as subject, but rather as object: she first undresses and reveals it, and then covers it with unexpected things, such as wooden saddles, taxidermic specimens, etc. Her re-photographed photographs, and the surprising changes of scale thus introduced, communicate a (false?) objectivity, a distance from herself. She sees herself cruelly, she treats herself cruelly, frozen in a sort of pseudo-anonymity.

The youngest artists are somehow more radical in their expression of discontent, and they take on these issues with a seriousness and with a surprising austerity: the symbolic



John Valadez
Bus Stop Stabbing 1984
 Acuchillado en la
 parada del bus
 oil on canvas / óleo sobre
 tela
 107 x 168 cm
 Collection of Michael Floyd,
 North Bethesda, Maryland

se somete a un travestismo ritual y volteo el mito como un guante para lanzar hacia afuera el malestar de una identidad fragilizada. En otro registro, pero con la misma intención de recurrir a la violencia inherente a los vehículos iconográficos, a mediados de los ochenta, varios artistas empezaron a referirse al corazón sangrante, retomado en su forma medieval fijada por el barroco. Al lado de Guadalupe – tradicional imagen materna y protectora que cristaliza Edipos de todo tipo – el corazón sirvió de base a una serie de transferencias, intercambios y trueques de personalidad. La víscera más personal e íntima no posee ya sentido divino, pero como metonimia del cuerpo, recupera su increíble carga emotiva. Como antaño, está sujeta a todo tipo de comercio: entrega/devolución, sacrificio/cura, con todo y sus lípidas referencias masoquistas, su sadismo luminoso... Antítesis, quizás, del Xipe Totec – que tenía que revestir una piel para ser – el corazón es el ser. El músculo arrancado y expuesto no reviste, sino que inviste la personalidad (la "piel", la apariencia externa) de Nahum B. Zenil, Silvia Gruner, Néstor Quiñones, Juan Francisco Elso...

Pareciera, en fin, que los artistas actuales hicieron suyos los reclamos de una "cultura de los márgenes" y asumen ahora el peso de las tradiciones (así como el de las construcciones culturales más sofisticadas, que no siempre critican) y utilizan – a su manera antropólogos de su inmediata realidad – los desplazamientos inherentes a los mecanismos de legitimación. Nueva manera de abordar la problemática de la representación pictórica, opuesta en apariencia a las consignas y a las propuestas del "arte moderno"; en éste, como en otros casos, no son comprensibles sin la referencia al pasado inmediato.

En 1984, con motivo de la primera Bienal de La Habana, coincidieron en Cuba Adolfo Patiño y Luis Camnitzer, Ana Mendieta y Carl André, Gerardo Mosquera, José Bedia, Juan Francisco Elso, Ricardo Rodríguez Brey, Rubén Torres Llorca, entre otros. Hicieron entonces, como recuerda Patiño, un pacto de amistad: la siguiente etapa sería la ciudad de México. En 1986, franqueando incontables problemas migratorios, Elso, Bedia, Brey y Torres Llorca llegaron a casa de Adolfo Patiño y Carla Rippey, en la colonia Roma de la ciudad de México, donde también se encontraba, casualmente, Carlos Capelán, recién llegado de Suecia. Simultáneamente se organizaba la primera exposición de jóvenes artistas cubanos en Nueva York.

En 1986, Jimmie Durham presentó en el Alternative Museum de Nueva York una instalación titulada Bedia's Muffler, en homenaje al famoso explorador/arqueólogo cubano Jose Bedia. José Bedia, el verdadero, el artista cubano, llegó a Nueva York aquella misma noche. Alguien, misteriosamente, lo invitó a la exposición. "Doctor Bedia, I presume" debió haberle dicho Jimmie (nadie asistió a este primero, fortuito, imposible encuentro entre el inventor y su invención). Ahora, Jimmie Durham vive en Cuernavaca. Jaime Palacios, discípulo de Bedia, intenta abrirse camino en Nueva York, como Magdalena Campos en Canadá.

and mystic minimalism of Néstor Quiñones; the ultimate dismemberment of Magdalena Campos' exploded bodies; the detested androgyny of the body-hearts of Jaime Palacios.

The goals of all these artists are distinct, sometimes diametrically opposed. Nevertheless, they complement each other on at least one level: all participate in the construction of an art of missed encounters and misunderstandings.

9. El blidín corazón.

The "religious feeling" that now appears in the visual arts is rooted in a shared and ever-present set of myths, iconographic traditions, and folk expressions, in holy images that are offered, above all, as ideal supports for the embodiment of the artists' own confused emotions. Thus Adolfo Patiño once chose to represent himself as Xipe Totec, the flayed one, the Aztec divinity who wore the skin of the sacrificial victim for forty days and who was stoned by women when the stench was no longer supportable. Patiño (and to a certain extent Jaime Palacios as well) subjects himself to a ritual transvestism, turning the myth inside out in order to avoid the discomfort of a fragile identity. On another level, but with the same intent to take advantage of the violence inherent in iconographic vehicles, various artists in the mid-1980s began to refer directly to the bleeding heart, quoting its medieval form as stereotyped during the baroque. Together with the Virgin of Guadalupe – the traditional mother image, the protectoress who shapes all sorts of Oedipal complexes – the heart served as the foundation for a series of transfers, interchanges, personality exchanges. This most personal and intimate organ no longer possesses a divine meaning, but as a metonym for the body, it recovers its incredible emotive weight. As an antique relic, it is subject to all forms of trade: given away and given back, lost in sacrifice and returned to cure, with its clear masochistic references, its luminous sadism, ever present. The antithesis, perhaps, of the Xipe Totec – who must wear a skin to be – the heart *is* being. Torn out and exposed, the muscle does not conceal, but instead reveals the personality (the "skin," the external appearance) of Nahum B. Zenil, of Silvia Gruner, of Néstor Quiñones, of Juan Francisco Elso.

It would seem, finally, that these artists have made the demands of a "marginal culture" their own; they now assume the weight of tradition (as well as that of the most sophisticated cultural constructions, which they do not always criticize) and use, as anthropologists of an immediate reality, the displacements inherent in the mechanisms of legitimization. This is a new way of dealing with the problem of pictorial representation, apparently opposed to the watchwords and proposals of "modern art"; in this, as in other ways, they are not to be understood without reference to the immediate past.

In 1984, on the occasion of the first Havana Biennial, Adolfo Patiño, Luis Camnitzer, Ana Mendieta, Carl Andre, Gerardo

Juan Francisco Elso y Ana Mendieta nos dejaron, y dejaron sus corazones impresos en el barro y el papel amate. Unas cuantas frágiles imágenes, ya casi difuminadas (El Corazón de América de Juan Francisco Elso, construcción endeble de paja y madera, se deshace lentamente, como si quisiera obligarnos a emprender una arqueología de nuestro propio tiempo).

*¿Cuándo empezó a fragmentarse este Corazón de América?
¿Cuándo empezó a tejerse una vez más la red de alianzas y desencuentros? ¿Y por qué?*

Pudo haber sido una exposición acerca de la Virgen de Guadalupe, acerca de la Tierra Madre o de la tierra, simplemente; pudo haber sido una exposición sobre el cuerpo desmembrado, el Continente herido, la llaga fronteriza (hay, de todos modos, ustedes lo verán, muchos cuchillos, tijeras, navajas y alfileres, bien o mal utilizados); pudo haber sido una exposición de autorretratos narcisistas, o una muestra sobre los desplazamientos, de abajo hacia arriba, con boleto de regreso. Decidimos que iba a ser sobre el corazón que ama y sufre, sangra y muere y revive, y todo lo contiene, todo lo entrega.

Mosquera, José Bedia, Juan Francisco Elso, Ricardo Rodríguez Brey, and Rubén Torres Llorca, among others, found themselves together on a beach in Cuba. As Patiño recalls, the artists crossed their hands in a gesture of mutual friendship and decided to reunite one day in Mexico City. In 1986, after overcoming innumerable immigration problems, Elso, Bedia, Brey, and Torres Llorca arrived at the home of Adolfo Patiño and Carla Rippey, in the Colonia Roma in Mexico City, where they accidentally found Carlos Capelán, recently arrived from Chile via Sweden. Other artists later joined this original group: the Chilean Eugenia Vargas Daniels, the Mexican photographer Graciela Iturbide, the painter Magali Lara. Jaime Palacios' home in Malinalco emerged as a sort of pilgrimage site for all. Simultaneously, far to the North, the first U.S. exhibition of young Cuban artists was running in New York.

That same year, Jimmie Durham presented an installation entitled *Bedia's Muffler* in New York's Alternative Museum, a homage to the famous explorer / archaeologist José Bedia – an invented name, an invented history. But the real José Bedia, the actual Cuban artist, arrived in New York that same night, for someone had mysteriously invited him to Durham's show. No one overheard the conversation when these two artists met, though Durham might well have said "Doctor Bedia, I presume" in response to this first, accidental, and impossible encounter between the inventor and his invention. Now, Jimmie Durham lives in Cuernavaca. Jaime Palacios, a disciple of Bedia, is making his way in New York, while Magdalena Campos does the same in Canada.

Juan Francisco Elso and Ana Mendieta have left us, and they have left their hearts imprinted in clay and on bark paper: a few fragile images, now almost disintegrated. Elso's *Heart of America*, a brittle assemblage of straw and wood, is slowly breaking apart, as if the artist wanted to force us to undertake an archaeology of our own time.

When did that Heart of America first begin to fall into discrete fragments? When did that network of alliances and missed encounters begin to be woven together anew? And why?

This could have been an exhibition centered on the Virgin of Guadalupe, or on Mother Earth, or even on the earth itself; it might have been a show about the dismembered body, a wounded continent, the border as a scar (the show is, as you will see, full of knives, scissors, razors, and pins – well-used and misused); it might have emphasized the narcissistic self-portraits, or the cultures of misplacement and displacement, from below to above, with return ticket in hand. Instead, we decided to make it about the heart which loves and suffers, which bleeds and dies and is revived, which contains all and gives all back to us as well.

English version: James Oles.

Del barroco al neobarroco: En las fuentes coloniales de los tiempos posmodernos (el caso de México)

Serge Gruzinski



Diego Velázquez
Las Meninas



Still of Skipping Girl
from Peter Greenaway's
Drowning by Numbers

1991: imágenes

Supongamos un haz de imágenes y de sonidos cuyas asociaciones delinean dédalos sorprendentes, se cruzan y coinciden constantemente. O sea: ¿cómo transitar de Greenaway a Madonna, pasando por Nueva España, es decir, por el México de la colonia, y luego por el México contemporáneo?

1. La insistencia del director de cine británico Peter Greenaway, quien malversa la pintura y la arquitectura barrocas – Sansón y Dalila de Rubens en El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante, Roma en La Panza de un Arquitecto – es paralela a la sutil terquedad de su músico preferido, Michael Nyman, quien retoma y recompone estructuras musicales barrocas. La niña de Drowning by Numbers parece salida de un cuadro de Velázquez: salta la cuerda contando estrellas y enumera una lista de astros fantásticos (Antares, Capella, Conopus, Arcturus...) cuyos nombres evocan los títulos alegóricos de las publicaciones barrocas que devoraban los lectores de España y Nueva España: Estrella del Norte, Imán de la devoción, Imagen Iris, Monte de Oro... Greenaway agrega: "El traje de la niña que salta la cuerda se refiere al de la Infanta española, la Inquisición..."

2. En la España reinventada del cineasta Pedro Almodóvar (Entre tinieblas), los conventos de Madrid en los ochenta se llenaron otra vez de exuberancias, de estatuas engalanadas, vestidas en la exaltación del placer; exhalan perfumes embriagadores de claustro del diecisiete barroco. Les faltan quizás los brujos indígenas que surtían las monjas de Nueva España de preciosos psicotrópicos y yerbas abortivas.

3. En México, descubrimos una de las actrices de Almodóvar, la cantante de rock hispano-mexicana Alaska, cuyas canciones parecen remitirse a las arias del gran compositor de Nueva España, Manuel de Zumaya. La misma retórica religiosa nutre los esplendores del misticismo descabellado y el delirio neobarroco:

From the Baroque to the Neo-Baroque: The Colonial Sources of the Postmodern Era (The Mexican Case)

Serge Gruzinski

1991: Images

Suppose we have a cluster of images and sounds whose associations form surprising labyrinthine patterns that repeatedly intersect and blend. Or, to put it a bit differently, how might we go from Greenaway to Madonna by way of New Spain – that is, colonial Mexico – and then by way of contemporary Mexico?

1. The insistence with which the British filmmaker Peter Greenaway imparts twists and turns to Baroque painting and architecture (Rubens' *Samson and Delilah* in *The Cook, the Thief, His Wife, and Her Lover*; Rome in *The Belly of an Architect*) is equaled only by the persistent subtlety with which his favorite musician, Michael Nyman, appropriates and reworks Baroque musical structures. The little girl in *Drowning by Numbers*, who seems to have come straight out of a painting by Velázquez, jumps rope as she counts the stars. She lists a number of strange and wonderful celestial bodies (Antares, Capella, Canopus, Arcturus...), whose names closely evoke the allegorical titles of Baroque publications that were devoured by readers in Spain and New Spain: *Estrella del Norte* [North Star], *Imán de la devoción* [Magnet of Devotion], *Imagen Iris* [Rainbow Image], *Monte de Oro* [Mountain of Gold]. . . . And Greenaway adds, "The costume of the skipping girl alludes to the Spanish Infanta, the Inquisition..."

2. In the Spain reinvented by Pedro Almodóvar in his film *Entre Tinieblas* [Dark Habits], Madrid's monasteries of the 1980s have rediscovered the exuberance and heady perfumes of the Baroque cloisters of the seventeenth century, which were ornamented with glittering statues that worshipers clothed and adorned in ecstatic exaltation. All that is lacking in his film are the native shamans who used to provide the nuns of New Spain with their precious mind-altering drugs and abortive herbs.

Zumaya (1685-1755)

Hoy sube arrebatada
en alas de querubes
a iluminar las nubes,
La Reina celebrada.
¿Por qué por sí no subió?
¿Por qué? ¿Por qué no ascendió?
No sube por virtud propia
María que es criatura
y hasta la más elevada necesita que
la suban...

Alaska (1989)

Quiero ser santa...
quiero ser alucinada y extasiada,
tener estigmas en las manos,
en los pies y el costado.
Quiero ser santa,
quiero ser beata,
quiero ser canonizada...
Quiero ser enclaustrada
y vivir martirizada,
quiero ser santificada...



Anonymous
Traslado de la Imagen
de la Virgen de
Guadalupe a la primera
ermita y primer
milagro siglo XVII
Translation of the
Image of the Virgin of
Guadalupe to the
First Hermitage and
Her First Miracle
17th century
oil on canvas / óleo sobre
tela
285 x 595 cm
Collection of the Museo
de la Basílica de Guadalupe,
Mexico City, Mexico

1
Pero King sugiere una
victoria es, también, una
sacralización impotente.
lo que la distingue de los
estados anteriores, tal y
como se ejercían en los
tiempos preindustriales y aun
proto-industriales. Sucede
lo mismo con el templo

4. Regreso al futuro: las pirámides teotihuanescoïdes de Los Angeles en 2019 en Blade Runner (Ridley Scott) o la gigantesca metrópoli de Total Recall (Paul Verhoeven) – (en la que deambula la criatura posmoderna por excelencia, Arnold Schwarzenegger – nos proporcionan la imagen de México en 1989, como si la ciudad más grande del mundo, confundiendo la cronología y el orden del tiempo, las fronteras de lo imaginario y lo real, perteneciera a la ciencia-ficción sin dejar de ser Tenochtitlán, el umbilicus mundi.

5. México|Estados Unidos: 1988, una fecha que recordar. La omnipotente compañía mexicana Televisa organiza un homenaje expiatorio a la Virgen de Guadalupe y transforma el bunker de su centro cultural en basílica para exponer cientos de réplicas de la imagen de la Virgen, ofreciendo a un público atónito la misma imagen indefinidamente repetida y recuperada. Revancha aparente de lo sagrado sobre lo estético, del templo sobre el museo, todo bajo la férula triunfalista del gran comercio de imágenes. Premonición, quizás, de una redistribución de cartas aún muy difícil de evaluar a su justa medida.¹ Allí, a cada lado de la frontera, a medio camino entre la imagen electrónica (Televisa) y la imagen barroca (Guadalupe), el arte contemporáneo chicano y mexicano, popular y figurativo, se centra en los temas de la Virgen, de Cristo, del Corazón Sagrado de Jesús; desvía la iconografía colonial mexicana como lo había intentado antaño la pintora Frida Kahlo.

6. Madonna, por fin, busca una máscara, y se apropia de la de Frida Kahlo, sobreponiendo en nuestro imaginario dos imágenes, como se sobreponen ex-votos y cromos.

3. In Mexico we find one of Almodóvar's actresses, the Hispano-Mexican rock singer Alaska, whose songs echo the arias of New Spain's greatest composer, Manuel de Zumaya. Both of them draw on the same religious rhetoric to find the explosive brilliance of a frenzied mysticism, or of a neo-Baroque delirium:

Zumaya (1685-1755)

Today she rises, carried away
on wings of cherubs
to illuminate the clouds,
the venerated queen.
But why didn't she rise by herself?
Why? Why didn't she ascend?
She does not rise by her own powers,
Mary who is created,
and even the most exalted of all women
needs to be raised...

Alaska (1989)

I want to be a saint..
I want to be hallucinating and enraptured,
to have stigmata on my hands,
on my feet, and on my side,
I want to be a saint,
I want to be a *beata*,
I want to be canonized...
I want to be encloistered
and to live as a martyr,
I want to be sanctified...

4. Return of the future: The pyramids of 2019 Los Angeles in *Blade Runner* (Ridley Scott), reminiscent of those of Teotihuacán, and the gigantic metropolis of *Total Recall* (Paul Verhoeven) – domain of that supremely postmodern android, Arnold Schwarzenegger – refer us back to the image of 1989 Mexico, as if the greatest city in the world, blurring chronologies and temporal laws, defying the boundaries between the imaginary and the real, belonged to the realm of science fiction without ceasing to be Tenochtitlán, the *umbilicus mundi*.

5. Mexico / USA: In 1988, a year to remember, the all-powerful Mexican company Televisa organized an expiatory tribute to the Virgin of Guadalupe and transformed its bunker-shaped cultural center into a basilica by hanging it with hundreds of copies of the Virgin's picture, presenting to the stupefied public the same image endlessly recaptured and repeated. This apparent revenge of the sacred over the aesthetic, of the temple over the museum, under the triumphal aegis of the wholesale traffic in images, presaged a redistribution of the cards, whose extraordinary importance is still difficult to assess.¹ In other places, on both sides of the border, midway

1 But this memory of the sacred produces manipulated sacredness, which distinguishes it from its previous states, such as those that prevailed in preindustrial and even protoindustrial times. The same is true of the temple

Al repasar estas películas, estas imágenes y estas músicas, desde Greenaway hasta Madonna, por Schwarzenegger y Almodóvar, nos hundimos en un enredijo de citas y fragmentos en proceso de cristalización, hoy, delante de nuestros ojos y dentro de nosotros. La confusión de este tejido nos atrae irremediablemente hacia una de estas playas oscuras, tenebrosas, de nuestra memoria (como lo apunta el título de la película de Almodóvar, Entre tinieblas): múltiples pistas enlazan el barroco hispánico y americano que nació con la Contrarreforma y el Nuevo Mundo, y nuestra posmodernidad. Pero existen, quizás, otros lazos, otros puentes, además de estas aproximaciones furtivas entre barroco y posmoderno, o mejor dicho, entre barroco y neobarroco, para usar un término más apropiado al mundo que vamos a explorar.

1520-1530: una sociedad fractal

2
Sobrevivimos, y como las
superficies de R. Ruffini
(1987).

No podemos enfocar únicamente estos lazos, estos puentes – si es que existen – desde una perspectiva europea o italiana.² ¿Podemos acaso eludir la prodigiosa creatividad de la civilización barroca, que no se puede reducir a sus versiones europeas, aunque fueran sólo mediterráneas, para sustituir el término posmoderno por el de neobarroco? ¿Cómo desconocer la experiencia colonial iberoamericana que trasplantó en el Nuevo Mundo, a lo largo de tres siglos, la sociedad y la cultura occidentales, secretando al contacto con poblaciones indígenas un universo sin precedentes, que no ha dejado de evolucionar en los márgenes de la modernidad?

Otra imagen: la ciudad de México/Tenochtitlán en 1525. Fue tomada por los españoles cuatro años antes y es una aglomeración a la vez en ruinas y en construcción; apenas se distinguen los escombros de las obras. Fue dividida teóricamente en dos sectores, el indígena y el español, pero la conforma en realidad un conglomerado de castillitos medievales que emergen en el orden rígido de la cuadrícula; en este entrelazamiento de palacios fortificados levantados con piedras esculpidas arrancadas a los templos de los ídolos, se codea la masa indígena de los empleados domésticos y las concubinas, los sólidos esclavos negros, los invasores blancos de gritos incomprensibles... México en 1525, ya no es el umbilicus mundi de los mexicas, sino el origo mundi, la traducción urbana de una formación social y cultural absolutamente singular: la sociedad fractal. Embrionaria, inacabada, indecisa en cuanto a su futuro, esta extraña formación es producto de la brutal yuxtaposición de dos sociedades en explosión: los invasores, grupo mayoritariamente europeo, inestable, que se enfrenta a diario con lo desconocido y lo imprevisto; y los vencidos, que sobreviven en conjuntos mutilados, diezmados por la guerra y las epidemias. La diversidad de las componentes étnicas, religiosos, culturales, la elevada incidencia del desarraigo, la dominación limitada, si no nula, de la autoridad central – delegada o demasiada alejada ya que el emperador Carlos V se encuentra casi siempre en Bruselas – la ilimitada extensión de las distancias oceánicas y continentales, la preeminencia de lo inestable, de la

between the electronic image (Televisa) and the Baroque image (Guadalupe), contemporary Chicano and Mexican art, a figurative art of the masses, continually elaborated on the themes of the Virgin, Christ, and the bleeding heart of Jesus, inflecting colonial Mexican iconography in the same way that the painter Frida Kahlo had previously.

6. Finally, Madonna, searching for a mask and preparing to adopt the one that Frida Kahlo wears, superimposes two images in our imaginary, as one superimposes ex-votos and chromos.

In considering these films, images, and musical forms, from Greenaway to Madonna by way of Schwarzenegger and Almodóvar, one enters a space textured with quotations and fragments that today are in the process of crystallizing before us and within us. This space draws us irresistibly toward an obscure, dusky shore in our memory signaled by the title of Almodóvar's film *Entre Tinieblas* (literally, *Among the Shadows*) – namely, the Hispanic and American Baroque, product of the Counter-Reformation and of the New World – as if there were multiple paths connecting the Baroque to our postmodernity. But might there be other links, other bridges, than these furtive points of similarity between the Baroque and the “Neo-Baroque,” (to use a term more appropriate for the world we are about to explore)?

1520-1530: A Fractal Society

If such connections exist, they are not the only ones that a European or Italian approach tries to offer us.² For is it possible to substitute the term “Neo-Baroque” for the term “postmodern” without taking into account the prodigious inventiveness of Baroque civilization, which cannot be reduced to its European versions, even to those of the Mediterranean? How can one fully acknowledge the Ibero-American colonial experience, which for three centuries has transplanted Western society and culture to the soil of the New World, creating, through its interactions with Indian peoples, a world that is without precedent and that has continued to evolve within the confines of modernity?

Take yet another image: that of Mexico City (Tenochtitlán) in 1525. Captured by the Spanish four years previously, it was an agglomeration of both ruin and construction in which the piles of debris were indistinguishable from the building sites. Theoretically divided into two sectors, Indian and Spanish, it was in fact a collection of little medieval fortresses that had taken shape in the rigid checkerboard plan. Amid this interweaving of fortified palaces, which were adorned with stone carvings stripped from sacred temples, mingled crowds of Indian domestics and concubines, muscular black slaves, and white-skinned invaders shouting incomprehensible commands. Mexico City in 1525 was the *origo mundi* and no longer the *umbilicus mundi* of Mexico. It was the urban translation of a social and cultural form that was utterly

2

On this topic, see the discussion of J. Tello in (1967).

movilidad y la irregularidad, multiplican fenómenos cuyo carácter caótico o, mejor dicho, fractal, resulta evidente.

3

Más análisis sobre estos
temas en *Barroco y
neobarroco* (1991).

Otras sociedades de tipo fractal aparecieron en el Caribe después de 1492; florecieron en los años 1530 en el Perú de las guerras civiles.³ En estos ámbitos, demasiado recientes y en gestación, cuyo arquetipo parece ser este México de los años 1520, las relaciones sociales y los papeles culturales están sujetos a corto circuitos de toda índole, a incesantes turbulencias: ruptura de la disciplina, desorden administrativo, conflictos abiertos o embrionarios, semi-guerras civiles o guerras sangrientas. En estos universos caóticos, los comportamientos, tanto de los individuos como de los grupos y las poblaciones locales, escapan siempre a la norma, a las costumbres ibéricas. Los imperativos de sobrevivencia distorsionan las relaciones sociales y humanas. El debilitamiento o el desvanecimiento de la norma se manifiesta por toda clase de deslices: frecuencia de la blasfemia, violencia asesina y cotidiana hacia los indígenas y, también, preeminencia del concubinato. Los cronistas de la época usan para describir esta inconsistencia de los lazos sociales una multiplicidad de términos (parcialidad, bandería, bando...) que evocan todos el choque y la disgregación de las facciones, así como se remiten a la precariedad, a la intermitencia y a la inversión de las alianzas entre grupos y seres.

La experiencia fractal, recordémoslo, va a marcar para siempre las culturas coloniales. Por una parte, porque consagran la preeminencia de uné "recepción fragmentada": la invasión desembocó en la pérdida y la disolución de las señales originales de todos los bandos (africanos, mediterráneos, prehispánicos) y la elaboración de nuevas marcas. Esta dinámica de la pérdida y la reconstitución se traduce por una recepción intermitente y fragmentada de las culturas enfrentadas: un niño negro inmerso en Nueva España recordará, a través de su madre africana, algunas cosas de Angola o de Guinea, le agregará comportamientos parcialmente copiados de los blancos, criollos o metropolitanos y "pegará" sobre este conjunto jirones de cultura indígena adoptados con los alimentos, los cuidados corporales y los ritos terapéuticos. Entre estos fragmentos y estas esquirlas, el niño urdirá analogías más o menos sofisticadas, más o menos superficiales, frutos de casualidades, de encuentros y hallazgos. Han de marcar, si es que sobrevive, su itinerario personal.

Esta recepción fragmentada e intermitente desarrolla, entre los sobrevivientes, una sensibilidad, una destreza de la práctica cultural, una agilidad de la mirada y de la percepción, una aptitud para combinar fragmentos dispersos que se manifiestan notablemente en el arte indígena del siglo dieciséis. Menospreciado por kitsch; por ello mismo, ejemplar y genial,⁴ este arte agencia de todas las maneras posibles el caos producto del encabalgamiento de formas prehispánicas (cuyos sentidos y funciones los indígenas empiezan a olvidar) así como apropiaciones incomprendidas y distorsionadas de los estilos de la Europa medieval, cristiana, musulmana y renacentista, que repercuten, aunque debilitados, a través del grabado. Lo mismo sucede con la escultura. Cuando los indígenas esculpen el

4

Véase, por ejemplo:
comparación entre arte
el barroco (1997) y
página 2/92.

unique: namely, the fractal society. Embryonic, incomplete, uncertain of its future, this strange entity resulted from the brutal juxtaposition of two splintered civilizations: the invaders – the dominant, European group, unstable, daily plunged into the unknown and the unforeseen; and the vanquished, who survived in mutilated communities, decimated by war and epidemics. The diversity of the ethnic, religious, and cultural groups that composed this society; the widespread uprooting; the limited or nonexistent power of the central authority (delegated or distant, since the emperor Charles V was often in Brussels); the immense distances involved in crossing oceans and continents; the pervasive instability, mobility, and disorder – all served to multiply the phenomena whose chaotic or rather *fractal* nature claims our attention.

3
On the *desplazamiento* of these
worlds, see Barrow and
Brinkley (1991).

Fractal societies had emerged in the Caribbean after 1492; they proliferated during the civil wars in Peru in the 1530s.³ In those radically new, still-gestating environments of which Mexico in the 1520s was an archetype, social relationships and cultural roles were subject to all sorts of bypasses and short circuits and to incessant upheavals: rebellion against authority, administrative confusion, open or latent disputes, near states of civil war, and actual bloody conflicts. In these chaotic worlds, on quite distinct levels – that of the individual, the group, the local population – people's behavior continually deviated from the norms and customs of the Iberian peninsula. The imperatives of survival necessitated a distortion of social practices and human relationships. The weakening or effacement of norms can be seen in ruptures of every kind, in the prevalence of blasphemy, in the murderous violence that was daily directed against the native peoples, and in the widespread concubinage. The chroniclers of the day describe the unstable nature of social bonds using various terms – *parcialidad* [party], *banderia* [faction], *bando* [band] – all of which evoke the clashing and scattering of factions even as they point to the precariousness, intermittence, and turbulence of the alliances between groups and individuals.

But we must keep in mind that the fractal experience would mark the colonial cultures forever. First of all, it confirmed the predominance of the "fragmented reception," since the invasion precipitated, on both sides, the irrevocable loss and dissolution of original reference points – African, Mediterranean, prehispanic – and the elaboration of new standards. This dynamic of loss and reconstitution is expressed in the intermittent and fragmented reception of the various cultures: a black child growing up in New Spain would acquire memories of Angola or Guinea through his African mother; to these he might add types of behavior partly copied from Creole or urban whites; and to this amalgam he would "glue" scraps of indigenous culture acquired from customs relating to food, to ways of caring for the body, or to healing rituals. Using these odds and ends and fragments, the child would weave analogies that might be either complex or superficial to varying degrees, the result of

5

Por ejemplo, *Retrato de
García Luján, Oronzo*
1611, óleo sobre lienzo,
Óleo, 1611

corazón sangrante que adorna el escudo de los franciscanos, lo cubren de glifos circulares que, antaño, significaban el agua preciosa brotando del cuerpo de los sacrificados. No puede ser, por lo tanto, el Corazón de Cristo tal y como lo entendían los religiosos europeos quienes, sin embargo, toleraron y encomendaron estas esculturas. Tampoco se trata del corazón de los indígenas inmolados, puesto que estos artistas cristianizados apenas tenían recuerdos aproximados y lejanos de estos ritos. Cuando, en la segunda mitad del siglo dieciséis los pintores del Códice Florentino y de obras similares se esforzaban, a solicitud de los religiosos españoles, en restituir la imagen de los corazones arrancados a los sacrificados, sus vacilaciones entre una iconografía indígena y un modelo europeo revelan con elocuencia las transformaciones y los deslizamientos que han ocurrido en sus mentes.⁵ En estos como en otros casos, el enfrentamiento de estas formas acompaña un choque de sentidos; obliga a los indígenas a sustituir el cliché usado, el fantasma de la incontestable herencia prehispánica, por los caracteres fundamentales de este "entre-tiempo" que emergió en las turbulencias de un mundo caótico y fractal, origo novi mundi.

1539: la mimesis interferida.

En 1539, a los veinte años de la llegada de los españoles, miles de indios reconstituyen e interpretan La toma de Rodas y La conquista de Jerusalén. Levantan réplicas de las ciudades musulmanas, fabrican una flota de naves sobre ruedas a tamaño natural que navegan por las calles de México, recrean, por fin, un gigantesco Disneyland de las Cruzadas.⁶ Estos espectáculos debían asegurar la transposición del imaginario occidental en América. La cruzada contra los turcos (tomaron Rodas en 1522) era una de las obsesiones máximas de los europeos: no descansaron hasta compartirla con los indígenas. Pero el procedimiento tuvo efectos perversos. Para los misioneros y conquistadores, estos actos pertenecían a la lógica de la representación, toda vez que reproducían supuestamente espectáculos e imágenes ibéricas. Se ofrecían como imitaciones provincianas y periféricas del original metropolitano. Por el contrario, para los indígenas que fabricaron y montaron los decorados, elaboraron el vestuario y "actuaron" el espectáculo, ocurrió algo diferente. Por un lado, porque los significados – la isla griega tomada por los turcos, la práctica secular de la cruzada, la concepción misma de Santos Lugares – les eran visuales y conceptualmente ajenos. Por otra parte, porque el pensamiento indígena no hacía distinción entre actor y personaje: para los nahuas, representar era ser. El universo indígena es, en este sentido, un universo de la metonimia más que de la metáfora. Quizás haya sido, inclusive, un mundo de la pura metonimia. El ixiptla de los nahuas, aun cuando ha sido traducido por "imagen", no pertenece a la mimesis; se plantea más bien como fragmento arrebatado al continuum que nos rodea y del que somos apenas una emanación. Así, este injerto del imaginario occidental sólo pudo funcionar mediante una interferencia de las reglas habituales del significante y del significado: los indios que actuaban (en el sentido occidental del

6

1. *Imágenes de la toma
de Rodas, Oronzo*
1539, óleo sobre lienzo,
Óleo, 1539
2. *Imágenes de la toma
de Jerusalén, Oronzo*
1539, óleo sobre lienzo,
Óleo, 1539

chance encounters and serendipitous discoveries that, if he survived, would determine the course of his life.

In those who did survive, this fragmented and intermittent reception created a certain sensitivity and dexterity with respect to cultural practice, a mobility of gaze and perception, a gift for combining the radically diverse fragments that are displayed so strikingly in the indigenous art of the sixteenth century. Scorned as kitsch, yet exemplary and ingenious for that very reason,⁴ this art organizes in every possible way the chaos engendered by the overlapping of prehispanic forms (whose meaning and function the Indians began to forget) with distorted, poorly understood borrowings from medieval, Christian, Islamic, and Renaissance Europe, which reflected the limitations of the art of engraving in its role as cultural mediator. The same was true of sculpture. When fashioned by Indians, the bleeding heart that figured on the Franciscans' coat of arms was adorned with circular glyphs, which formerly represented the precious water that flowed from sacrificial victims. Thus, this could not be the heart of Christ in the sense intended by Europeans monks, who nevertheless tolerated and encouraged these sculptures; but, likewise, it no longer represented the heart of the immolated Indians, whom these Christianized artists remembered only vaguely and distantly. When in the latter half of the sixteenth century the painters of the Florentine Codex and other analogous works strove, at the request of Spanish friars, to revive the image of those hearts torn from sacrificial victims, their hesitation between an Indian iconography and a European model revealed a good deal about the reshapings and modulations that were taking place in people's minds at the time.⁵ In this case, but in many others as well, the confrontation of forms was accompanied by a telescoping of meanings that made it necessary to substitute for the worn-out cliché, for the phantasm of the undistortable prehispanic heritage, the foundation stage of this "intermediate space" that appeared amid the tumult of a chaotic and fractal world, *origo novi mundi*.

1539: The Blurring of Mimesis

In 1539, twenty years after the coming of the Spanish, thousands of Indians reenacted and interpreted the capture of Rhodes and the conquest of Jerusalem, erecting replicas of Islamic cities, building a full-size fleet of wheeled ships that crossed the interior of Mexico – in short, creating gigantic Disneylands on the theme of the Crusades.⁶ These spectacles effectively transposed the Western imaginary to the Americas. The Crusade against the Turks – who captured Rhodes in 1522 – was a primary obsession with the Europeans, and they hastened to impart it to the Indians. But the process had some perverse results. For the missionaries and conquistadores, these pageants belonged to the logic of representation, since they were thought to reproduce Iberian spectacles and images. They were provincial and peripheral imitations of metropolitan originals. In contrast, for the

4. For a discussion of indigenous
sculpture in the context of the
Franciscan movement
(1992).

5. See the section "Escultura
de Santiago de los
Españoles" in
1850, 118.
Códice de Santiago de los
Españoles, 118.

6. For a discussion of the
recreation of the capture of
Rhodes and the conquest of
Jerusalem in the
1539, 20, 118-119.

7
 Acerca del Disneyland de
 Tokyo, M. Yoshimoto, "The
 Postmodern and Mass Images
 in Japan", *Public Culture*,
 primavera 1989, pp. 8-25.



Francisco Baez
 Via crucis pintado de
 acuerdo a la devoción del
 santuario de Jesús
 Nazareno de Atotonilco,
 mandados a hacer por
 Pedro Nolasco Leonardo
 1773
 The Station of the Cross
 painted according to the
 Devotion of the
 Hermitage of Jesus the
 Nazarene in Atotonilco,
 for Pedro Nolasco Leonardo
 Fourth Station

término) se inscribían obligatoriamente en su propia lógica de lo hiperreal, nunca en la de la mimesis. Los espectáculos de 1539 sólo se remiten a sí mismos: se pueden equiparar, tal vez, con el Disneyland de Tokyo, otra imponente maquinaria y una inversión fabulosa, que funciona en balde sacada del contexto occidental que le dio su sentido original.⁷

1600-1750: mestizajes barrocos

Las interferencias de la mimesis, la preeminencia de la recepción fragmentada, el kitsch indígena aparecen en la primera sociedad colonial. Sus caracteres se multiplican y se intensifican conforme los mestizajes arrastran a la sociedad mexicana en sus dédalos y sus torbellinos. Desde el siglo diecisiete, rigen la evolución cultural de los grupos que componen la sociedad colonial en su conjunto. Superados los vértigos de la etapa fractal, Nueva España se afirma como un mundo singularmente heterogéneo. En primera instancia, se trata de una sociedad pluriétnica: deambular por la ciudad de México en los años 1600 significa descubrir una prefiguración alucinante de las grandes ciudades de Estados Unidos de la sociedad industrial, reconocer el decorado cotidiano de las capitales europeas de nuestros días. La ciudad de México es entonces la metrópoli de América: europeos y criollos, indios y mestizos, negros y mulatos, orientales inclusive, se codean en sus calles. Sociedad pluricultural, Nueva España abriga una miriada de culturas diversas. Por el lado de los invasores: el mosaico ibérico con sus conversos (judíos convertidos), sus levantinos (del oriente del Mediterráneo), sus europeos (el primer impresor de la ciudad de México es italiano; los pintores y los escultores del fin del siglo son flamencos, alemanes) Por el lado indígena: decenas de grupos y lenguas, algunas tan distintas como pueden serlo el vasco y el alemán. Hay que agregar los negros que la trata portuguesa envía de Guinea, Angola o Mozambique, y los "indios chinos", rubro genérico que abarca diversas etnias, filipinos, cantoneses y algunos hindúes. Los cruces culturales y biológicos que revuelven estos grupos se enraizan, no hay que olvidarlo, en la experiencia medieval de los mestizajes ibéricos. No sólo porque la península pasó por una larga experiencia de coexistencia, enfrentamientos e intercambios entre musulmanes, judíos y cristianos, sino también por la presencia en su suelo de indígenas de las Canarias, esclavos africanos, egipcios (es decir, gitanos) que enriquecieron y complicaron el mosaico. Estos antecedentes históricos facilitaron y percipitaron sin duda los mestizajes del Nuevo Mundo, aun cuando lo imprevisto y lo imprevisible de estos fenómenos conllevara factores incontrolables. Por más desordenado, el mestizaje americano tiene sus líneas de fuerza y sus recurrencias propias; se constituye como respuesta biológica y cultural engendrada por sociedades mutiladas y desarraigadas en el siglo dieciséis y aparece, por ello, como herencia primigenia de la primera sociedad fractal. En fin, proceso creador – no acompaña un proceso de re-composición social, sino de composición social – abre el camino a una experiencia de los sentidos que priva sobre lo conceptual en la medida en que el mestizaje de cuerpos y objetos antecede el de lenguas y creencias.

Indians who constructed the sets, made the costumes, and "acted" the spectacles, the situation was very different. First of all, the significant elements – the Greek island seized by the Turks, the experience of the Crusades, the very notion of Holy Places – were visually and conceptually unknown to them. Furthermore, the Indian way of thought made no distinction between actor and character: for the Nahuas, to represent was to be. The native world was, in this respect, a world more of metonymy than of metaphor – perhaps even solely of metonymy. The *ixiptla* of the Nahuas, even if we choose to translate it as "image," has nothing to do with mimesis; it is a fragment *appropriated* from the continuum that surrounds us and of which we are merely an emanation. Thus, this grafting on of the Western imaginary operated only by blurring the habitual play of "signifier" and "signified," since the Indians who "acted" it (in the Western sense of the term) progressed, over time, in their logic of the hyperreal and not in the logic of mimesis. The spectacles of 1539 referred to nothing beyond themselves, and today we must perhaps turn to the Disneyland of Tokyo to find such gigantic contraptions and such a massive investment employed so ineffectively, because its spectacles are likewise divorced from the Western context that gave them their original meaning.⁷

7
On the Disavowal of Things
see M. Kopylov, "The
Postmodern and Mass Image
in Mexico," *Public Culture*
(Spring 1989), pp. 8-25

1600-1750: Baroque Blendings

The blurring of mimesis, the predominance of the fragmented reception, and indigenous kitch appeared in the earliest colonial societies. These features proliferated and intensified to the extent that crossbreeding drew Mexican society into its labyrinths and vortexes. In the seventeenth century, they began to govern the entire cultural evolution of the groups that composed colonial society. The dizzying effects of the fractal stage having been overcome, New Spain asserted itself as a remarkably heterogeneous world. It was, first of all, a multi-ethnic society: to travel through Mexico around 1600 was to discover the hallucinatory prefiguration of what would become, in the industrial age, the big-city environments of the United States, and, in our own time, the everyday experience of the European capitals. In the American metropolis that was then Mexico City, Europeans and Creoles, blacks and Indians, mulattos and other *mestizos*, and even Asians all mingled. New Spain was a multicultural society, comprising myriad cultures. From the side of the invaders came the Iberian mosaic, with its *conversos* (converted Jews), its Levantines (from the eastern Mediterranean), and its Europeans (the first printer in the city of Mexico was an Italian; the painters and sculptors at the end of the century were Flemish, Germanic). From the native side came dozens of groups and languages, some of them as distinct from one another as Basque is from German. There were also blacks, brought by Portuguese traders from Guinea, Angola, Mozambique; and "Chinese Indians," who comprised under this generic appellation various ethnic groups from the Philippines, natives of Canton, and some

Dominación colonial, espacio americano y mestizaje favorecen a escala individual la confusión de identidades: al margen de aquéllas que impuso el invasor (español, indio, cristiano, idólatra), proliferan identidades alternativas, las que revisten los miembros de la nobleza indígena quienes, según los contextos, han aprendido de la recepción fragmentada a comportarse como idólatras o como cristianos, como indios, españoles o mestizos. Permiten a los individuos que escapan a la desculturación y a la muerte física, exhibirse en medios socioculturales distintos y actuar varias personalidades a la vez. Es el caso, notablemente, de los bigamos que se multiplican a pesar de la vigilancia de la Inquisición y abandonan los ámbitos mestizos de la capital, mezclándose con poblaciones indígenas en los centros mineros del norte desértico. Indios y mestizos pueden disfrazar sus orígenes según sus intereses: un laberinto de itinerarios cruzados en los que el historiador se pierde fácilmente, lejanas pero indiscutibles raíces de las situaciones fronterizas de hoy: éste se hace pasar por mestizo para evadir el tributo y las cargas de la comunidad indígena; aquél, por el contrario, se presenta en la parroquia de indios vestido como uno de ellos para pagar derechos menores; aquel otro reivindica o finge asimismo la calidad de indio para escapar a la Inquisición que no persigue a los indígenas, eternos irresponsables. En vano, la corona española intenta catalogar, a lo largo de dos siglos, las formas del mestizaje, mientras los pintores tratan desesperadamente de fijar la imagen de estas mezclas en los cuadros llamados "de castas". Todo en vano: el estereotipo que proporcionan las series pictóricas sugieren apenas las infinitas fluctuaciones de la realidad.

El mestizaje de los seres y las apariencias se manifiesta por la incesante creación de híbridos, objetos inclasificables, cadúcos, efímeros o no, difíciles de catalogar, en transformación perpetua, que escapan a la aprehensión del historiador, por no decir del antropólogo que despreció con soberbia, durante mucho tiempo, aquellas zonas sospechosas que ni tenían el prestigio de "lo arcaico" (como lo prehispánico) ni de "lo auténtico" (como el indio de la jungla o de la sierra).

¿De qué manera este mundo colonial y mestizo logra producir una civilización barroca y se inscribe en el marco político y religioso que, a lo largo de siglo y medio, tiende a tolerar o a aprovechar esta proliferación de híbridos, en vez de normalizar seres y formas? Aquí también aparecen elementos que suenan familiares. La civilización barroca de Nueva España es una cultura de la inercia intelectual y el consenso. Sorprende la ausencia de debate ideológico, de búsqueda intelectual comparable con las que florecieron en Europa en el siglo XVII: ni Descartes, ni Pascal, ni siquiera Campanella, el visionario. Se puede interpretar como producto de la eficacia de la Inquisición, que, con su simple presencia, sustentada en un lento minado más que en una represión sanguinaria, logra eliminar toda desviación intelectual: la autocensura predomina o, mejor dicho, el consenso se basa en el apoyo popular alcanzado por la sutil demagogia del Tribunal del Santo Oficio. Durante tres siglos (1520-1820), el mundo barroco americano no conoce guerras en el sentido europeo del término, si exceptuamos las revueltas en

emigrants from India. But it is important to remember that the cultural and biological blending that vigorously combined all these groups was rooted in the medieval experience of Iberian interracial mixing. Not only did the peninsula have a long tradition of coexistence, confrontation, and exchange among the Islamic, Jewish, and Christian worlds, but the presence of Canary Islanders, African slaves, and "Egyptians" (that is, gypsies) lent even greater richness and complexity to the mosaic. It is likely that these historical precedents facilitated and precipitated the crossbreedings of the New World, even if the phenomenon never lost the unexpected and unpredictable – and therefore uncontrollable – character that it everywhere displays. Since American intermixing was a disorderly process with its own lines of force and its own recurrences, and since it constituted the biological and cultural response engendered by the mutilated and uprooted societies of the sixteenth century, it can be seen as one of the principal legacies of the earliest fractal society. In sum, it was a creative process in that it accompanied social composition, not recomposition; and it granted sense-experience priority over the conceptual to the extent that the mingling of bodies and mingling of objects preceded the mingling of languages and beliefs.

On the individual level, colonial domination, the vast American spaces, and crossbreeding promoted the blurring of identities: flourishing along with the identities brought by the invader (Spaniards, Indians, Christians, idolators), were alternative identities donned by members of the indigenous nobility, who had learned, as a result of a fragmented reception and according to their contexts, how to act the part of idolators, Christians, Indians, Spaniards, and *mestizos*. To people who escaped deculturation and death, these identities gave the ability to function in distinct socio-cultural environments and to play on several personalities at a time. This is true especially for those practicing polygamy, who thrived despite the vigilance of the Inquisition, abandoning the *mestizo* milieu of the capital to join the native populations of mining centers in the northern wilderness. The ways of life chosen by the Indians and *mestizo*, who disguised their origins according to their interests, display labyrinthine patterns in which one quickly becomes lost, but which are the distant yet undeniable roots of all present-day boundaries: an Indian might pass himself off as *mestizo* so as to avoid paying taxes and the charges levied by the native community; a *mestizo*, in contrast, might move to the Indians' district and dress like them so as to take advantage of the lower parish fees; similarly, an individual might claim or pretend to have Indian status to escape the Inquisition, which was barred from taking action against natives (those eternally irresponsible people). The Spanish Crown tried in vain for two centuries to index the various crossbreeds, while artists did their utmost, in painting portrait-catalogues of the *castas* (castes), to fix the image of these amalgams. This was so much wasted effort, since the stereotypes and pictorial series in themselves bore witness to the infinite variations of reality.



Juan Correa
Alegoría del
Sacramento 1690
Allegory of the
Sacrament
oil on canvas / óleo sobre
tela
165 x 108 cm
Collection of Jan and
Frederick Mayer,
courtesy of the Denver Art
Museum, Denver, Colorado

las fronteras contra indios bárbaros. Se temen, entonces, a los forasteros del interior: marranos, inmigrantes portugueses, indios idólatras, negros cimarrones... Inercia ideológica y pax hispanica permiten entender otro tipo de estallidos: rivalidades políticas de las élites dirigentes, conflictos sociales y étnicos de las poblaciones mezcladas. En este contexto, la Iglesia y el cristianismo tales y como fueron definidos por el Concilio de Trento a mediados del siglo dieciséis, se establecen como la referencia aceptada por la mayoría y, sobre todo, reinterpretada sin cesar. Por ello la comunicación, empobrecida o bloqueada en los campos ideológico e intelectual, adopta y privilegia expresiones no discursivas: el gesto, el cuerpo, el sexo, el juego o la imagen.

1600-1800: imágenes barrocas

Mientras Nápoles y el Mediterráneo exaltan apasionadamente el cuerpo del santo y sus reliquias (Sallmann, 1991), la cultura barroca de Nueva España es fundamentalmente una cultura de la imagen. Un universo invadido, repleto de imágenes y, a nivel masivo, de imágenes religiosas: a diferencia de la península ibérica, en la sociedad colonial casi no circulan imágenes profanas. Técnica y estéticamente, se trata de una imagen convencional y normalizada, muchas veces producida en serie en talleres de pintores coloniales y en pueblos de indios. Esto incita a los historiadores del arte – pero sólo son historiadores del arte – a deplorar las carencias estéticas, la repetición y la comercialización de la producción barroca (Toussaint, 1982), sin tomar en cuenta de que en ello reside, precisamente, la inquietante actualidad de este fenómeno. Tratándose de imagen milagrosa, la imagen barroca no es réplica de un modelo. No funciona en la lógica de la mimesis, sino que evidencia una presencia viva. La Virgen de Guadalupe no es una reproducción de la Virgen ibérica que se venera con el mismo nombre en las montañas de Estremadura, sino la Virgen que, descendiendo del cielo, se territorializó y eligió expresamente como espacio de vida la tierra mexicana... La imagen vuelve presente la hiperrealidad de la divinidad e interfiere con su cercanía y su immanencia las tentativas de oponer realidad y ficción. Para nosotros, esta imagen no es más que la representación de un prototipo ficticio; a los ojos de los fieles mexicanos, revela la última realidad de México.

La omnipresencia de la imagen en Nueva España se explica mediante la temprana instauración de las políticas de colonización y aculturación de la Iglesia, que se valen del despliegue de imágenes, más que de los discursos. Así lo atestiguan los lanzamientos sucesivos, el primero fracasado (1556), luego semifracasado y finalmente exitoso (1648) del culto a la Virgen de Guadalupe, cuya imagen aparecida es de naturaleza tan prodigiosa que, para describirla, los exegetas barrocos se vieron compelidos a inventar, con varios siglos de adelanto, las categorías de fotografía, holograma e imagen artificial... Estas intervenciones y estas invenciones eclesíásticas favorecieron y estimularon una comunicación dominada por la imagen, única herramienta susceptible de introducir referencias

This mixing of beings and appearances manifested itself in the endless creation of hybrids, of unclassifiable, chaotic entities, which, whether ephemeral or enduring, were resistant to classification, perpetually in movement, and which present enormous difficulties for historians, not to mention anthropologists, who for a long time haughtily disdained these zones of irregularity, which lacked the prestige of either the "archaic" (like the pre-Columbians) or the "authentic" (like the Indians of the jungle and the Sierra).

How did this colonial, blended world come to produce a Baroque civilization and to situate itself in a political and religious context that for more than one and a half centuries appeared more inclined to tolerate or profit from this proliferation of hybrids than to impose uniformity on people and social structures? Here again we find basic assumptions with familiar resonances. The Baroque civilization of New Spain was a culture of consensus and intellectual inertia. One is struck by the absence of any ideological debate and intellectual inquiry comparable to what flourished in seventeenth century Europe: there were no figures on the order of Descartes or Pascal or even the visionary Campanella. We see here the results of an effective use of the Inquisition, which less through bloody repression than through its sheer presence, aided by a slow process of undermining, succeeded in eliminating all intellectual deviation: self-censure prevailed, and more precisely, the consensus bolstered by the popular support that was enjoyed by the Tribunal of the Holy Office in its subtly demagogic game. The American world of the Baroque was for three centuries (1520-1820) a world free from war in the European sense of the term, if one excludes the border skirmishes against the barbaric Indians. The strangers that people feared were those of the interior: Marranos, Portuguese immigrants, idol-worshipping Indians, cimarron Negroes. Ideological inertia and the *pax hispanica* ensured that conflicts erupted elsewhere: political rivalries within the governing elites, social and ethnic strife within the *mestizo* populations. In this context, the Church and Christianity as defined by the Council of Trent in the mid-sixteenth century constituted the reference that was accepted by the greatest number and that was reinterpreted tirelessly by all. This is why, while limited or blocked on the ideological and intellectual level, communication mainly resorted to and privileged nonverbal forms: gestures, bodies, sex, games, and images.

1600-1800: Baroque Images

At a time when Naples and other Mediterranean societies were passionately exalting saints' bodies and holy relics (Sallmann, 1991), the Baroque culture of New Spain was basically a culture of images. Colonial society was a world invaded by and crowded with images, especially religious ones: in contrast to the Iberian context, there were few secular images circulating in the colonies. Moreover, in terms

comunes y polisémicas en este crisol, mientras la comunicación lingüística y cultural tropezaba con innumerables obstáculos. La imagen barroca culta se imponía como denominador común del conjunto social, pero esto sólo hubiese sido una imposición más a esta realidad exótica, si la herencia indígena del ixiptla no hubiese mantenido vivo el principio, o más bien la intuición, de que existía una presencia divina en el objeto, y esto más allá y a pesar del desvanecimiento de las tradiciones iconográficas y artísticas del periodo prehispánico. El culto popular y mediterráneo de las imágenes que introdujeron los campesinos, los artesanos y el pueblo bajo de la península ibérica, sirvió en última instancia de aglutinante y enlace entre la imagen de los teólogos y el ixiptla de los indios.

La imagen barroca se volvió inmediatamente objeto de comunicación masiva, incluidas las corrupciones, las capturas y las distorsiones de toda índole que este tipo de consumo implica. Los consumidores de imágenes, indios, españoles, negros, mestizos y mulatos se revelaron siempre extraordinariamente activos, multiplicaron las apropiaciones, las chapucerías, las perversiones, los delirios, los deslizos... En este hervidero, ocurrieron algunas rupturas y cortocircuitos manifiestos en ciertos casos de iconoclastia individual y, aunque menos frecuente, colectiva. Sin embargo, en el mundo barroco, el atentado contra la efigie parece actuar en beneficio de la imagen, como si el impulso iconoclasta sólo fuera un medio inesperado, paradójico pero en extremo eficaz, de reafirmar, aunque sea en negativo, una sacralidad que no se ensucia impunemente. Esto es lo que indica el fresco de Atotonilco (1773) que expone el suplicio reservado al Sagrado Corazón, chorreando sangre bajo los latigazos de los verdugos.

La imagen barroca vive, habla, se desplaza, es castigada, insultada; se le dirigen formas extremas de amor o sadismo, el mismo sadismo que aflora en Greenaway y Almodóvar, en el arte chicano-mexicano. En este sentido, la imagen barroca es algo más que un cuerpo (o un corazón). Imágenes, cuerpos y objetos dominan desde los orígenes la comunicación y los intercambios de la sociedad mexicana colonial, véanse aquellos torsos tatuados, convertidos en retablos policromos (cuerpo + imagen + objeto) que los inquisidores escudriñaban para encontrar formas heréticas. Presentes desde los primeros contactos en las ardientes playas de Cozumel y Veracruz (1519), infimas señales en las turbulencias del periodo fractal, los objetos – metales trabajados, adornos, sexos de las mujeres, herramientas, músculos de los esclavos, alimentos – fueron un elemento fundamental de los intercambios y los mestizajes, al ritmo de los trueques, las interpretaciones y las reinterpretaciones. En el caso del ixiptla la concepción indígena del objeto (o, por lo menos, de lo que aparece en su lugar) atribuía una presencia y una energía a manifestaciones fragmentadas, a creaciones multiformes de los reinos animales, vegetales, minerales y humanos, que coexistían sin fractura. El pensamiento indígena, las magias mediterráneas que animaban las cosas, y la teología católica de la imagen pintada o esculpida, se confunden unos con otros, y para siempre. Cristalizaron, para perdurar, en los imaginarios barrocos.



Fructhico Baez
Via crucis pintado de
acuerdo a la devoción del
santuario de Jesús
Nazareno de Atotonilco,
mandados a hacer por
Pedro Nolasco Leonardo
1773
The Station of the Cross
painted according to the
Devotion of the
Hermitage of Jesus the
Nazarean in Atotonilco,
for Pedro Nolasco Leonardo
Eleventh Station

of technique and aesthetics, these religious images were conventional and standardized, often mass produced in the studios of colonial painters and in native villages. This fact leads historians of colonial art (who are only historians of art) to deplore the aesthetic shortcomings, the repetitiveness, and even the commercialization of Baroque artifacts (Toussaint, 1982), without their realizing that this, in fact, is precisely what accounts for the disconcerting actuality of these artifacts. Because the Baroque image was for the most part a miraculous image, it did not reproduce an existing model. Thus, it did not function according to the logic of mimesis, in that it had a vital presence all its own. The Virgin of Guadalupe was not a replica of the Iberian Virgin, who was worshiped under the same name in the mountains of Estrémadura; she was *the Virgin*, who descended from heaven and took on earthly existence, deliberately choosing the Mexican soil as her dwelling place. The image made present the hyperreality of the divinity and blurred, by its proximity and imminence, all efforts to set reality in opposition to fiction. The image that for us is merely the representation of a fictional prototype was the force that, in the eyes of the Mexican faithful, unveiled the ultimate reality of Mexico.

The omnipresence of the image in New Spain is explained by the Church's precocious implementation of a politics of colonialization and acculturation, which operated more through the deployment of images than through discourse. Witness the successive launchings – failed (1556), partly failed and then fully achieved (1648) – of the cult of the Virgin of Guadalupe, whose image was of so marvelous a nature that in order to describe it Baroque exegetes were forced to invent, centuries before the fact, the categories of the photograph, the hologram, and the synthetic image. These interventions and ecclesiastical inventions promoted and stimulated a discourse dominated by the image – the only instrument capable of introducing shared, multi-meaning references into a crucible where linguistic and cultural communication faced countless obstacles. But the skillfully conceived Baroque image that strove to impose itself as a common denominator for society as a whole would have been merely a veneer on an exotic reality, if the native legacy of the *ixiptla* had not kept alive the principle, or rather the intuition, of a divine presence in the object, beyond and despite the effacement of the iconographic and artistic traditions of the prehispanic age. Finally, the Mediterranean cult of images subscribed to by the common people and introduced by the peasants, artisans, and lower classes of the Iberian peninsula served as a binding element and point of connection between the image as understood by the theologians and the *ixiptla* of the Indians.

The Baroque image immediately became the object of mass consumption, with all the fraudulent practices, misappropriations, and distortions that any such consumption implies. The consumers of images – Indians, Spaniards, blacks, mulattos, other *mestizos* – were always remarkably

Las imágenes barrocas se animan y actúan sólo si se reinscriben en los imaginarios que las sustentan. Funcionan soportadas por los intercambios que se tejen entre los espíritus y los cuerpos. Por lo demás, existen tantos imaginarios como hay grupos étnicos y ámbitos sociales, aunque todos comparten en cierta medida la naturaleza mestiza y sincrética de la cultura colonial. Cambiantes y móviles, se despliegan de manera autónoma, implícita e inconsciente, sin que los grupos y los individuos tengan sobre ellos una influencia directa. Cada imaginario posee su temporalidad propia: así, la aparición de la Virgen de Guadalupe ha sido fijada por la leyenda (1648) en la memoria colectiva de 1531, fecha ficticia y, sin embargo, ineludible: existirá por lo tanto y para siempre un "antes y un después de 1531". Los imaginarios tienen sus propios mecanismos de regulación, desde la fetichización – por obliteración del proceso histórico de la aparición en provecho de la ficción, como en el caso de la Guadalupe (Gruzinski, 1990) – la censura y la autocensura, la delimitación de lo profano y lo religioso, y el desvanecimiento de estas distinciones. El imaginario barroco multiplica universos virtuales confundiendo las fronteras entre lo real y la ficción, manteniendo un estado de alucinación crónica. Prolonga así, amplificándola, la interferencia de la mimesis desencadenada en el siglo dieciséis por la situación colonial. Este imaginario resulta eficaz precisamente porque desvía la realidad vivida hacia una ficción, se asimila inmediatamente a una surrealidad, a un hiperreal de naturaleza divina. Al no poseer los medios que nos ofrecen ahora las técnicas de imagen artificial o sintética, el imaginario barroco, suma y articulación de los imaginarios que lo conforman, absorbe dispositivos y prácticas poco compatibles. Al surgir de una espera que se nutre y se adorna con milagros, la Iglesia barroca, con los jesuitas en la cabeza, puede explotar magistralmente las experiencias visionarias y oníricas. Los viajes redondos al infierno o al paraíso se vuelven prácticamente normales entre fieles de cualquier origen. Un sacerdote muere en olor de santidad y un corazón aparece sobre su tumba, "pendiente sobre su cuerpo de grandísima hermosura y resplandor, con rayos de una luz maravillosa." Nos falta espacio para evocar a este propósito la banalización del milagro (incansablemente registrado y evidenciado por todos lados), de la visión o de la alucinación en la sociedad mexicana colonial. La imagen milagrosa anula la dicotomía significante/significado: se ofrece como presencia inmediata y, con esta evidencia (más que con esta creencia), se alimenta del milagro reafirmando diariamente su verdad como experiencia de los sentidos.

En los confines del milagro reconocido y autenticado, del milagro salvaje, perseguido aunque casi siempre tolerado, tropezamos con el reino del consumo de alucinógenos. Uso prehispánico, se difundió a partir del siglo diecisiete en toda la sociedad colonial. No sólo ejerce una profunda incidencia sobre la manera en que las poblaciones construyen sus realidades, sino que también agrega a las creencias el complemento de los psicotrópicos, disparadores de excursiones voluntarias en la surrealidad. La sociedad colonial mexicana es alucinada: indios, negros,

active, engaging repeatedly in embezzlement, malfeasance, corruption, wild speculation, and other aberrant behaviors. In this turbulent setting occurred the decouplings and short circuits that took the form of individual and (more rarely) collective iconoclasm. Now, in the world of the Baroque, an assault on the effigy always redounded to the benefit of the image, as if iconoclasm were but an unexpected, paradoxical, yet supremely effective means of reaffirming – even if only in outline, or in negative – a sacredness that was never sullied with impunity. This is what is proclaimed by the painting at Atotonilco (1773) that represents the torture inflicted on the Sacred Heart, which is shown being lashed by two executioners and emitting fountains of blood.

The Baroque image is something that lives and speaks, a being that moves when one punishes or abuses it, an object of the most extreme forms of love and sadism – sadism that surfaces as much in Greenaway and Almodóvar as in Chicano-Mexican art. The Baroque image is thus to some extent also a body (or a heart). Images, bodies, and objects predominated from the outset in the communication and exchanges central to colonial Mexican society, like those tattooed torsos made into polychrome altarpieces (body + image + object) which the Inquisitors scrutinized for the slightest traces of heresy. Present from the earliest encounters on the burning shores of Cozumel and Veracruz (1519), serving as essential reference points during the upheavals of the fractal period, such objects – whether wrought-metal artifacts, jewelry and ornaments, female sex organs, tools and implements, the muscles of slaves, or foodstuffs – constituted the basic elements of exchange, not only when it came to crossblending (so tied to marketplace rhythms), but also in formulating interpretations and reinterpretations. Like the notion of the *ixiptla*, the native conception of the object (or at least that which took the place of it) ascribed a presence and an energy to the fragmentary manifestations of a multi-form creation in which the animal, vegetal, mineral, and human realms coexisted without ultimately achieving continuity. Between the native ways of thought, the magical animistic religions of the Mediterranean, and the Catholic theology of the painted or carved image, there would be endless mutual interferences. They would crystallize Baroque imaginaries for hundreds of years.

1700-1800: Baroque Imaginaries

Baroque images take on life and movement only if one restores them to the imaginaries that produced them. They operate only within the network of relations woven among their multiple supports, people's minds and bodies. Furthermore, there are as many imaginaries as there are ethnic groups and social milieus, but all share to some degree the hybrid and syncretic nature of colonial culture. Changing and mobile, they spread in an autonomous, implicit, and unconscious way, without groups and individuals having any direct control over them. Each

mestizos, mulatos y "blancos pobres" consumen o hacen consumir plantas y hongos. La absorción de la droga alucinante y la producción onírica son, obviamente, asunto del cuerpo. Reinducen la trilogía cuerpo/planta-objeto/imagen. Existe un cuerpo barroco como existe un imaginario barroco: la mirada consume imágenes y luces de la misma manera que el cuerpo tatuado de imágenes piadosas, retablo de carne, lacerado, llagado por los látigos de púas, consume incienso, sonidos y plantas.

Otros consumos emergen en las antípodas de estos ritos privados y clandestinos: aquéllos que acompañan las multitudinarias puestas en escenas, los recursos cromáticos (el oro de los retablos, los fulgores de las velas, los colores de los bordados indígenas, los esplendores de las sedas asiáticas y de los brocados...), musicales, dramáticos y pictóricos reunidos periódicamente para festejar una imagen prodigiosa, celebrar una gran fiesta litúrgica – el Corpus Christi por ejemplo – un auto de fé o una canonización. La corte, el clero, los mercaderes, los caciques indígenas, las multitudes de sangres mezcladas, los indios, comulgan en el consenso social y cultural que revuelve imaginarios oficiales y subterráneos. Se articulan naturalmente entre sí ya que todos tienden a mezclar lo profano con lo sagrado, a confundir la ficción con la realidad sensible, sin separación alguna entre la sensibilidad popular y la de los letrados y las élites. Las devociones circulan de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba: los canónigos mexicanos recuperan el culto popular e indígena de la Virgen de Guadalupe en el siglo diecisiete, los jesuitas del dieciocho promueven el culto del Sagrado Corazón de Jesús. El catolicismo tridentino en su versión hispanoamericana es lo suficientemente flexible y astuto como para componer un imaginario de referencia que tolera espacios autónomos de expresión y de creación sincréticos mientras todo suceda, por supuesto, en un marco católico, mientras las desviaciones sean "niñerías de los indígenas" y se limiten a los campos de lo estético y lo afectivo, de los sentidos y el espectáculo.

1880 -1991: sin transición, hacia el neobarroco o el posmoderno

Si el México fractal prepara la Nueva España del barroco, ésta no desemboca en la modernidad a pesar del brusco injerto de los Borbones y sus ejércitos de intendentes a la francesa, falso paréntesis neoclásico de la segunda mitad del siglo dieciocho. La Independencia (1821) favorece la continuidad e, inclusive, exacerba una tradición barroca que, de las devociones populares, rurales e indígenas al kitsch pequeñoburgués y urbano, nos lleva directamente al siglo veinte. Bajo el barniz del liberalismo, el positivismo y la laicidad, los imaginarios perduran y reciben nuevos mestizajes, otros colonialismos sustentados por un clero que nunca tuvo, quizás, tanto poder desde que se liberó de la sujeción al estado. La devoción al Sagrado Corazón lo ilustra perfectamente: en el transcurso del siglo diecinueve, el culto abandona los círculos eclesásticos que lo habían introducido y se extiende en los medios populares. ¿Acaso relevó, por lo

imaginary has its own temporality. In this way, the presence of the Virgin of Guadalupe in Mexico was set by legend (1648) in the collective memory at 1531, a date that is fictive and yet unalterable: there will thus always be a "before 1531" and an "after 1531." Imaginaries are endowed with their own regulatory mechanisms, which stem from fetishization – by the obliteration of the historical process of appearing in favor of the fiction, as seen in Guadalupe (Gruzinski, 1990) – censure, self-censure, the distinctions of the profane and the religious, and the effacement of these distinctions. The Baroque imaginary generated virtual universes by blurring the boundaries between the real and the fictional, and by fostering a chronic hallucinatory state. In so doing, it prolonged, because it amplified, the blurring of mimesis begun in the sixteenth century by the colonial situation. This imaginary was effective precisely because it turned away from lived reality toward a fiction that was immediately assimilated with a surreality, with a realm that was divine and therefore hyperreal. To achieve this, yet lacking the means that the synthetic image affords us today, the Baroque imaginary, sum and articulation of the imaginaries that composed it, telescoped devices and practices that were highly incompatible. Since this imaginary arose from expectations nourished by and associated with miracles, the Baroque Church, led by the Jesuits, knew how to exploit in masterly fashion everything that consisted of visionary and dreamlike experiences. Visits to hell or to paradise became common currency among believers of every type. Let a priest die in the odor of sanctity and a heart would appear on his tomb, "suspended over his body in extraordinary beauty and splendor, with many rays of marvelous light." Space considerations here make it impossible to discuss in detail the way in which miracles (tirelessly brought to light and recorded in written accounts), visions, and hallucinations became commonplaces in colonial Mexican society. Abolishing the dichotomy between "signifier" and "signified," the miraculous image was a vivid and immediate presence, and this evidence (more than faith) was nourished by the miracle, which daily reaffirmed its truth through the experience of the senses.

At the periphery of the recognized and authenticated miracle, or of the wild, uncontrolled miracle (which was combated or, more often, tolerated) was a realm in which worshippers engaged in the consumption of hallucinogens. This prehispanic custom, which spread through all levels of colonial society beginning in the seventeenth century, exerted a profound influence on the way in which people constructed their realities. It supplemented the resources of faith with mind-altering drugs, which made it possible to venture at will into the surreal. Colonial Mexican society was a hallucinated society: Indians, blacks, "poor whites," mulattos, and other *mestizos* consumed or caused the consumption of mind-altering plants and mushrooms. Obviously, the absorption of a hallucinogenic drug and the dreamlike visions that resulted were a function of the body as well, and thus we are presented once again with the trilogy body/object-plant/image.

menos parcialmente, la fiesta barroca por excelencia que reunía a toda la sociedad colonial, el Corpus Christi? Con la desaparición de Nueva España y la muerte institucional de una sociedad cuyos ideólogos eran teólogos, el Sagrado Corazón pudo haber captado una parte del imaginario antes polarizado por el Corpus y responder a las exigencias descabelladas de un expresionismo barroco, del cual existen varios ejemplos en el siglo diecinueve. De cualquier manera, lejos de ser un símbolo místico y menos aún una metáfora, el Sagrado Corazón otorgó al cuerpo barroco una nueva densidad, una densidad jamás alcanzada, yuxtaponiéndose finalmente a la temática, también central, de la muerte barroca (en el Político de la Muerte de Tepotzotlán). La ausencia en México de revolución industrial, de alfabetización y de democratización al estilo europeo deja espacios vacíos que los antiguos imaginarios siguen utilizando antes de ser sustituidos por la imagen cinematográfica y televisual.

En este caso, el mundo colonial hispánico no sólo sería un receptáculo de sobrevivencias, derrelictos arcaicos encallados en suelo americano, tales como el "feodalismo", por ejemplo, o la Inquisición cuyo papel como instrumento de estabilización cultural en el *mälstrom* de los mestizajes queda por evaluar. Despreciar a la etapa colonial por arcaica y al siglo diecinueve por sus carencias sería producto de una doble ceguera. ¿Cómo hablar de "arcaísmo" o de "sobrevivencias" después de analizar con detenimiento la experiencia colonial americana en la que todo fue redefinido, revivido, reclasificado, reexperimentado en un contexto nuevo y sin ningún antecedente? Se considera como arcaico lo que fue apenas una reacción, un tímido repliegue sobre el pasado, al enfrentarse con la modernidad europea (bajo las formas del Renacimiento en el siglo dieciséis y del despotismo ilustrado en el dieciocho); enfrentamiento por lo demás creador y productor de mestizajes e híbridos. Cabe preguntar asimismo si las carencias del siglo diecinueve, por indudables que éstas sean, no deben asimilarse a cortocircuitos de toda clase, a "economías" culturales que habrían permitido pasar sin transición de un largo periodo barroco, cuyas luces no se extinguieron en el diecinueve ni en el veinte, al neobarroco de la posmodernidad. ¿La civilización barroca colonial preparaba la edad neobarroca? ¿Y más fácilmente aún puesto que sólo nos separaba de ella la larga gestación de la era industrial, con sus metamorfosis, sus rupturas y sus revoluciones? ¿En esta perspectiva, sería prudente evaluar el papel de las sensibilidades, de los afectos y, de una manera general, de la influencia de los imaginarios y sus combinatorias de origen barroco, en la producción de (o el acceso a) sistemas culturales e imaginarios contemporáneos? Los imaginarios coloniales practicaban, como los de hoy, la descontextualización y el reempleo, la desestructuración y la reestructuración de lenguajes. La confusión de referentes y registros étnicos y culturales, los encabalgamientos de la ficción y la vida, la difusión de drogas, las prácticas del remix, son rasgos próximos a los imaginarios de ayer, aunque no se confunden con ellos – porque la historia no se repite. Emergen indudablemente del universo fractal que nació del contacto entre tres mundos y se perpetúa en América Latina en situaciones fronterizas. ¿Cómo interpretar de otra manera el auge, en los más importantes territorios barrocos



David Avalos
Hubcap Milagro –
Combination Platter #3,
The Straight-Razor Taco
 1989
 hubcap, wood, chile, straight
 razor, lead, barbed wire,
 sawblade / tapacuba,
 madera, chile, navaja de
 afeitar, plomo, alambre de
 púas, hoja de sierra
 43 x 23 cm
 Collection of the artist

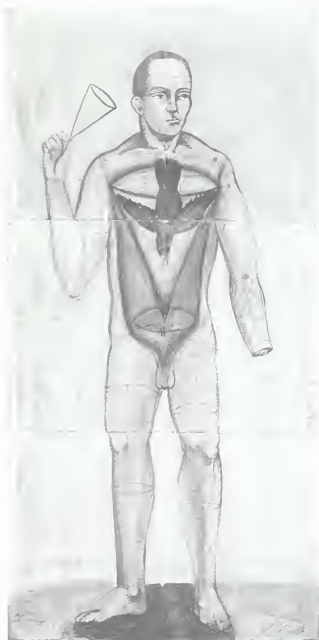
There was a Baroque body just as there was a Baroque imaginary: the gaze consumed images and lights just as the body tattooed with pious images – an altarpiece of flesh, lacerated with open wounds from nail-studded whips – consumed incense, sounds, plants.

Other forms of consumption arose at the opposite extreme from private and clandestine rites, namely those that accompanied the multifarious public spectacles in which all of the culture's musical, dramatic, pictorial, and chromatic resources (the gold of the altarpieces, the glimmering of candles, the rich hues of native embroideries, the sheen of Asian silks, the luster of brocades...) were periodically brought together to pay tribute to a miraculous image, or to celebrate an important liturgical feast, such as Corpus Christi, an auto-da-fé, or a canonization. The court, the clergy, the merchants, the native *caciques* or chieftains, and the masses of *mestizos* and Indians joined in a social and cultural consensus that mingled the official and underground imaginaries. These imaginaries were articulated among them all the more naturally in that everyone tended to blend the profane and the sacred, to confuse fiction and perceived reality, without any impassable rift dividing the sensibilities of the common people from those of the educated elite. Devotional practices circulated from the upper levels to the lower and from the lower to the upper: in the seventeenth century, the canons of Mexico revived the popular native cult of the Virgin of Guadalupe; the Jesuits of the eighteenth century promoted the worship of the Sacred Heart of Jesus. Tridentine Catholicism in its Hispano-American version was flexible and clever enough to devise an imaginary that could serve as a reference point and that would tolerate autonomous spaces of expression and syncretic creation – on the condition, of course, that they were situated within a Catholic framework, and that the deviations remained "native childishness" and were confined within the realm of the aesthetic, the affective, the senses, and the spectacle.

1800-1991: Toward the Neo-Baroque or the Postmodern, without Transition

Though fractal Mexico prepared the way for the Baroque of New Spain, the latter did not open onto modernity, despite the brutal grafting effected by the Bourbons and their battalions of French-style intendants in the second half of the eighteenth century – a misguided neoclassical parenthesis. Independence (1821) fostered the continuation and even the exacerbation of a Baroque tradition that – ranging from lower-class, rural, and native devotional practices to petty bourgeois and urban kitsch – has led straight to the twentieth century. Beneath the veneer of liberalism, positivism, and secularism, the imaginaries endure, victims of new interminglings and other colonialisms, supported by a clergy that perhaps has never been so powerful, now that it is free from the tutelage of state authority. The worship of the Sacred Heart illustrates perfectly the rise of a cult that in the

Jaime Palacios
Anatomía del Mago
 1990
Anatomy of the Magician
 mixed media on ledger paper
 with wood / técnica mixta
 sobre papel de libro mayor
 y madera
 108 x 54 cm
 Private collection,
 New York, New York



8
 "Nahum B. Zenill" (A)
 "magia, magia, magia"
 "magia, magia, magia"
 "magia, magia, magia"
 "magia, magia, magia"
 "magia, magia, magia"
 "magia, magia, magia"
 "magia, magia, magia"
 "magia, magia, magia"
 "magia, magia, magia"

9
 "El cuerpo electrónico de
 Adolfo Patiño" (A)
 "El cuerpo electrónico de
 Adolfo Patiño" (A)

americanos, México y Brasil, de la imagen televisual que permite a estos países lanzarse por primera vez en una conquista expansiva?

¿Cómo explicar asimismo la reaparición de formas estéticas que surgen ahora en el arte chicano-mexicano, las referencias religiosas y las manipulaciones de imágenes sagradas (en el caso de artistas como Nahum B. Zenill),⁸ las profanaciones aparentes (que, como hemos visto, eran en el contexto barroco reafirmaciones de una aplastante y cautivante sacralidad), o también la inmersión en un mundo de las apariencias sin fondo ni consistencia, un mundo fabricado por las imágenes, donde el Cristo sangrante de Rubén Ortiz domina el código electrónico de las cajas de supermercado? ¿El cuerpo neobarroco expuesto en las obras de Adolfo Patiño o de Jaime Palacios no sería el paralelo o la alternativa del cuerpo electrónico de la posmodernidad?⁹

Incapacitado para responder a todas estas preguntas y comprender el presente, el historiador sólo puede recorrer el pasado, no importa en qué sentido. ¿Queda por saber si no proyecta sobre el México barroco una visión posmoderna que lo incitaría a privilegiar algunas líneas de fuerza en detrimento de otras? ¿Si es capaz de exhumar de este mundo desaparecido la forma más adecuada de abordar los sincretismos y los mestizajes de la posmodernidad, otorgando a la "primera América", la América fractal y barroca, la paternidad de nuestro fin del siglo, si no la del próximo siglo? Al espectador-lector le queda la tarea de encontrar en las obras presentadas, algunas de las actitudes, interrogaciones y esquivaciones cuya arqueología, o por lo menos una de tantas arqueologías, hemos intentado trazar aquí.

Traducido del francés por Olivier Debroise

course of the nineteenth century abandoned the ecclesiastical circles that had introduced it and spread through the lower classes. But one might also wonder whether the festival of the Sacred Heart has not, at least to some extent, taken the place of the celebration of Corpus Christi, the Baroque ritual par excellence, which drew together all of colonial society. With the disappearance of New Spain and the institutional death of a society whose idealogues were theologians, would the Sacred Heart have recovered a part of what Corpus Christi polarized by responding to the unbridled exigencies of a Baroque expressionism, so frequently seen in the nineteenth century? It is nevertheless true that far from being a mystical symbol, much less a metaphor, the Sacred Heart gave the Baroque body a new density, an intensity never before achieved, going so far as to juxtapose itself with the equally central thematic of the Baroque death (in the *Polyptych of Death* at Tepotzotlán). The absence in Mexico of widespread literacy, an industrial revolution, and democratization on the European model has created gaps that the old imaginaries continue to replenish, before being supplanted by filmed and televised images.

Thus, the history of the colonial hispanic world should not be seen merely as a catch-all for reversionary elements, for archaic leftovers that foundered on American soil such as "feudalism," or the Inquisition, whose role as an instrument of cultural stabilization in the welter of blendings must certainly be reevaluated. Might not the denunciation of the colonial era's "archaism" and the nineteenth century's "deficiencies" be the effect of a twofold blindness? It is scarcely possible to speak of "archaism" or of "reversion" if one looks closely at the colonial American experience, in which everything was redefined, relived, recalibrated, and retested in a context that was new and without precedent. The "archaic" should rightly be seen less as a reaction, an apprehensive retreat toward the past, than as a confrontation with European modernity (as embodied in the Renaissance of the sixteenth century, and then in the enlightened despotism of the eighteenth century), defiantly creative and producing myriad blendings and hybrids. Similarly, we may wonder whether the deficiencies of the nineteenth century, undeniable as they may be, should not be considered as bypasses or short circuits, entailing cultural "economies" that would lead *without transition* from an enduring Baroque world, still waning throughout the nineteenth and twentieth centuries, to the Neo-Baroque world of the postmodern. Isn't it possible that colonial Baroque civilization may have paved the way for the Neo-Baroque era? And might it not have prepared the way all the more easily because it was not separated from the postmodern era by the long gestation of the industrial age, with its metamorphoses, ruptures, and revolutions? Couldn't we evaluate, from this perspective, the role of sensibilities and emotions, and, in a more general way, the influence of Baroque imaginaries and their melding on the production of or approach to cultural systems and contemporary imaginaries? The colonial imaginaries, like those of today, practiced decontextualization and the

Bibliografía / Bibliography

Abruzzese, A. *Il corpo elettronico: Dinamiche delle comunicazioni di massa in Italia*. Firenze: La Nuova Italia, 1988.

Alberro, S. *Inquisition et société au Mexique, 1571-1700*. Mexico: CEMCA, 1988.

———. *L'acculturation des Espagnols dans le Mexique colonial*. Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, forthcoming.

Bernand, C., and S. Gruzinski. *Histoire du Nouveau Monde: De la découverte à la conquête*. Vol. I. *Une expérience européenne*. Paris: Fayard, forthcoming.

Burkhart, L. M. *The Slippery Earth: Nahuatl-Christian Moral Dialogue in Sixteenth-Century Mexico*. Arizona, 1988.

Calabrese, O. *L'età neobarocca*. Bari: Laterza, 1987.

Greenaway, P. *Fear of Drowning by Numbers*. Paris, 1988.

Gruzinski, S. *La guerre des images, de Christophe Colomb à "Blade Runner" (1492-2019)*. Paris: Fayard, 1990.

———. *L'Amérique de la Conquête peinte par les peintres mexicains*. Paris: Flammarion, forthcoming, 1992.

Guidieri, R. *Cargaison*. Paris: Seuil, 1987.

Plancarte, A. M. *El corazón de Cristo en la Nueva España*. Mexico: Buena Prensa, 1951.

Sallmann, J.-M. *Le culte des saints à Naples, XVIe-XVIIe siècles*. 4 vols. Thesis for the Doctorat d'État, Paris IV, 1991.

Tovar de Teresa, G. *Bibliografía novohispana de arte*. Part II. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Discographia / Discography

Alaska and Dinarama. *Fan Fatal*. 7 92122 2, Hispa Vox.

Nyman, M. *The Cook, the Thief, His Wife, and Her Lover*. 30 730 PM 520, Virgin Records.

Zumaya, M. de. In *Primer Gran Festival Ciudad de México: 450 años de música*. Cuatrô Estaciones.



Nahum B. Zenil
Mamá en el hospital
 1985
 Mama in the Hospital
 mixed media on paper /
 técnica mixta sobre papel
 35.5 x 29 cm
 Collection of the artist

8 Nahum subverts the sainted images by releasing *Abrazo*! slight modifications, their latent power. O. Did-rose. Nahum B. Zenil Mexico. Galeria de Arte Mexicano, 1985.

9 The electronic body is described by Abruzzese (1988).

reemployment, destructuring, and restructuring of languages. The confusion of standards, the blurring of ethnic and cultural distinctions, the overlapping of the lived and the fictional, the widespread use of drugs, and the dynamics of *remixing* are features that draw together without fusing (for history does not repeat itself) the imaginaries of yesterday and today. All are incontestably the result of the fractal universe engendered by the meeting of the three worlds and perpetuated in Latin America by border conditions. If they are not, how can we interpret, within those vast territories of the American Baroque, Mexico and Brazil, the phenomenal ascendance of the televised image, which for the first time permits these countries to embark in their turn on an expansionist enterprise?

And if they are not, how can we moreover explain the aesthetic resurgences seen in Chicano / Mexican art today – the religious references and the manipulations of sacred images (by painters like Nahum B. Zenil),⁸ the obvious profanations (which we have seen, in the Baroque context, to be but a reaffirmation of a stifling and enveloping sacredness); or the plunge into an unstable, inconsistent world of appearances, a world fabricated by images in which the bleeding Christ of Rubén Ortiz appears above a supermarket bar-code symbol? Would the Neo-Baroque body that fills the canvases of Adolfo Patiño or Jaime Palacios be the companion or the alternative to the electronic body of the postmodern?⁹

Unable to answer these questions or to understand the present, the historian can only explore the past – it scarcely matters in what direction. Is he unwittingly projecting on Baroque Mexico a postmodern vision that might lead him to sanction certain lines of force at the expense of others? Or is he capable of extracting from this vanished world something that will aid him in approaching the syncretisms and hybridizations of postmodernity and ensure that "the First America," fractal and Baroque America, be once again recognized as the forebear of our end-of-century and of the century that soon will dawn? It is up to the spectator-reader to trace out in the works mentioned here the attitudes, questions, and detours for which we have tried to suggest the archeology, or rather a possible archeology.

Translated by Maria Louise Ascher

El corazón devorado

Matthew Teitelbaum



Frida Kahlo
Autorretrato con pelo cortado 1940
Self Portrait with Cropped Hair
oil on canvas / óleo sobre tela
40 x 28 cm
Collection of The Museum of Modern Art, New York, New York
Gift of Edgar Kaufmann, Jr

Empecemos con dos imágenes: una, que representa una escena de una calle mexicana; la otra, un verdadero icono de la pintura mexicana moderna. La primera, una mesa arreglada a la manera de un tianguis, con pequeños dijes, amuletos, objetos de devoción y ofrendas votivas. Es una mesa de hojalata, cartón estampado y plástico de colores brillantes; una mesa con imágenes de Jesucristo, flores, pájaros y corazones en pedazos atravesados por espinas. La segunda, un autorretrato de Frida Kahlo, una artista considerada esencial en nuestro tiempo para comprender la cultura mexicana contemporánea. Está sentada sola, y viste un traje de hombre muy grande. Hay pelo por todas partes: en la silla, en su regazo y en la tierra roja que la rodea. Su cabello decora un terreno adornado con la letra de una canción popular mexicana: "Mira que si te quise fue por tu pelo. Ahora que estás pelona, ya no te quiero."

Dos vertientes de la cultura popular, el dije y la canción, se "leen" y se entienden en estas imágenes. Dos vertientes se vinculan en el paso de la iconografía religiosa a una imagen de poder sexual. Es el paso de una iconografía que inscribe un cristianismo proscriptor en la moralidad de una nación a una comprensión de la sexualidad a la vez desafiante y ambivalente, que se mueve entre lo femenino y lo masculino sin posarse firmemente en ningún lado. Mientras que una es una lectura del sentimiento religioso que niega las funciones del cuerpo, la otra es una lectura de una ambivalencia acerca de la "identidad", enraizada en las percepciones y las sensaciones del cuerpo. Mientras que ambas hablan metafóricamente de la proliferación de imágenes en el corazón de México, cada una nos da una lectura distinta del momento contemporáneo; cada una vincula la "idea" de México y su gente a una historia distinta.

Imágenes en el corazón de México que se convierten en imágenes del corazón de México, que se convierten en iconos, que se convierten en un nexo entre lo público y lo privado, entre el acto de devoción y las actividades cotidianas: estos son los temas de El Corazón Sangrante. Aquí, el poder de la imagen del corazón se describe y se evoca por medio del vínculo entre su representación contemporánea y su circunstancia en varios

The Devoured Heart

Matthew Teitelbaum



Anonymous
Devotional objects
gathered in
Mexico City, Mexico
1990

Begin with two images: one, a scene from a Mexican street; the other, a virtual icon of modern Mexican painting. The first, a table set up as a street-market display, with small religious pendants, amulets, devotional objects, and votive offerings. It is a table of cut tin, stamped cardboard, and brightly colored plastic; a table of images of Jesus Christ, flowers, birds, and severed hearts pierced by thorns. The second, a self portrait of Frida Kahlo, an artist regarded in our time as essential to an understanding of contemporary Mexican culture. She sits alone, wearing an oversized man's suit. Hair is all about her – on the chair, her lap, and the red-earth that surrounds her. Her hair decorates a ground adorned with the words of a Mexican popular song: "Look, if I loved you, it was for your hair. Now that you are bald, I don't love you anymore."

Two strains of popular culture, the pendant and the song, meet in these images. Two strains are linked in a move from religious iconography to an image of sexual power. It is a move from iconography that inscribes a proscriptive Christianity on the morality of a nation to a sexuality which is at once defiant and ambivalent, moving between femininity and masculinity without landing surely in one place. While one is an invocation of religious feeling that denies the functions of the body, the other is a statement of ambivalence about "identity," rooted in perceptions about and feelings of the body. While both metaphorically speak to the proliferation of images in the heart of Mexico, each supports a separate reading of the contemporary moment; each ties the "idea" of Mexico and its people to a separate history.

Images in the heart of Mexico becoming images of the heart in Mexico; images becoming icons, becoming links between the private and the public, between the act of devotion and the activities of everyday life: these are the subjects of *El Corazón Sangrante*. Here, the power of the iconic image of the heart is described and evoked by the link between its contemporary representation and its circumstance at various points in Mexican history. Transformations of meaning in the



Anonymous
 Untitled (The Virgin
 Surrounded by the
 Seven Wounds of Mary)
 18th century
 Sin título (La Virgen
 rodeada de las siete
 heridas de Maria)
 siglo XVIII
 oil on canvas / óleo sobre tela
 48 x 38 cm
 Collection of
 Paul LeBaron Thibau,
 San Francisco, California

momentos de la historia de México. Las transformaciones del significado en el icono del corazón, su "traslado" del altar de la iglesia a la calle y su manifestación en el arte mexicano y "sueño" contemporáneos se vinculan a una comprensión de la iconografía en México como un indicio del significado.

En el uso que hace una cultura de un icono hay una lucha por el poder interpretativo. Los iconos sugieren y contienen un significado. Tradicionalmente se han hecho lecturas iconográficas en el arte y en la antropología para descodificar o explicar culturas alejadas en el tiempo o la experiencia del tiempo y en el lugar de la interpretación. Los iconos de varias sociedades tribales, culturas comunales, y reinados religiosos han recurrido a un esquema para descodificar culturas "extranjeras". Tradicionalmente, los iconos han disminuido la distancia en la comprensión cultural, precisamente porque se considera que son producidos por los indígenas; se considera que hablan desde dentro de una cultura, y, por lo tanto, toman su lugar en el mundo de las imágenes con el aura de una autenticidad impecable. Una representación se convierte en un icono debido a su habilidad para significar valor y sentido.

En México, la lucha por el poder interpretativo en torno a la imagen del corazón sangrante o ensangrentado ha sido hasta hace poco tiempo vinculada a dos representaciones: el corazón del sacrificio azteca que representaba los valores de la comunidad vinculados al flujo y reflujo del cosmos, y el corazón del sufrimiento y la veneración cristianos, el corazón afligido, de la devoción individual, personal. Que una ha sustituido a la otra, que el corazón de Jesús ha llegado a ser visto como el verdadero centro de México, se evidencia geográficamente en el centro de la ciudad de México. Aquí, en un lugar cercano al Templo Mayor, el lugar de la ceremonia sagrada de los aztecas, el sitio de la muerte ofrecida para nutrir a la vida, surge la Catedral, construida con piedras que fueron arrancadas del mismo templo. Aquí, donde se sacaban los corazones, está plenamente presente el corazón, el corazón del México colonial, en la unión del ábside y la nave de la gran Catedral. La Catedral, cuya construcción se inició a mediados del siglo XVI y se prolongó durante más de dos siglos, oscurece y sustituye al Templo Mayor con el cuerpo simbólico de Cristo.

Para el siglo XVI, el corazón dejó de ser un símbolo de unidad con las fuerzas naturales y los poderes de los dioses para convertirse en un símbolo barroco de penitencia y sufrimiento, que se consideraba necesario para un sentimiento religioso auténtico. El corazón era un objeto de devoción, una reliquia, un icono que figuraba dentro de la cultura como una fábula moral. Las heridas de Cristo, a través de su corazón sangrante, eran el punto de entrada a su cuerpo. Un creyente se redimía por medio de su autonegación, su sufrimiento y su sacrificio. A fines del siglo XIX, con la expectativa de la revolución política y económica, el corazón se abrió para convertirse en un símbolo de valentía nacional filtrado a través del código del sentimiento religioso. Era el registro viviente, como ha observado la artista

icon of the heart, its "move" from the altar to the church to the street, and its manifestation in contemporary Mexican and "southern" art are linked to an understanding of iconography in Mexico as a signifier of meaning.

I

In a culture's use of an icon there is a struggle for interpretive power. Icons suggest and embody meaning. Iconographic readings in art and anthropology have traditionally been used to decode or explain cultures distanced in time or experience from the time and place of interpretation. Icons of various tribal societies, communal cultures, and religious kingdoms have invoked a schema for decoding "foreign" cultures. Traditionally, icons have lessened the distance in cultural understanding, precisely because they are seen to be indigenously generated; they are seen to speak from within a culture, and thus, take their place in the world of images with the aura of an impeccable authenticity. A representation becomes an icon because of its ability to signify value and meaning.

In Mexico the struggle for interpretive power around the image of the bleeding or bloodied heart has, until recently, been linked to two successive representations: the heart of Aztec sacrifice, which stood for the values of community linked to the agricultural calendar, and the heart of Christian suffering and veneration, which is the personalized, sorrowful heart of an individual piety. That one has superseded the other – that the heart of Jesus has come to be seen as the virtual heart of Mexico – is evidenced geographically at the center of Mexico City. Here near the site of the Templo Mayor, the site of Aztec sacred ceremony, a death given to nurture life, rises the Metropolitan Cathedral. Here, where hearts were removed, the heart of Colonial Mexico is fully present, at the meeting of the transept and nave of the great Cathedral. Built over two centuries beginning in the mid-16th century, the cathedral obscures and replaces the Templo Mayor with the symbolic body of Christ.

By the 16th century the heart moved from a sign of unity with natural forces and powers of the Gods to a Baroque symbol of penance and suffering deemed necessary for true religious feeling. The heart was a devotional object, a relic and icon which stood within the culture as a moral fable. The point of entry to Christ's body was through his bleeding heart, his wounds. A believer was redeemed through Christ's selflessness, suffering, and sacrifice. By the end of the 19th century, with the anticipation of economic and political revolution, the heart had opened to become a symbol of national courage, filtered through the cipher of religious feeling. It was a living record, as Chicana artist Amalia Mesa-Bains has noted, of a "passionate battle for independence, bravery, stout heartedness, love of *patria*, vibrant nationalism, *soldaderas* (camp followers), *Adelitas*, lovers lost, lovers reunited, grieving mothers – all these were passionate testimonials of an era."¹

1
Amalia Mesa-Bains, "An
Historical Essay on Heart
Imagery and Expressions,"
*Lo del Corazon: Heartbeat of
a Culture* (The Mexican
Museum, San Francisco
1986), p. 6.

chicana Amalia Mesa-Bains, de una "apasionada batalla por la independencia, de la valentía, del arrojo desinteresado, el amor a la patria, el nacionalismo vibrante, las soldaderas, las adelfitas, los amores perdidos, los amores reunidos, las madres afligidas: todo esto constituye un apasionado testimonio de una época."¹

1
Amalia Mesa-Bains, "An Historical Essay of Heart Imagery and Experience in the La del Corazón, Heartbeat of y Caribbe (The Mexican Museum, San Francisco, California, 1986), p. 6.

2
Jean Franco, *Plotting Woman: Gender and Representation in Mexico* (Columbia University Press, Nueva York 1993), p. 102.

3
Jean Franco, *Plotting Woman: Gender and Representation in Mexico* (Columbia University Press, Nueva York 1993), p. 79. En su texto, Franco reconoce su deuda con el teórico literario Benedict Anderson quien ha escrito: "La disgregación del Paraíso tuvo lugar a la fatalidad más absoluta. Lo absurdo de la condición, nada hace a otro tipo de continuidad más necesario. Lo que se necesitaba entonces era una transformación secular de la fatalidad en continuidad, de la contingencia en significado. Como veremos, pocas cosas eran (son) más importantes para este fin que la idea de nación." [de Benedict Anderson, *Imagined Communities* (Londres Verso, 1983), p. 19].

4
Olivier Debroise, "El Corazón mediante una propuesta de refiguración," *México, marzo de 1991*, inédito.

Las descripciones populares del corazón abundaron durante el periodo revolucionario que abrió este siglo. Las representaciones del corazón generalmente estaban vinculadas a los ideales de las aspiraciones nacionalistas. La Revolución de 1910-1917, "con sus promesas de cambio social (que) fomentaron un espíritu mesiánico que transformó a simples mortales en superhombres..."², empapó el corazón de atributos mesiánicos semejantes; el nacionalismo salió de y entró a la devoción de la creencia religiosa. Las naciones, sostiene la historiadora de la literatura Jean Franco, "no son sólo territorios, personas y gobiernos, sino que también son 'imaginadas'; es decir, articulan significados, crean historias ejemplares y sistemas simbólicos que aseguran la fidelidad y el sacrificio de distintos individuos."³ En México, donde el celo nacionalista se une con el fervor religioso, había una animación completa de un icono sagrado, y una plena comprensión, como podría haberlo dicho el filósofo e historiador francés Michel Foucault, de que es posible usar un símbolo o icono para ejercer ciertas medidas de control. Dentro del uso popular del corazón como símbolo de identidad nacional — principalmente la Virgen de Guadalupe y hasta cierto punto el corazón — había un intento por convencer, alentar o, finalmente, disciplinar a la población y hacerle creer en una serie de valores predominantes.

II

En los últimos años, numerosos artistas latinoamericanos han tomado la imagen del corazón, principalmente los mexicanos y los chicanos, tanto hombres como mujeres. Como imagen, tiene un carácter contemporáneamente sugestivo, y, sin embargo, conserva un evidente simbolismo previo al siglo XX, como signo del cristianismo. Recientemente, el corazón fue investido de nuevos significados, lo que el escritor mexicano Olivier Debroise ha llamado "el desasosiego del individuo en una época particularmente conflictiva y pragmática; lo que se puede considerar un nuevo spleen, una especie de mal del siglo, o tal vez, una reacción o una resistencia a conflictos recientes."⁴ El corazón ha sido usado profusamente en las culturas "sureñas". Al principio, a mediados de los setenta, los artistas chicanos del sur de California identificaron su lucha por el reconocimiento cultural con el corazón sangrante (o cautivo); posteriormente, a raíz del terremoto de 1985, los artistas mexicanos empezaron a utilizar el corazón como un signo metafórico tanto del sufrimiento de los afligidos y de los que habían perdido sus casas, como del desmoronamiento del orden político establecido. En cada uno de estos casos, el corazón se convirtió en símbolo de independencia y de fe laica.

2
 Jean Franco *Pulling Women
 Together and Representation in
 Mexico* (Columbia University
 Press, New York, 1989)
 p. 102

3
 Ibid. p. 79. In her text,
 Franco acknowledges her
 own debt to the British
 theorist Benedict Anderson,
 who has written
 "Disintegration of paradise
 nothing makes fatality more
 arbitrary. Absurdity of
 civilization, nothing makes
 another style of continuity
 more necessary. What then
 was required was a secular
 transformation of fatality into
 continuity, contingency into
 meaning. As we shall see
 few things were (are) better
 suited to this end than the
 idea of the nation." (from
 Benedict Anderson, *Imagined
 Communities* (London: Verso
 1983), p. 19)

4
 Olivier Debroise "The
 Bleeding Heart: An exhibit
 proposal," Mexico City,
 March 1990. Unpublished

Popular depictions of the heart abounded during the revolutionary period that opened this century. Representations of the heart were linked with the ideals of nationalistic aspiration. The Revolution of 1910-1917, "with its promise of social transformation [which] encouraged a Messianic spirit that transformed mere human beings into supermen..."² imbued the heart with similar Messianic attributes; nationalism fed into and out of the devotion of religious belief. Nations, the American literary historian Jean Franco has argued, "are not only territories, peoples, and governments, but are also 'imagined' – that is, they articulate meanings, create exemplary narratives and symbolic systems which secure the loyalty and sacrifice of diverse individuals."³ In Mexico, where nationalist zeal met religious fervor, there was a full animation of a sacred icon, and a full realization, as the French philosopher/historian Michel Foucault might have put it, of using a symbol or icon to generate some measure of control. Within the popular use of icons as a symbol of national identity – the Virgin of Guadalupe most significantly, and to some extent, the heart – there was an attempt to convince, encourage or, finally, discipline populations into believing a predominant set of values.

II

In recent years the image of the heart has been taken up by numerous Latin American artists, primarily Mexicans, Chicanos, and Chicanas. As an image it has a contemporary suggestiveness, yet it retains its apparent pre-20th century symbolism as a sign of Christianity. In recent years the heart has developed new meaning, what Mexican writer Olivier Debroise has called "the uneasiness of the individual in an era particularly conflictive and pragmatic; what could be considered a new spleen, a sort of malady of the century, or perhaps a reaction to, or resistance to, recent conflicts."⁴ The heart has been taken up profusely in "southern" cultures. At first, in the mid-1970s, Chicano and Chicana artists in southern California identified their struggle for cultural recognition with the bleeding (or captured) heart; subsequently, following the Mexican earthquake of 1985, Mexican artists began to utilize the heart as a metaphorical sign of both the suffering and grieving of the homeless and the crumbling of the established political order. In each instance the heart became a symbol of independence and secular faith.

For many contemporary artists the heart itself is a symbol against fixity, against the single, potent, and traditional function of an icon. In the contemporary moment, and in the work of many of the artists represented in *El Corazón Sangrante*, the heart stands for information suppressed in the discourse about religion, culture, and social formation in Mexico. The heart represents information suppressed in discussions about the originary in Mexican culture, both the suppressed culture of the Aztecs and the veiled attributes of medieval European Christianity (that is, Christianity before the conquest of Mexico). The heart raises issues of sacrifice,



Jaime Palacios
Xipe Totec 1985
 etching on paper /
 aguafuerte sobre papel
 31 x 20 cm
 Collection of
 Richard Ampudia,
 courtesy of
 Carla Stellweg Gallery,
 New York, New York

Para muchos artistas contemporáneos, el corazón mismo es un símbolo contra lo fijo, contra la función única, potente y tradicional de un icono. En este momento, y en el trabajo de muchos de los artistas representados en El Corazón Sangrante, el corazón simboliza la información suprimida en el discurso sobre la religión, la cultura y la formación social en México. El corazón representa la información oculta en las discusiones sobre lo originario en la cultura mexicana, tanto en la cultura suprimida de los aztecas como en los atributos velados del cristianismo medieval europeo (es decir, el cristianismo de antes de la conquista de México). El corazón plantea cuestiones sobre el sacrificio, el predominio de un sexo sobre el otro, el filo subversivo en la cultura popular de la calle. Como un potente símbolo en los ochenta y noventa, el corazón viene a representar el cuerpo social que se resiste a la categorización, a la identificación unilateral y al estereotipo cultural. El corazón contemporáneo se niega a representar un sistema definido de valores; el corazón, o, más bien, su representación, no actúa dentro de una estructura cultural de la manera en que lo hace la iconografía tradicional. En lugar de reforzar, desestabiliza los valores predominantes.

III

A los artistas de El Corazón Sangrante los une su preocupación por el cuerpo y su relación metafórica con el corazón sangrante. Algunos como Nahum B. Zenil, Jaime Palacios y Juan Francisco Elso, usan la imagen del corazón explícitamente para representar al cuerpo, mientras que otros usan imágenes y materiales constitutivos y relacionados con él para sugerir su presencia: sangre, tierra, cuchillos, dijes de cultura popular y cabello humano. Lo que vemos que estos "cuerpos" hacen, sienten y son es el verdadero tema de esta exposición. Los artistas se sitúan de distintas maneras en una relación problemática con los valores cristianos dominantes de la cultura mexicana, ya sea rememorando "la sangre y las entrañas" del cristianismo medieval, o los rituales de las civilizaciones de antes de la Conquista. Su trabajo es una arqueología que desentierra la verdad y los sentimientos suprimidos. No cuestiona las simplificaciones de una nutrición "primitiva" sugerida por la sangre, el cuerpo y las "raíces primarias" (evocadas por el sacrificio azteca y la creencia ritualista generalizada), sino más bien describe un estado híbrido en el que ninguna identidad es singular o pura. Se trata de una arqueología que inevitablemente vincula al individuo con la identidad fracturada del México contemporáneo, un vínculo que se forma a través del cuestionamiento de categorizaciones estables de lo que significa ser "masculino" y "femenino".

En el cristianismo medieval, los creyentes eran vistos como numerosos miembros conectados a un cuerpo, el cuerpo de Cristo, realizado en el diseño de una iglesia, que era, en sí, una cruz con el corazón metafórico de Cristo en la intersección de la nave y el crucero. Aquí, donde estaba el corazón, era el sitio del encuentro con Dios. Era la fuente, como escribió Xavier-Léon Dufour, de "pensamientos intelectuales, de la fe, de la comprensión...(el corazón es) el centro de cosas



Frida Kahlo
**Autorretrato con pelo
cortado 1940**
**Self Portrait with
Cropped Hair**
oil on canvas / óleo sobre tela
40 x 28 cm
Collection of
The Museum of Modern Art,
New York, New York
Gift of Edgar Kaufmann, Jr



Nahum B. Zenil
Mamá en el hospital
1985
Mama in the Hospital
mixed media on paper /
técnica mixta sobre papel
35.5 x 29 cm
Collection of the artist

Jaime Palacios
La boda de la Virgen
1991
**The Wedding of the
Virgin**
oil on canvas / óleo sobre tela
61 x 61 cm
Collection of Vrej Baghoomian,
courtesy of Carla Stellweg
Gallery, New York, New York





Juan Francisco Elso

Pájaro que vuela sobre

América 1985

Bird that Flies Over

America

carved wood, branches, wax,
jute thread, and basket
elements / instalación de
madera tallada, ramas, cera,
hilo de yute y elementos de
cestería

180 x 190 cm

Collection of

Reynold C. Kerr,

New York, New York



José Bedia
Mamá Kalunga 1991
mixed media / instalación en
técnica mixta
roomsized installation
approximately 350 x 350 cm



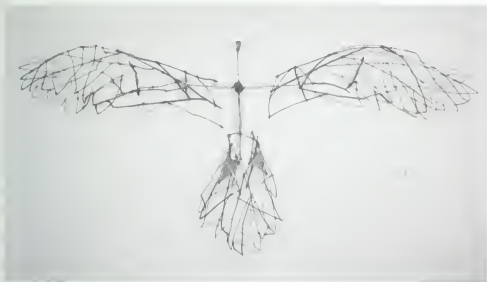
Anonymous
Standard-Bearer
c.1450-1521
stone / piedra
Collection of
Wally and Brenda Zollman,
Indianapolis, Indiana



Ana Mendieta
Untitled (Fetish Series)
1977
Sin título
8 x 10 color photograph
documenting performance |
fotografía en color
documentando performance
sand and blood | arena
y sangre
Courtesy of Galerie Lelong,
New York, New York

Maria Magdalena Campos
I am a Fountain 1990
Soy una fuente
oil on board, clay tablets
oleo sobre triplay, tabletas
de barro
275 x 325 cm
Courtesy of Neil Leonard,
Boston, Massachusetts





Juan Francisco Elso
**Pájaro que vuela sobre
 América** 1985
**Bird that Flies Over
 America**
 carved wood, branches, wax,
 yute thread, and basket
 elements / instalación de
 madera tallada, ramas, cera,
 hilo de yute y elementos de
 cestería
 180 x 190 cm
 Collection of
 Reynold C. Kerr,
 New York, New York

of gender privilege, of the subversive edge to popular street culture. As a potent symbol in the 1980s and 1990s, the heart has come to represent the social body resisting categorization, unilateral identification, and cultural stereotyping. The contemporary heart refuses to stand for a definable system of values; the heart, or rather its representation, does not perform within a cultural construct the way traditional iconography does. It destabilizes, rather than reinforces, dominant values.

III

The artists in *El Corazón Sangrante* are joined by their concern with the body and its metaphorical relationship with the bleeding heart. Some, such as Nahum B. Zenil, Jaime Palacios, and Juan Francisco Elso, use the image of the heart explicitly to represent the body, while others use constituent and related materials and images – blood, earth, knives, popular culture pendants, human hair – to suggest its presence. What these “bodies” are seen to do, to feel, and to be is the true subject of this exhibition. The artists, in varying ways, situate themselves in problematic relation to the dominant Christian values of Mexican culture, either by recalling the “blood and guts” of medieval Christianity or the rituals of pre-Conquest civilizations. Their work is an archeology that unearths suppressed truth and feeling. It does not question the simplifications of a “primitivist” nurturing suggested by blood, the body, and the “primal roots” (evoked through Aztec sacrifice and generalized ritualistic belief), but rather describes a hybrid state in which no identity is singular or pure. It is an archeology that inevitably links the individual to the fractured identity of contemporary Mexico – a link that is made through a questioning of stable categorizations of what it is to be “male” and “female.”

In medieval Christianity believers were seen to be multiple limbs connected to one body, Christ’s body, which was actualized in the design of a church, itself a cross with Christ’s metaphorical heart at the meeting of the nave and transept. Here, where the heart lay, was the site of encounters with God. It was the source, as Xavier-Leon Dufour has written, “of intellectual thoughts, of faith, of comprehension...[the heart is] the center of decisive things.”⁵

To understand the role of the body in medieval Christianity, American historian Caroline Walker Bynum tells us, “we do well to begin by recognizing the essential strangeness of medieval religious experience.”⁶ In the medieval context images of the fertile and decayed body – the body that gives and takes away according to moral codes – were far greater than images of the sexual body – the body of pleasure or experience in the world of fellow men and women. For the medieval believer, experiences came through the body; the body inhaled the spirit of religious belief and was known to all as a vehicle for revelation, feeling, belief, and finally, a means of departure into the body of Christ itself. Mutilations

5
 Quoted in *Quelques-uns des*
 “Head or Heart? The Problem
 Use of Body Metaphors in the
 Middle Ages.” Michel Feher
 (ed.) *Fragments for a History*
 of the Human Body (Part One,
 Three). (Zone Books, New
 York, 1989), p. 16.

6
 Carolyn Walker Bynum, “The
 Female Body and Religious
 Practice in the Later Middle
 Ages.” Michel Feher (ed.)
Fragments for a History of
 the Human Body (Part One,
 Three). (Zone Books: New York,
 1989), p. 162.

5

Medieval Bodies: Corporeality and the Body in the Middle Ages. By David Nye. (New York: Oxford University Press, 2002.) Pp. 300. \$40.00.

6

Medieval Bodies: Corporeality and the Body in the Middle Ages. By David Nye. (New York: Oxford University Press, 2002.) Pp. 300. \$40.00.

7

7

8

Medieval Bodies: Corporeality and the Body in the Middle Ages. By David Nye. (New York: Oxford University Press, 2002.) Pp. 300. \$40.00.

9

Medieval Bodies: Corporeality and the Body in the Middle Ages. By David Nye. (New York: Oxford University Press, 2002.) Pp. 300. \$40.00.

10

Medieval Bodies: Corporeality and the Body in the Middle Ages. By David Nye. (New York: Oxford University Press, 2002.) Pp. 300. \$40.00.

11

Medieval Bodies: Corporeality and the Body in the Middle Ages. By David Nye. (New York: Oxford University Press, 2002.) Pp. 300. \$40.00.

decisivas.⁸ Para comprender el papel del cuerpo en el cristianismo medieval, la historiadora norteamericana Caroline Walker Bynum dice: "Hacemos bien en empezar por reconocer la extrañeza esencial de la experiencia religiosa medieval."⁹ En el contexto medieval, las imágenes del cuerpo fértil y deteriorado – el cuerpo que da y quita de acuerdo con los códigos morales – eran más importantes que las imágenes del cuerpo sexual: el cuerpo del diácono de la experiencia en el mundo del individuo tanto el hombre como la mujer. Para el creyente medieval, las experiencias provenían del cuerpo: el cuerpo aspiraba el espíritu de la creencia religiosa, y todos sabían que era el vehículo para la revelación, el sentimiento, la creencia y, finalmente, un medio para llegar al mismo cuerpo de Cristo. Las mutilaciones del cuerpo – santos y santas que se encajan clavos en el cuerpo, o se flagelan y se cuelgan, imitando la crucifixión – no eran solo castigos por la confesión de los pecados (actos de purificación), sino también una realización de la unión con el cuerpo de Cristo. Así, la sangre que fluía de sus cuerpos se mezclaba con la sangre de sus heridas. La toma de la Eucaristía era (y sigue siendo) literalmente la ingestión del cuerpo de Cristo. "El control, la disciplina (incluso la tortura de la carne) afirma Bynum, en la devoción medieval no es tanto el rechazo de lo físico, sino la levitación de lo físico – una horrible aunque deliciosa elevación – como un medio de acceso a lo divino."¹⁰

El artista cubano José Bedía transforma la idea del sentimiento religioso del ideal cristiano que vincula el cuerpo físico y el estado extático de la creencia en un ideal de la revelación del "alma" previo a la Conquista, especialmente azteca. En Mamá Kalunga, la madre de todas las cosas, está envuelta en mantos de terciopelo que incorporan pinturas de una odalisca, un Sagrado Corazón y una Virgen de Guadalupe. Bedía usa simbólicamente representaciones populares del cristianismo. A propósito pone estas imágenes frente a una vagina, frente a los pequeños altares que representan la civilización azteca. Los símbolos de la creencia popular cristiana oscurecen, pero no dominan el sentido azteca de *tonalli*, o energía representado por los *loboles*. Bedía sugiere que el predominio de la tradición cristiana después de la conquista de Tenochtitlán en agosto de 1519 opaco los ritos y las creencias de la población indígena azteca. Predominaba entre ellos la creencia en el sacrificio humano para los aztecas una manera de liberar energía hacia el mundo, y un aditivo indispensable para el ciclo de la naturaleza y de la vida que garantizaba buenas cosechas.¹¹ Al igual que Georges Bataille, Bedía alude al alto grado de civilización de los aztecas y el "carácter gozoso de sus horrores."¹² Para Bedía el espíritu es algo físico (así como para los aztecas lo físico era algo espiritual),¹³ y el cuerpo es solo el recipiente de los sentimientos. En Mamá Kalunga, Bedía sustituye el ofrecimiento del corazón por los ídolos del culto. Recurriendo a su religiosa – su obra tiene su fundamento práctico en los mitos y oficios del Palo Monte o Regla de Palo.¹⁴ – Bedía vincula los ídolos inscritos dentro de la representación de la madre, con el alma individual.

La sangre es del corazón, viene del corazón y la mueve el corazón. Para varios artistas de El Corazón Sangrante, la



José Bedía
Mamá Kalunga, 1997
Mixed media, installation
Second floor
Surrealist Museum
Zoo de Valencia, Spain
350 x 350 cm



Ana Mendieta
Documentary photo of
performance at
Franklin Furnace,
New York, New York
Foto documental
Body Tracks 1982
Rastros corporales
blood and tempera paint on
paper | sangre y templea
sobre papel
three pieces,
each 96 x 127 cm
Courtesy of
Rose Art Museum at
Brandeis University,
Rose Purchase Fund,
Waltham, Massachusetts

7
and p. 102

8
See *Obsession: Georges Bataille's "The Sacrifice of Socrates"*
Bataille, *Œuvres complètes*, t. 1, *Le sacrifice*
Paris: Éditions de la Pléiade, 1991
Book: New York, 1997
p. 206

9
Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. 1, *Le sacrifice*
Paris: Éditions de la Pléiade, 1991
Book: New York, 1997
p. 206

10
See Georges Bataille, *The Sacrifice of Socrates*
Book: New York, 1997
p. 206

11
Instituto Rectoral, *Una Boda Resucitando*
Otheness, *Rasgado Anónimo*
ed., *THIRD TEXT* Winter
1980/81, No. 13, p. 66

of the body – male and female saints driving nails into their body, or whipping and hanging themselves in imitation of the Crucifixion – were not merely punishments for professed sins (cleansing acts) but, as well, a realization of union with the body of Christ. The blood that thus flowed from their bodies mingled with the blood of His wounds. The taking of the Eucharist was (and remains) literally an ingestion of Christ's body. "Control, discipline, even torture of the flesh," Bynum writes, "is, in medieval devotion, not so much the rejection of physicality as the levitation of it – a horrible yet delicious elevation – into a means of access to the divine."⁷

Cuban artist José Bedia transforms the idea of religious feeling from the Christian ideal which links the physical body and ecstatic state of belief, to a pre-Conquest, particularly Aztec ideal of revelation of the "soul." In *Mama Kalunga*, "the mother of all things" is draped in velvet fields, which incorporate paintings of an odalisque, a Sacred Heart, and a Virgin of Guadalupe. Bedia uses popular representations of Christianity symbolically. He purposely places these images in front of her vagina, in front of the small altars that represent Aztec civilization. The symbols of popular Christian belief obscure but do not dominate the Aztec sense of "tonalli," or energy, represented by the idols. Bedia suggests that the dominance of Christian tradition after the Conquest of Tenochtitlán in August of 1521 obscured the rites and beliefs of the indigenous Aztec populations. Chief among them was the belief in human sacrifice, which was for the Aztecs a means of releasing energy ("tonalli") into the world, and a necessary additive to the cycle of nature and of life, guaranteeing good crops.⁸ Like Georges Bataille, Bedia celebrates the Aztec's "high degree of civilization" and the "joyous character of [their] horrors."⁹ For Bedia, the spirit is a physical thing (as for the Aztecs the physical was a spiritual thing)¹⁰ and the body is the mere container for feeling. In *Mama Kalunga* Bedia replaces the offering of the heart with the idols of worship. Invoking his religious beliefs – "his work...is based on the fundamental practices of the myths and actions of the Palo Monte and Regla de Palo" – Bedia links the idols, inscribed within the representation of the mother, to the individual soul.¹¹

Blood is of the heart, from the heart, and moved by the heart. For a number of the artists in *El Corazón Sangrante*, blood privileges the subjective desiring body over the objectively determined categorized body. Blood passes from one body to another, from one part of the body to another, from the body to the earth; in each case it is driven by the pumping heart, which gives life. Ana Mendieta's *Body Tracks* with its clear reference to the Crucifixion, her filmed performances such as *Sweating Blood* (1973), and various site-specific work, including *Fetish Series* (1977) and *Guacar* [*Our Menstruation*] (1981), affirm her desire to represent both precolumbian tradition and the female body in her work. Her use of blood, always a woman's blood, with its suggestion of sacrifice and life-giving force, derived from her desire to relate the directness of religious belief to the gendered body. "I started



Maria Magdalena Campos
I am a Fountain 1990
 Soy una fuente
 oil on board, clay tablets /
 óleo sobre triplax, tabletas
 de barro
 275 x 325 cm
 Courtesy of Neil Leonard,
 Boston, Massachusetts

12

Citadel, en: *South Women*, Ana Mendieta, 1990, en: *Guacac*, The Vague, 13 agosto, 1990.

13

Christina Gonsky, *The Meaning of Sacrifice: Fragments for a History of the Human Body*, (East Tower), (Zone Books, Nueva York, 1989), p. 383.

14

Bynum, *The Female Body and Religious Practice in the Later Middle Ages*, (Oxford), p. 174.

15

Ibid, p. 166

sangre privilegia el cuerpo deseante subjetivo por encima del cuerpo categorizado y objetivamente determinado. La sangre pasa de un cuerpo a otro, de una parte del cuerpo a otra, del cuerpo a la tierra; en cada caso es impulsada por el palpitante corazón que da la vida. Vestigios del cuerpo, de Ana Mendieta, con su clara referencia a la crucifixión, sus performances filmados, como *Sudando sangre* (1973), y varios trabajos realizados en lugares específicos, que incluyen *Serie fetiche* (1977) y *Guacar* (Nuestra menstruación) (1981), afirman su deseo de representar en su trabajo tanto la tradición precolombina como el cuerpo femenino. Su uso de la sangre, siempre sangre de mujer, junto con su alusión al sacrificio y a la fuerza que da la vida, provienen de su deseo de relacionar lo directo de la creencia religiosa con el cuerpo sexuado. "Supongo que empecé inmediatamente a usar sangre", declaró en 1980, "porque creo que es una cosa muy poderosa y mágica. No la veo como una fuerza negativa."¹² La sangre que entra a la tierra recuerda la sangre del sacrificio azteca, en el cual el corazón palpitante se arrancaba del pecho de la víctima para asegurar una gran producción de "agua de jade", que proporcionaba "energía en forma de fertilidad agrícola."¹³ Para Mendieta, la sangre que entra a la tierra como un símbolo o una representación de la fertilidad señalaba simultáneamente la independencia y el poder de la mujer.

Empleando de la profunda creencia religiosa en *Santería* de su abuela de mal Magdalena siente una gran afinidad cultural, Magdalena Campos invierte la relación cristiana tradicional entre el cuerpo y el placer. El corazón palpitante y los fluidos corporales que dan sustento y vida se fusionan en *Soy una fuente* de Campos. Aquí, el cuerpo fragmentado reconoce su propia corporalidad. Su ojo lacrimoso, su vagina eruptiva y sus senos lactantes están dispuestos en forma de vaginal/corazón para aliterar el cuerpo femenino. El cuerpo es la respuesta personal de Campos a la creencia cristiana en la mezcla de la sangre del creyente con la de Cristo. Campos niega el privilegio de la enfermedad y el dolor propio del culto religioso, y su asociación tradicional con lo "femenino". Caroline Bynum señala que "las distintas culturas en las cuales la mujer se inclina más que el hombre a ayunar, a automutilarse, a hablar en otras lenguas y a somatizar estados espirituales, son sociedades que asocian a la mujer con el autosacrificio y el servicio."¹⁴ Bynum menciona varios estudios contemporáneos que han señalado la importancia de las enfermedades en la espiritualidad de la mujer, e incluye ejemplos de mujeres que han "rezado para estar enfermas, y lo ven como un don de Dios."¹⁵ Campos devuelve el placer al cuerpo por medio de su productividad, y, al hacerlo, recuerda la creencia cristiana medieval que ubicaba las heridas de Cristo (no cerca del corazón, sino) cerca del hígado, la parte baja del cuerpo, y, por lo tanto, el sitio de la pasión.

Las doscientas pipetas llenas de sangre en *La medida* de las cosas, de Silvia Gruner, vinculan los cuerpos físicos y los sociales. Las pipetas están puestas en una inflexible placa de acero que corta el espacio físico. El armazón de acero hace pensar en la clasificación y la medida; la sangre sugiere la vulnerabilidad por medio de la contención. La sangre evoca el nexo entre el deseo y la enfermedad, no como un relato

12

Quoted in Judith Wilson
"Ana Mendieta Plants Her
Garden," *The Voice*, August
13, 1980.

13

Christian Beyer, "The
Meaning of Sacrifice,"
Fragments for a History of
the Human Body (Part Three)
(Zone Books: New York
1989) p. 383

14

Bynum, "The Female Body
and Religious Practice in the
Later Middle Ages," p. 174.

15

ibid. pg. 166

16

The construction of blood
could be mapped to create
another context. The line
Juan Francisco Elso, is
characteristic in the exhibition
by the works realized after
the diagnosis of terminal
leukemia. Elso had predicted
his early death by an
infection of the blood

17

Georges Bataille, "The
College of Sociology"
(1938), quoted in Denis
Hollier, *Against Architecture:
The Writings of Georges
Bataille* (MIT Press,
Cambridge, 1989), p. 67.

immediately using blood," she remarked in 1980, "I guess because I think it's a very powerful, magical thing. I don't see it as a negative force."¹² Blood, entering the earth, recalls the blood of Aztec sacrifice in which the beating heart was ripped from the victim's chest to ensure the greatest production of 'jade water' which provided "energy in the form of agricultural fertility."¹³ For Mendieta, blood, entering the earth as a sign or representation of fertility, simultaneously underlined women's independence and power.

Drawing upon her grandmother's deeply rooted Santoria religious beliefs for which Magdalena feels a great cultural affinity, Magdalena Campos inverts the traditional Christian relationship between the body and its pleasure. The beating heart and the bodily fluids that give sustenance and life merge in Campos's *I am a Fountain*. Here, the fragmented body recognizes its own corporality. Its tearing eye, eruptive vagina, and lactating breast are arranged in a vaginal/heart form to alliterate the female body. The body is seen as a vehicle for feeling; the mingling of fluids is Campos's personal response to Christian belief in the mixing of the believer's blood with that of Christ. She denies the endorsement of illness and pain induced by religious worship, and its traditional associations with "womanness." Caroline Bynum has noted that "the various cultures in which women are more inclined than men to fast, to mutilate themselves, to experience the gift of tongues and to somatize spiritual states are all societies that associate the female with self-sacrifice and service."¹⁴ Bynum highlights various contemporary studies that have pointed out the prominence of illness in women's spirituality, including examples of women who had "prayed for disease as a gift from God."¹⁵ Campos places pleasure back into the body through its productivity, and in doing so recalls medieval Christian belief, which located Christ's wounds (not close to the heart but) near the liver, the lower part of the body, and thus the site of passion.

The two hundred blood-filled pipettes in Silvia Gruner's *The Measure of Things* link the social and physical bodies. The pipettes are set in an unyielding steel plate, which cuts physical space. The steel armature suggests classification and measurement; the blood suggests vulnerability through containment. The blood further suggests the link between desire and disease, not as a cautionary tale in the age of AIDS, but as a realization that denial of desire as a bodily function similarly denies responsibility for controlling diseases of the social body.¹⁶

Gruner also acknowledges the long-suppressed link, raised potently by Georges Bataille, between eroticism, emanations from the body (blood, sperm, and so on), and death. Underlining *The Measure of Things* is the sense of the body as an ingestion of mortality as Bataille acknowledged, a realization "that human beings are never united with each other except through tears and wounds..."¹⁷ Eroticism is linked to ingestion and co-mingling. In his book *Against*



Silvia Gruner
La medida de las cosas
1990
The Measure of Things
200 test tubes and steel /
instalación de 200 pipetas
y acero
12 cm x 10 m
Collection of the artist

16

La continuación de la
sangre se puede plantear en
una cuestión. El ahora feudo
de San Francisco. Elso esta
representado en la
exposición por seis trabajos
que han después de que lo
he diagnosticada una
enfermedad incurable. Elso
grito en su muerte prematura
no tiene reflexión en la
sangre.

17

Georges Bataille "The
College of Sociology"
(1938) citado en Denis
Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille* (MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1989), p. 67.

18

Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, Op. cit., p. 68.

19

Ambas citas son de Jacques Le Goff, "Head or Heart? The Political Use of Body Metaphors in the Middle Ages," en Michel Feher, ed. *Fragments for a History of the Human Body*, (Part Three) (Zone Books, Nueva York, 1989), p. 20.

20

Bataille, Op. cit., p. 150.

preventivo en los tiempos del SIDA, sino como la comprensión de que la negación del deseo como función corporal igualmente niega la responsabilidad de controlar enfermedades en el cuerpo.¹⁶

Gruner también reconoce el vínculo, suprimido durante mucho tiempo y traído a colación insistentemente por Georges Bataille, entre erotismo, enajenaciones del cuerpo (sangre, esperma, etcétera) y muerte. La medida de las cosas subraya el sentido del cuerpo como una ingestión de mortalidad, como Bataille lo reconoció, la comprensión de que "los seres humanos nunca se unen sino a través de las lágrimas y las heridas..."¹⁷ El erotismo se asocia a la ingestión y a la mezcla. En su libro *Against Architecture*, Denis Hollier señala que, para Bataille, "no hay erotismo sin cópula (así como no hay cópula sin diferencia sexual), pero la verdad del erotismo es la unión de la cópula y la muerte: la cópula como orgasmo, la muerte pequeña."¹⁸ En estos términos, La medida de las cosas recuerda imágenes del cuerpo que sufre, y la evocación del corazón devorado y sangrante que se encuentra en la literatura del siglo XIII. Aquí, el erotismo se convierte en delirio y éxtasis. El Lai d'Ignauré, por ejemplo, relata la historia de cómo "doce damas, seducidas por Ignauré, matan a sus doce maridos cornudos, que se habían vengado de ellas castrando a Ignauré, arrancándole el corazón y dándole a comer, junto con su falo, a las doce infieles", y el Roman du châtelain de Couci et de la dame de Favel narra las circunstancias en las cuales la protagonista debe comer el corazón de su amante.¹⁹ En cada caso, el acto de devorar el corazón se convierte en una afirmación de la corporalidad. Paralelamente, Gruner vincula la sangre, como un fluido que emana, con la "tortura" del cuerpo y el deseo corporal.

Naum B. Zenil evoca el cuerpo como un sitio de placer, mientras afirma el amor gay y el deseo. En varias representaciones de sí mismo y de su amante, Zenil describe un mundo que une la sangre y los genitales. Para Zenil, la manzana del Jardín del Edén es tanto el pene como la vagina, y un lugar de placer. Aquí debemos recordar que, entre el siglo XII y el XV, la teología, la filosofía natural y las tradiciones populares fundieron las diferencias entre el cuerpo masculino y el femenino. En el cristianismo medieval, donde los límites espirituales y físicos se oscurecían, sucedía lo mismo con las diferencias entre el cuerpo masculino y el femenino. En la ciencia medieval, lo "masculino" y lo "femenino" se consideraban realmente como la parte superior e inferior del mismo cuerpo. En su revolucionario trabajo, Caroline Bynum sostiene que aun en un contexto medieval en el que no se le permitía a la mujer representar a Cristo visualmente o por medio de un texto, el sexo, sin embargo, se fusionaba de numerosas maneras profundas y de largo alcance. "Los teólogos medievales y filósofos naturales", escribe, "muchas veces mezclaban y fusionaban los sexos, tratando no sólo el cuerpo de Cristo, sino todos los cuerpos, como hombres y mujeres a la vez."²⁰ En el siglo XIV, por ejemplo, los cirujanos Henri de Mondeville y Guy de Chauliac afirmaron que los hombres y las mujeres tenían los mismos órganos sexuales, sólo que dispuestos de diferente manera. "El aparato de reproducción femenino", escribieron, "es como el

18

Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. On art p. 68

19

Both citations are from Jacques Le Goff, "Head or Heart? The Political Use of Body Metaphors in the Middle Ages," Michel Feher (ed.), *Fragments for a History of the Human Body (Part Three)* (Zone Books: New York 1989), p. 20.



Nahum B. Zenil
Del paraiso 3 1990
From Paradise 3
Mixed media on paper
40 x 52 cm
Mary-Anne Martin / Fine Art

20

Bynum, "The Female Body and Religious Practice in the later Middle Ages," p. 185

21

Bynum, "The Female Body and Religious Practice in the Later Middle Ages," p. 186

Architecture, Denis Hollier has argued that, for Bataille, "there is no eroticism without copulation (no more than there is copulation without sexual difference), but the truth of eroticism is the unity of copulation and death: copulation as orgasm – the little death."¹⁸ In such terms, *The Measure of Things* recalls images of the suffering body, and the evocation of the devoured and bleeding heart manifested in literature of the 13th century. Here, eroticism became delirium and ecstasy. *Lai d'Ignaurè*, for example, tells the story of how "twelve ladies, having been seduced by Ignaure, kill their twelve cuckolded husbands, who had avenged themselves by castrating Ignaure, ripping out his heart and feeding it along with his phallus, to twelve infidels," and *Roman du châtelain de Couci et de la dame de Favel* recounts the circumstance in which the protagonist must eat her lover's heart.¹⁹ In each case, the devouring of the heart becomes an act that asserts corporality. In parallel, Gruner at once links blood as a fluid of emanation with both "torture" of the body and bodily desire

Nahum B. Zenil evokes the body as a site of pleasure, while affirming gay love and desire. In repeated representations of himself and his lover, Zenil pictures a world joining both blood and genitals. For Zenil, the apple of the Garden of Eden is both penis and vagina, and is a site of pleasure. And here it must be remembered that, between the 12th and 15th centuries, theology, natural philosophy, and popular traditions merged distinctions between the male and female bodies. In medieval Christianity where spiritual and physical boundaries were obscured, so, too, were distinctions between the male and female body. In medieval science the "male" and the "female" were actually regarded as superior and inferior parts of the same body. In her ground-breaking work, Caroline Bynum argues that even in a medieval context where women were not allowed to represent Christ, visually or through the text, gender was nonetheless merged in numerous profound and far-reaching ways. "Medieval theologians and natural philosophers," she has written, "often mixed and fused the genders, treating not just the body of Christ but all bodies as both male and female."²⁰ In the 14th century, for example, surgeons Henri de Mondeville and Guy de Chauliac noted that men and women had the same sex organs, they were just arranged differently. "The apparatus of generation in women is like the apparatus of generation in men," they wrote, "except that it is reversed," adding "the womb is like a penis reversed or put inside."²¹ In a judgment with medical and religious implications, some physicians maintained that all bleedings were analogous, and men, at least in theory, were capable of menstruation.

As menstruation suggests fertility, so, too, does Zenil's often-used heart invoke a metaphorical embryo marking union with his lover; the blood that flows from his body fertilizes their union and turns traditional Christian suffering into a devotional union with the man he loves. Recalling, perhaps, the medieval belief that Christ was part female as he had come from Mary and had no father, Zenil similarly depicts his

21

Señalase en Brunn, *Op. cit.*
p. 186.

aparato de reproducción masculino, sólo que al revés"; y añadieron: "La matriz es como un pene al revés o puesto dentro."²¹ En un juicio con implicaciones médicas y religiosas, algunos médicos sostuvieron que todos los sangrados eran análogos, y que los hombres, por lo menos teóricamente, eran capaces de menstruar.

Así como la menstruación sugiere la fertilidad, el corazón, que Zenil utiliza frecuentemente, nos hace pensar en un embrión metafórico que marca la unión con su amante; la sangre que se derrama de su cuerpo fertiliza su unión y cambia el sufrimiento cristiano tradicional en una devota unión con el hombre que ama. Recordando, tal vez, la creencia medieval de que Cristo era en parte mujer, ya que provenía de María y no tenía padre, Zenil, de manera semejante, representa a su madre en varios cuadros como alguien que proporciona el alimento. Mientras que niega a su padre, Zenil transforma a su madre en María, y a sí mismo en Cristo, un Cristo feminizado con varias apariencias: como sirena, como novia, etcétera. En ciertos círculos teológicos del siglo XII al XVI, la sangre de las heridas de Cristo equivalía a la alimentación de la leche materna. Como se creía que la sangre nutría, se hablaba de Cristo como de una "madre", y era representado – por lo menos en un trabajo de un artista de los primeros años del Renacimiento – con senos maternos congestionados.²² Los lazos entre Cristo, la sangre y la "feminidad" fueron numerosos en el cristianismo medieval. El sangrado en la cruz se equiparaba con el "sangrado de la mujer", y los estigmas eran vistos como un "síntoma femenino". En una invocación de la fertilidad de la mujer, Cristo era visto como dador de vida, de calor y de aliento por medio de su sangre, de la misma manera en que las mujeres, por el contrario, retienen la sangre durante el embarazo para alimentar al feto. En tal comparación, la sangre se convierte en leche en los primeros meses después del embarazo.

En Zenil, tanto la "fertilidad" en el Cristo feminizado como el sufrimiento, representado por alfileres que atraviesan el cuerpo, por hilos que suturan el cuerpo, y el pecho desgarrado que muestra el corazón, están presentes siempre en su trabajo. Su sufrimiento se puede ver en el ostracismo social que implica el amor que siente por su pareja. Dentro de su matriz de sufrimiento personal, Zenil reconoce, sin embargo, la corporalidad del cuerpo, y refuta la negación cristiana de las funciones corporales. En otros trabajos relacionados con éste, como *Asunto privado* y *Siéntese con confianza*, Zenil presenta un pene erecto dos veces: una, sin condón que sugiere la negación de la responsabilidad social que se da en una sociedad que margina lo erótico y el deseo, y la otra, envuelto en un condón, que representa el sexo seguro. Explicitamente, en su sugerencia de la unión, el pene cubierto afirma el sexo seguro y desafía a la doctrina religiosa, que sostiene que mediante la castidad el alma se entrega a Cristo. Al afirmar el placer corporal, asocia la polémica de la iglesia en sus primeros años sobre la virginidad a una nueva definición de comunidad en México. Cada una, después de todo, está firmemente plantada en un "debate acerca de la naturaleza de la solidaridad humana... un debate acerca de lo que el individuo necesita o no compartir con su prójimo".²³

22

Esto era el motivo de Jan
Tweede, por ejemplo, *La
Virgen y el Niño* (1577) del
Stadsschouwdermuseum,
Múnich; señalado en Brunn
Op. cit. p. 179.

23

Peter Brown, "The Women of
Virginity in the Early
Church," citado en Thomas
W. Laqueur, *The Social History
of Solitary Vice and Posing
Ties in Fragmentary Form
History of the Human Body,
Part Three* (Zone Books
New York, 1989) p. 335.



22

This was the work of Jan Gossaert, for example, *Madonna and Child* (1527) from the Staatsgemaldegemeinschaften, Munich. Noted in Bytium, "The Female Body and Religious Practices," p. 179.



23

Peter Brown, "The Nulien of Virginity in the Early Church," quoted in Thomas W. Laqueur, "The Social Evil, the Solitary Vice and Pouring Tea," Michel Feher (ed.) *Fragments for a History of the Human Body (Part Three)* (Zone Books: New York, 1989), p. 335.

(Above)

Nahum B. Zenil
Asunto privado 1990
Private Affair
mixed media on paper and
wooden chair / técnica
mixta sobre papel y silla de
madera
90 x 62 x 58 cm
Collection of the artist

(Below)

Nahum B. Zenil
Siéntese con confianza
1990
*Sit Down with
Confidence*
mixed media on paper and
wooden chair / técnica
mixta sobre papel y silla
de madera
90 x 62 x 58 cm
Collection of the artist

24

From a conversation with the artist, Brooklyn, New York, 13 December 1990.

mother in various works in a nurturing role. While denying the father, Zenil transforms his mother into Mary, and himself into Christ, a feminized Christ in various guises – as a mermaid and as a bride, for example. In certain theological circles of the 12th through 16th centuries, the blood from Christ's wounds was equated with the nourishment of breast milk. As blood was seen to nourish, Christ was referred to as "mother," and his likeness in the work of at least one early Renaissance artist suggested engorged, maternal breasts.²² Links between Christ, blood, and "femaleness" were numerous in medieval Christianity. His bleeding on the cross was equated with "woman's bleeding," and stigmata was regarded as a "female symptom." In an invocation of woman's fertility, Christ was seen to give life, heat, and breath through his blood in the same way that women conversely hold blood during pregnancy to provide nourishment to the fetus.

Both Zenil's "fertility" as a feminized Christ and his suffering, depicted by pins impaling the body, yarn suturing the body, and a breast torn open to reveal the heart, are ever-present in his work. His suffering may be seen as the social ostracism that contains the love he feels for his lover. Within his matrix of personal suffering, Zenil nonetheless recognizes the corporeality of the body and refutes Christian denial of bodily function. In the related works *Private Affair* and *Sit Down with Confidence*, an erect penis is represented twice: one, without a condom, suggesting the denial of social responsibility, which comes in a society that marginalizes erotics and desire; the second, sheathed in a condom as a signifier of safe sex. Explicitly, in its suggestion of union, the sheathed penis affirms safe sex and challenges the religious doctrine that asserts that through chastity the soul is truly committed to Christ. In affirming bodily pleasure he links the debate about virginity in the early Church to a new definition of community in Mexico. Each, after all, is rooted in "a debate about the nature of human solidarity... a debate about what the individual did or did not need to share with fellow creatures."²³

IV

Many of the artists in *El Corazón Sangrante* represent gender, in the medieval sense, as a precarious categorization. Indeed, it is particularly in the analysis of gender that we can see most dramatically the image of a heart that sways and refuses to be fixed to a singular meaning. The artists in *El Corazón Sangrante* connect the complex, feeling, and desirous individual body to a larger sense of being, that is, "a nationalism of the imaginary," as Jean Franco might define it, or a national identity that is hard to objectify or purposefully describe. The artists in *El Corazón Sangrante* deny the singular construction of a Mexican identity, acknowledging that to define is to control in the manner of conquest, and knowing as the Chilean artist Jaime Palacios does "that being a Mexican is something you could never be."²⁴ To exist, instead, between definitions, between identities, is the

Muchos de los artistas de El Corazón Sangrante representan el sexo, en el sentido medieval, como una categorización precaria. En efecto, particularmente en el análisis del sexo vemos más dramáticamente la imagen del corazón que oscila y se niega a ser encasillado en un solo significado. Los artistas de El Corazón Sangrante conectan lo complejo, el sentimiento, y el deseo un cuerpo individual con un sentido del ser más amplio, es decir, "un nacionalismo del imaginario", como lo definiría Jean Franco, o una identidad nacional que es difícil objetivizar o describir deliberadamente. Los artistas de El Corazón Sangrante niegan la construcción singular de una identidad mexicana, reconociendo que definir es controlar con un sentido de conquista, y sabiendo, como el artista chileno Jaime Palacios, que "ser mexicano es algo que nunca podría ser."²⁴ Existir, en cambio, entre definiciones, entre identidades, es la opción, ya sea el vehículo de la sublimación mística en el caso de Enrique Guzmán o Néstor Quiñones, la apropiación irónica de la imaginaria de la cultura popular en el trabajo de Adolfo Patiño (y, en otro contexto, David Avalos), o bien la ambigüedad acerca de la identificación sexual que raya en lo andrógino en los trabajos de Jaime Palacios, Astrid Hadad, Guillermo Gómez Peña y Frida Kahlo, entre otros.

En su importante trabajo sobre las diferencias sexuales, la estudiosa norteamericana Carolyn Heilbrun identifica la androginia como algo más que una liberación del estereotipo sexual. Al reconocer que la androginia es una "condición en la que las características de los sexos y los impulsos humanos expresados por hombres y mujeres no están rigidamente dados,"²⁵ Heilbrun diferencia la androginia de la bisexualidad y la homosexualidad, y privilegia, en cambio, el proceso de plantear las características de un sexo en una personalidad, y luego en otra, moviéndose entre estos estados y oscureciendo las diferencias. Heilbrun considera la androginia como una forma de evitar la polarización sexual, la cual asocia con las exigencias sociales y económicas del matrimonio.²⁶

Desde 1973, varios teóricos literarios y antropólogos han desafiado el estado idealizado del ser que Heilbrun plantea. Barbara Charlesworth Gelpi señala, por ejemplo, que, a pesar de todas sus buenas intenciones, la androginia sigue siendo jerárquica. Siempre se ve como un "hombre" que se convierte en "mujer", y nunca al revés.²⁷ Sin embargo, no deja de ser significativo que algunos teólogos medievales hayan visto a María como una andrógina, es decir, completa en sí misma, concibiendo y dando a luz a Jesús sola, o que, a fines del siglo XVII, la androginia se haya relacionado con el comienzo del paraíso. De hecho, para el siglo XIX tres valores habían sido asociados generalmente con la androginia: la vida comunal, la exención de la guerra y la liberación de las mujeres.²⁸ Cada una sugería un escape, por más idealizado que fuera, de esos valores establecidos que "convencían, alentaban o, finalmente, disciplinaban a la población para que creyera en una serie de valores predominantes".

24 De una conversación con el artista. Nueva York, 13 de diciembre de 1990.

25 Carolyn Heilbrun, *Toward a Recognition of Androgyny* (Nueva York: 1973), p. 6.

26 Ha habido varias redefiniciones de la androginia y descripciones de "saltos desde 1914. En Jane Trebilcock, "The History of Androgyny," Mary Vetterling-Bragg, Frederick Elliston y Jane English, eds., *Feminism and Philosophy* (Littlefield, Adams and Co. Towata, N.J., 1977), se hace una distinción entre homoandrogina y polioandrogina. En la primera la persona adopta "la mayoría de las características psicológicas y los roles sociales que se han atribuido tradicionalmente a los sexos masculino y femenino" (p.11) y en la segunda, que es mi opinión es una definición más útil es un "cuerpo social" el término se deriva de la propuesta de que no una sola idea, sino más bien una variedad de personas, incluye la feminidad y la masculinidad (p.13), así como cualquier combinación de las dos" así posibles; "condición de ser del sexo del individuo" p. 72.

27 Véase Barbara Charlesworth Gelpi, "The Politics of Androgyny," en *Women's Studies* (Vol. 2, No. 2, 1974-75) p. 153, y Cynthia Bauer, "Androgyny, An Early Reconsideration," Op. cit. p. 161.

28 Véase Barbara Charlesworth Gelpi, "The Politics of androgyny," Op. cit. p. 153.



Jaime Palacios
La boda de la Virgen
1991
The Wedding of the Virgin
oil on canvas / óleo sobre tela
61 x 61 cm
Collection of Vrej Baghoomian,
courtesy of Caria Stetlweg
Gallery, New York, New York

25
Carolyn Reynolds, *Toward a Recognition of Androgyny* (New York, 1973), p. 6

26
There have been various redefinitions of androgyny and descriptions of subtypes since 1974. In Anne Trebilcock's "Two Forms of Androgyny," Mary Vetterling Bruggin, Frederick Elliston, and Jane English (eds.) *Feminist and Philosophy* (Littlefield, Adams and Co. Towata, N.J., 1977), a distinction is made between monoandrogyny and polyandrogyny. In the former, people adopt "most of the psychological characteristics and social roles which have traditionally been assigned to both masculine and feminine genders" (p. 71) and in the latter, which for his purposes is a more usable definition in a social context, the term is derived from the proposal that "not a single idea but rather a variety of outlooks including: pure femininity and masculinity as well as any combination of the two" be plausible, regardless of an individual's sex (p. 72).

27
See Barbara Charlesworth Gelpi, "The Politics of Androgyny," *Women's Studies* (Vol. 2, no. 2 (1974)) p. 153, and Cynthia Secor "Androgyny: An Early Reappraisal," *Women's Studies* (Vol. 2, no. 2 (1974)) p. 161.

28
See Barbara Charlesworth Gelpi, "The Politics of Androgyny," p. 153.

29
This work recalls Sylvia Gruner's "Why Doesn't Anyone Talk About Mary's Cross?" (1989), which suggests religious devotion led to the practice of women's hairwork. More than a mere celebration of domesticity, however, the braiding of hair is highlighted to identify specific Indian peoples of Mexico, and to acknowledge the practice, prevalent in lesbian communities of cutting one's hair for money

choice, whether it is the vehicle of the mystic sublime, in the case of Enrique Guzmán or Néstor Quiñones, the ironic appropriation of popular culture imagery in the work of Adolfo Patiño (and in another context, David Avalos), or the ambivalence about gender identification bordering on the androgynous in the work of Jaime Palacios, Astrid Hadad, Guillermo Gómez Peña, and Frida Kahlo, among others.

In her important work on sexual difference, American scholar Carolyn Heilbrun identifies androgyny as more than release from sexual stereotyping. Acknowledging that androgyny is a "condition under which the characteristics of the sexes and the human impulses expressed by men and women are not rigidly assigned,"²⁵ Heilbrun distinguishes androgyny from bisexuality and homosexuality, authenticating instead, the process of bringing one gender characteristic forward in a personality, and then another, moving between states and obscuring distinctions. Heilbrun sees androgyny as a way of avoiding sexual polarization, which she connects to the social and economic demands of marriage.²⁶

Since 1973 various literary theorists and anthropologists have challenged the idealized state of being that Heilbrun elucidates. Barbara Charlesworth Gelpi argues, for example, that for all good intentions, androgyny remains hierarchical. It is always seen as a "male" becoming "female," and never the reverse.²⁷ Nonetheless, it is not without meaning that some medieval theologians saw Mary as androgynous, that is, whole within herself, conceiving and giving birth to Jesus alone, or that in the late 17th century androgyny was linked to the beginning of paradise. Indeed, by the 19th century three values had become generally associated with androgyny: communal living, freedom from war, and liberation for women.²⁸ Each suggested an escape, however much idealized, from those established values that "convinced, encouraged or, finally, disciplined populations into believing a predominant set of values."

Jaime Palacios utilizes a range of iconic images to signify androgynist meaning: knives, scissors, stones, the heart, hammers, the valley, blood, and so on. Together, they signify the construction of identity – the fragmentation and synthesis of constituent parts of one being. Objects are depicted "hanging off" central figures, much like pendants and trinkets hang off, or are embedded into, devotional figures of Christ in modern Mexico. In *The Wedding of the Virgin*, Palacios depicts a braid of hair, a pan, a pair of scissors, and a head shorn of its hair.²⁹ The work recalls Frida Kahlo's denial of femininity and sexual attribute,³⁰ and represents the Aztec belief that hair incarnated an individual's psychic force and that its removal was tied to the loss of supernatural power.³¹ The bald head, in signifying sexlessness, evokes the apparent duality of androgyny; the braid, in its muteness, suggests itself as a sign of possession and amputation; the scissors stand as a vehicle for both cutting into the body (to remove the victim's heart) and a way to open the body for Christ's entry, allowing both entry to the heart and an identification

30
See Hayden Herrera, *Frida: A Biography of Frida Kahlo* (Harper Row: New York, 1983), pp. 285, 286, where she speculates that *Self-Portrait with Cropped Hair* was done in anger, denying sexuality to Diego Rivera.

31
See Christian Duverger, "The Meaning of Sacrifice," p. 377.

29

Este trabajo recuerda a *Poco más allá del cielo* (1989), de Silvia Gruner, que sugiere la devoción religiosa unida a la práctica del trabajo manual de las mujeres. Sin embargo, más que una mera celebración de la domesticidad y del rol femenino, *El corazón de Frida* busca revelar a través de los rituales de México y para desconocer la práctica frecuente en las comunidades lesbianas, de cómo se el cabello por dentro.

30

Véase Hayden Herrera, *Frida: A Biography of Frida Kahlo* (Harper Row, Nueva York, 1983), pp. 285, 286, donde especula que Frida hizo su *Auto-retrato con el pelo cortado enojado* con Diego y negándose a tener relaciones sexuales con él. Herrera conjetura que Frida se cortó el pelo a sabiendas de que Diego amaba la sensualidad de su cabello, lo que no impedia serie intel

31

Véase Christian Davenport, "The Meaning of Sacrifice," *The Art*, p. 377.

32

Gómez Peña, "The Multi-Cultural Paradigm: An Open Letter to the National Arts Community," *High Performance* (n.47), junio 1999.

Jaime Palacios utiliza una gama de imágenes icónicas para representar el significado andrógino: cuchillos, tijeras, piedras, el corazón, martillos, el valle, la sangre, etcétera. Juntos significan la construcción de la identidad, la fragmentación y la síntesis de las partes constitutivas de un ser. Los objetos se presentan "colgados" de figuras centrales, a la manera en que cuelgan los dijes y las baratijas, o están encajados en las figuras piadosas de Cristo en el México-moderno. En *La boda de la Virgen*, Palacios nos muestra una trenza, un sartén, unas tijeras y una cabeza a la que se le ha cortado el cabello.²⁹ Nos recuerda la negación de Frida Kahlo de la feminidad y de sus atributos sexuales,³⁰ y representa la creencia azteca que atribuía al pelo las fuerzas psíquicas del individuo, por lo que el hecho de cortarlo se asociaba con la pérdida de poderes sobrenaturales.³¹ La cabeza sin pelo, como símbolo de asexualidad, evoca la dualidad evidente de la androginia; la trenza, en su mutismo, se propone a sí misma como símbolo de posesión y amputación; las tijeras representan tanto un vehículo para cortar el cuerpo (para quitar el corazón de la víctima) como una forma de abrir el cuerpo para que entre Cristo, permitiendo la entrada al corazón y una identificación con éste. El corazón es visto como el modelo de la dualidad en el mundo, como en la androginia, el lugar donde dos "flujos" se unen. La sangre pasa por dos arterias principales, fluye por las dos cavidades del corazón, y está al servicio de los dos lados del cuerpo.

La androginia imposibilita la categorización, y lo hace con múltiples implicaciones. Recordemos un momento el reciente performance de Guillermo Gómez Peña, 1991, en el que el protagonista de caracteres múltiples, solo en el escenario, sale de su máscara masculina con los ojos brillantes, los hombros provocativamente hacia un lado, el cabello que cae en forma de cascada sobre los hombros en un exceso extravagante. Haste ese momento, ha encendido velas votivas, ha jugado con una serpiente en su boca, ha mezclado el inglés con el español, el spanglish con el ingléñol y el náhuatl, se ha puesto un traje de danzante azteca y ha bebido sangre de un corazón. Cambia de apariencia y se disfraza para evocar los estereotipos "primitivistas," el menor de los cuales no es la suposición de que las culturas mexicanas y sureñas son "puro sentimiento." Gómez Peña usa el sexo para desestabilizar suposiciones potencialmente primitivistas acerca del cuerpo emotivo. En su plenitud y en su feminidad, el cabello de Gómez Peña cambia del estado masculino a un estado femenino y al revés; es un cambio a través de la frontera que desafía la perversidad oculta del deseo puramente masculino. En efecto y en referencia, Gómez Peña evoca esos cabarets mexicanos y esos lugares de strip tease donde los travestistas seducen al público haciéndole creer que son mujeres, mientras invitan a los parroquianos a lamer sus genitales.

Gómez Peña primero identifica y luego cruza muchas "fronteras". Al identificarse a sí mismo como un "artista mexiconorteamericano desterritorializado que vive una experiencia de frontera permanente,"³² vive a través de "múltiples membranas" de la frontera en lugares a la vez físicos y psicológicos. Su cuerpo es una construcción que no se puede



Performance still of
Guillermo Gómez Peña in 1991

32
Gómez Peña, "The Multi-
Cultural Paradigm: An Open
Letter to the National
Arts Community," *High
Performance* #47 Fall
1989, p. 20

33
Gómez Peña, quoted in *L.A.
Weekly*, 1988.

34
Gómez Peña, quoted in "The
Border Is..." *Relivew* #2
August, 1990.

35
Gómez Peña, "The
Multicultural Paradigm"
p. 21

36
In the fall of 1990 more than
160 presentations of the
visual arts in Mexico were
exhibited in New York. Chief
among them was the
Mexican Museum of Art's
mega-buster, *Mexico:
Splendor of Thirty Centuries*.
In the summer of 1991 the
show traveled to San
Antonio. As in New York,
throughout the city, in bus
shelters, on billboards, and
in various publications
and advertisements,
supported by various Mexican
Corporations and the Mexican
government, pronounced
"San Antonio will be more
exotic this season" and
featured not surprisingly,
a self portrait of Frida Kahlo
in "traditional" Mexican
dress.

with it. The heart is seen as the model of duality in the world,
as in androgyny, the place where two "flows" meet. Blood is
brought through two main arteries, flows through the heart's
two cavities, and serves the two sides of the body.

Androgyny makes categorization impossible, and it does so
with multiple implications. Conjure up a moment from
Guillermo Gómez Peña's recent performance, 1991, in which
the multiple character protagonist, alone on the stage,
emerges from his male persona with eyes glittering,
shoulders thrust provocatively to one side, hair cascading
over his shoulders with extravagant excess. He has, to this
point, lighted votive candles, played with a snake in his
mouth, twisted English into Spanish and Spanglish into
pseudo-Nahuatl, donned an Aztec dance costume, and drunk
blood from a heart. He moves through guises and disguises
to evoke "primitivist" stereotyping, not least of which is
the assumption that Mexican and southern cultures are about
"pure feeling." Gómez Peña uses gender to destabilize
potentially primitivist assumptions about the emotive body. In
its fullness and femininity, Gómez Peña's hair shifts from
the state of maleness into a state of femaleness and back
again; it is a switch across the border, which challenges the
hidden perversity of purely male desire. In effect and
reference, Gómez Peña conjures up those Mexican cabarets
and strip clubs where transvestites seduce the audience into
believing they are women while inviting male customers to
lick their genitals.

Gómez Peña first identifies and then crosses many "borders."
Identifying himself as "a de-territorialized Mexican American
artist living a permanent border experience,"³² he lives
through the "multiple membranes" of the border in sites at
once physical and psychological. His body is a construction,
not to be defined by one nationality. As he identifies "my
South American feet, my United States torso, my Canadian
head, my Alaskan hair," he simultaneously identifies the
border as a suffering body, a "fissure between two worlds,
[an] infected wound."³³ For Gómez Peña, the border as flesh
and blood, becomes all divisions, for living in its inoperable
space "also means experimenting with the fringes between
art and society, legalidad and illegality...male and female..."³⁴
In such an identification he denies singular readings of
culture. He denies a reading of the icon of the heart
that might directly signify a Latino culture at once "'colorful,'
'passionate,' 'mysterious,' 'exuberant,' 'baroque,' – all
euphemistic terms for irrationalism and primitivism."³⁵ The
blood that flows from Gómez Peña's bleeding heart inverts
the romantic allegory of colonialism – of fixed and
containable identities – of which icons are so clearly an
exportable part.³⁶

V

Return to two images, the vendor's table at a bustling
Mexican market, and a self portrait of Frida Kahlo, shorn of
her hair. One symbolizes the purity of Christian belief; the



San Antonio will be more Exotic this season advertisement from Mexico: A Work of Art courtesy of Grey Advertising, New York, New York

33
Gómez Peña, citado en *L.A. Weekly*, 1988

34
Gómez Peña, citado en "The Border Is...", *Review* #7 agosto 1990

35
Gómez Peña "The Multi-Cultural Paradigm", Op. Cit

36
En otoño de 1990, más de 160 muestras de las artes visuales de México fueron montadas en Nueva York. Entre ellas, destacaba la gran exposición del Metropolitan Museum of Arts México: *Esplendor de tres siglos*. En el verano de 1991 la exhibición viajó a San Antonio. Como en Nueva York, por toda la ciudad, en las paradas de autobuses en las carteleras y en muchas publicaciones y anuncios patrocinados por el gobierno mexicano hablaban de México precolombino. Sin embargo, muy raramente esta estación "y por tanto obviamente, un autobuserito de Frida Kahlo como un símbolo "tradicional".

KARLIZANO

definir con una sola nacionalidad. Al identificar "mis pies sudamericanos, mi torso estadounidense, mi cabeza canadiense, mi cabello de Alaska", simultáneamente identifica la frontera como un cuerpo que sufre, una "fisura entre dos mundos, (una) herida infectada." ³³ Para Gómez Peña, la frontera de carne y hueso se convierte en todas las divisiones, porque vivir en su impracticable espacio "también significa experimentar con los lindes entre arte y sociedad, legalidad e ilegalidad... hombre y mujer..." ³⁴ En tal identificación niega las lecturas individuales de la cultura. Niega una lectura del icono del corazón que puede representar directamente una cultura latina a la vez "pintoresca", 'apasionada', 'misteriosa', 'exuberante', 'barroca', todos términos eufemísticos para la irracionalidad y el primitivismo. ³⁵ La sangre que fluye del sangrante corazón de Gómez Peña invierte la alegoría romántica del colonialismo – de identidades fijas y contables – de la cual los iconos son una parte evidentemente exportable. ³⁶

V

Regresemos a dos imágenes, la mesa del vendedor en el animado tianguis mexicano y el autorretrato de Frida Kahlo con el pelo cortado. Una simboliza la pureza de la creencia cristiana; la otra se burla del deseo masculino en el lenguaje de los símbolos culturales. Una propone un estado estático de devoción; la otra es incierta y ambigua. Una, al sugerir la pureza como una virtud, oscurece la naturaleza fracturada y caleidoscópica de la experiencia contemporánea; la otra recuerda el momento de la Conquista en el siglo XVI, cuando la pureza de la raza era una preocupación predominante, un momento en que la mezcla de la sangre, literalmente la mezcla de identidades, era la principal inquietud de un gobierno colonial que mantenía una frágil paz.

Los artistas de El Corazón Sangrante aceptan el impulso religioso en la vida mexicana contemporánea, pero lo llevan continuamente a lugares prohibidos. Aceptan, como Astrid Hadad sugiere en su performance *Heavy Nopal*, que el cuerpo es una construcción, o reconstrucción tanto física como psicológica, un lugar de significados continuamente cuestionados y de verdades provisionales.

Es como si compartieran con Hadad su placer al jugar con los estereotipos del sexo y la sexualidad. Donde Gruner, Palacios y Zenil hacen referencias humorísticas al pájaro como símbolo del pene en el argot callejero mexicano, Hadad incorpora un inteligente doble sentido al símbolo del pájaro en su performance *Apocalipsis ranchero* (1988 y a la fecha). Aquí, levanta su vestido para mostrar un corazón inflable que oculta su vagina. El corazón se infla por medio de una bomba que tiene en la mano, que sube y baja a intervalos regulares, como preparándose para volar. En ambos trabajos Hadad juega con el deseo masculino, alentando al público masculino a desearla, mientras comunica su propio deseo por las mujeres del público. Por decirlo en los términos que Susan McClary ha aplicado a la sensación de la cultura norteamericana *Madonna* (la gran encarnación del icono que niega la iconización), Hadad no "da", sólo "provoca" a su



Performance still of
Astrid Hadad in
Heavy Nopal 1 1988

37

See Susan McClary, "Listening to Tell: Madonna's Resurrection of Her Own Gender Number 1," *Slavoj* 1990. Madonna has taken what might be called the idea of the moving target a step further. In "Too Much" (Lynn Hirschberg, *Vibe* 2000 April, 1991), Madonna states: "It would be great to be both sexes. Effeminate men intrigue me more than anything in the world. I see them as my alien eggs. I feel very drawn to them. I think like a guy, but I'm feminine. So I relate to feminine men." p. 200.

38

For a perversion of the idea of withholding consummation see Camille Paglia's "Madonna — Finally a Real Feminist," *The New York Times*, Friday, December 14, 1990, A39.

other mocks male desire in the language of cultural symbols. One proposes a static state of devotion; the other is unsettling and ambiguous. One, in suggesting purity as virtue, obscures the fractured and kaleidoscopic nature of contemporary experience; the other recalls the moment of conquest in the 16th century when the purity of the race was a predominant preoccupation, a moment when the mixing of blood, literally the mixing of identity, was of paramount concern to a nation-state maintaining a fragile peace.

The artists in *El Corazón Sangrante* accept the religious impulse in contemporary Mexican life, but shift it continually to forbidden ground. They accept, as Astrid Hadad suggests in her recent performance *Heavy Nopal*, that the body is a construction, or re-construction, both physical and psychological, a site of continually contested meaning and provisional truths. It is as if they share with Hadad her pleasure in playing upon the stereotyping of gender and sexuality. Where Grune, Palacios, and Zenil make humorous reference to the bird as symbol of the penis in Mexican street slang, Hadad incorporates a witty double pun on the symbol of the bird in her performance *Apocalypsis Ranchero* (begun 1988, and on-going). Here she lifts her dress to reveal an inflatable heart, which obscures her vagina. The heart is being pumped by a valve held in her hand, rising and falling at regular intervals, as if preparing for flight. In both works Hadad plays with male desire, encouraging her male audience to desire her, while communicating her own desire for the women in her audience.³⁷ In terms that Susan McClary has applied to the American culture sensation, Madonna (the great incarnation of the icon denying iconization), Hadad doesn't "deliver," she "teases" her audience. In her performance Hadad alternates between the roles of assenting woman, independent woman, and aggressive "Latino" man. It is a transference of guises, which recalls in some degree the manner in which Madonna plays maleness against femaleness and withholds true consummation with her audience.³⁸

Return again to the image of Frida Kahlo, shorn of hair; return to it again, and again. Return to Astrid Hadad's invocation of exaggerated femininity. Return to the artists in *El Corazón Sangrante*, who collectively celebrate the mixing of blood, the permeability of all border membranes, and the devouring of the heart.

37

Véase Susan McClary, "Living to Tell: Madonna's Resurrection of the Fleshly", *Gender*, #7, primavera de 1990. Madonna ha llevado un paso más adelante lo que podría llamarse "la idea del blanco móvil". En "The Misfit" (Lynn Hirschberg, *Vanity Fair*, abril de 1991), Madonna declara: "Sería maravilloso tener los dos sexos. Los hombres afeminados me intrigan más que nada en el mundo. Los veo como mi alter ego. Me atraen mucho. Pienso como un tipo, pero soy femenina. Así es que me relaciono con hombres femeninos." (p. 200).

38

Para una perversión de la idea de negarse a la consumación, véase Camille Paglia, "Madonna - Finally a Real Feminist," *The New York Times*, viernes, diciembre 14, 1990, A33.

público.³⁷ En sus performances, Haddad alterna entre los roles de la mujer complaciente, la mujer independiente y el hombre "latino" agresivo. Es una transferencia de apariencias que nos recuerda, de alguna manera, la forma en que Madonna actúa su masculinidad en oposición a su feminidad, y se niega a conceder a su público la verdadera consumación.³⁸

Regresemos una vez más a la imagen de Frida Kahlo con el pelo cortado; regresemos a ella una y otra vez. Regresemos a la invocación de feminidad exagerada de Astrid Haddad. Regresemos a los artistas de El Corazón Sangrante, que colectivamente celebran la mezcla de la sangre, la permeabilidad de todas las membranas fronterizas y el acto de devorar el corazón.

Traducción de Luis Zapata



Silvia Gruner

La media de las cosas 1990 (detail)

The Measure of Things

200 test tubes and steel / instalacion de 200 pipetas y acero

12 cm x 10 m

Collection of the artist

“No me mueve mi Dios para pintarte” **(De la reubicación de los signos de la fe)**

Carlos Monsiváis



Néstor Quiñones
A la muerte hay que
llegar bien vivo 1990
To Die One Has to Get
There Very Much Alive
 oil and wood on canvas /
 óleo y madera sobre tela
 210 x 200 cm
 Collection of Alex Davidoff,
 Mexico City, Mexico

Los símbolos siempre han estado allí, tan al alcance de la vista que sólo periódicamente se descubren. (Para soportar lo cotidiano hay que invisibilizarlo en gran medida.) En el siglo XVI y en las tierras recién conquistadas, la estrategia de los españoles es implacable y eficaz: hay que saturar a los nativos con los cuatro o cinco signos más importantes de la nueva creencia, (la cruz en primera instancia); hay que sostener al monumento de conceptos y palabras incomprensibles para la mayoría, que se da en llamar teología, con el alud de representaciones de la nueva creencia que contrarresten el impulso de los dioses vencidos. No se logra del todo el propósito, y las creencias antiguas se acomodan subrepticamente, pero la conversión masiva se da, en primera instancia, por el poder de las imágenes.

En la empresa catequística, la exhibición de cada cristo suplicado o de cada santo se atiene a un criterio: la credibilidad se acrecienta si la doctrina no necesita de palabras. Las imágenes adelantan en siglos la aceptación de la fe que, en el terreno conceptual, se da con lentitud por ser tan arduo el aprendizaje profundo de un idioma, cuya visión del mundo se estructura a lo largo de las generaciones, y en mucho depende de la adhesión emocional a lo que creyeron los ancestros. Así, asuntos muy difíciles de captar para los nativos que a la fuerza se asoman a la religión católica, la Inmaculada Concepción de María, por ejemplo, o los milagros de santos y vírgenes, se asimilan por la institución de la costumbre, y la costumbre es, más que otra cosa, la técnica para asimilar las repeticiones visuales y auditivas. Por ejemplo, el vasallaje ante la Virgen Purísima no se da por entender las condiciones teológicas del alojamiento de Dios en el vientre, sino porque a través de las imágenes los nativos admiten lo imposible: la alianza de virginidad y preñez. Y algo similar ocurre con cada uno de los dogmas: la transubstanciación, la Santísima Trinidad, el Espíritu Santo. A la doctrina se llega por el sometimiento visual, que oculta o disminuye lo que los conversos encuentran incomprensible o críptico.

"No me mueve, mi Dios, para pintarte" (On the Repositioning of the Signs of the Faith)

Carlos Monsiváis

1
Translator's note: this is a play on the title of the opening of the anonymous 16th century sonnet, "A Cristo crucificado" ("To Christ Crucified"), which reads in the translation: "It is that the heaven you have promised me, my God, that moves me to love you." Or, in this sense, "that moves me to paint you."

Symbols have always been with us, in such plain view that only every so often do we discover them. (To render the everyday more tolerable, we have to make it invisible to a great extent.) In the recently conquered lands of the 16th century, the Spanish used a relentless and efficient strategy. It was a matter of saturating the natives with the four or five most important symbols of the new creed (foremost among them, the cross), and buttressing *theology* – that edifice of words and concepts that remain inaccessible to the majority – with an avalanche of representations of the new faith that could arrest the impulse of the vanquished gods. The attempt was not entirely successful – the old beliefs simply went underground – but mass conversion was brought about nonetheless, chiefly through the power of images.

In the catechistic effort, the exhibition of a tortured Christ or a saint stemmed from a single conviction – that credibility would grow if the doctrine had no need for words. The use of images sped up by centuries the acceptance of the faith, a process which in theory should have taken much longer, since the deep learning of a language (whose vision of the world is structured over a period of generations and depends to a great extent on an emotional attachment to what one's ancestors believed) is so arduous a labor. And so those concepts that were less accessible to the natives who were being compelled to accept Catholicism – the Immaculate Conception of Mary, for instance, or the miracles of the saints and virgins – were assimilated through the institution of custom. (Custom is, above all else, the technique that allows for the assimilation of visual and auditory repetitions.) For example, natives did not arrive at the idea of homage to the *Virgen Purísima* because they understood the theological conditions by which God can reside in her womb, but rather because through images they could accept the impossible (in this case, the coupling of virginity and pregnancy). Much the same occurred with each of the tenets: transubstantiation, the Most Holy Trinity, the Holy Spirit. Doctrine was arrived at through a surrender to the visual, through images that concealed

Un fraile en el siglo XVI o en el siglo XVII no confía en sus catecúmenos y persevera en su operación didáctica, que se inicia en el caudal de representaciones. Examinese cualquiera de los numerosos catecismos del Virreinato, dedicados a tatuar mentalmente la fe a través de la insistencia mnemotécnica, y se apreciará que el mayor sentido de las palabras (además del ritmo hipnótico) es apuntalar a la creencia que entra por los ojos. En la práctica, las respuestas de los catecismos escritos actúan a modo de un panorama acústico, que acompaña a la contemplación de cuadros, esculturas, tallas, grabados, miniaturas de los libros de coro. Y ante los catecismos que los indígenas pintan, los frailes no despliegan su celo, y dejan que en la fusión de tradiciones, los indios usen elementos de la pintura de códices. Es preferible algo de heterodoxia que mucho de incomprensión.

En el proceso de convertir a millones, una fe y un idioma van substituyendo a una fe y a múltiples idiomas. Y en la guerra de las imágenes, como la llama Serge Gruzinski, ganan necesariamente los dueños de los espacios públicos. (Quien controla la visibilidad es propietario de la legitimidad.) Y el mínimo utensilio del culto, la estampita piadosa, termina por ser el compendio de la instrucción y la comprensión religiosas. Muros, láminas, maderas y papeles hacen las veces de paños de la Verónica, y despliegan con unción los rasgos siempre ideales de la Virgen, del Señor de la Columna, del que fue clavado en la Cruz por nuestros pecados, de la viscera palpitante que, aislada, pregona el más sublime amor...el Sagrado Corazón de Jesús.

En México, desde el siglo XIX, los ex-votos o retablos cumplen diversas funciones: son escuelas de educación artística, son arte popular, son – para quienes los encargan – la oportunidad del retrato personal o familiar, son agradecimiento por el favor recibido (el milagro en cualquiera de sus acepciones), son los signos que modifican los ámbitos conocidos (una Virgen o un Cristo le imprimen a las escenas su sello de garantía religiosa, son los autores del milagro y los testigos de privilegio del alma conmovida). En diversos sentidos, el retablo es la consecuencia de las lecciones del arte virreinal, de la necesidad de representar en todos los espacios las creencias para afianzar la fe y moverse siempre en terreno seguro. En ciudades y pueblos, el retablo es el primer contacto con el arte que se adquiere para mejor depositarlo a los pies del santo favorito. Y, además de los ex-votos, en el siglo XIX abundan las "Trinidades" grabadas en madera e iluminadas con vivos colores, las medallas producidas por los orfebres de Puebla y Oaxaca, los rosarios que hacen las monjas enclaustradas.

En los atrios, unos pobres ofrecen sus servicios. Seres sin pretensiones, artistas que jamás se reconocerán como tales en sus ex-votos o en sus objetos para el culto, hacen de la ingenuidad el valor primordial. Son ingenuos porque no pueden ser otra cosa, y porque no tienen sentimientos que ocultar. Ellos pintan sobre hoja de lata o, de vez en cuando, sobre tablas, y sus trabajos, de corte realista, ostentan los colores vibrantes que desean hacerle justicia a la luminosidad del Señor de Chalma, el Señor de Amecameca, el Señor de las Maravillas, la

or diminished whatever the converts found puzzling or incomprehensible.

A missionary of the 16th or 17th century did not entirely trust his converts, and so he persisted in didactic methods that had their roots in a whole flood of representations. We need only examine any of a number of catechisms produced during the viceroyal period – works devoted to “tattooing” faith onto the mind through mnemonics – to realize that the overriding sense of the words (aside from their hypnotic rhythm) was to sustain those beliefs that entered through the eyes. In practice, the responses of written catechisms acted as an acoustic landscape meant to accompany the contemplation of paintings, sculptures, woodcarvings, prints, and the miniatures in choir books. Missionaries learned not to impose their zeal on the indigenous peoples who illustrated these catechisms, but instead allowed them to incorporate elements from their own painted codices in a fusion of traditions. A bit of heterodoxy was far preferable to a good deal of incomprehension.



Enrique Guzmán
Imagen milagrosa 1974
Miraculous Image
oil on canvas / óleo sobre tela
70 x 90 cm
Collection of Jaime Chávez,
Mexico

In the process of converting millions of souls, one faith and one language began replacing one faith and a multitude of languages. In the war of images, as Serge Gruzinski calls it, the winners are inevitably those who own the public arenas. (Those who control visibility are the possessors of legitimacy.) And so the smallest tool of the cult, the tiny religious prints, became the sum total of religious instruction and understanding. Walls, sheets of metal, wood, and paper took the place of Veronica's veil in displaying with devotion the ever-exemplary attributes of the Virgin, of the *Señor de la Columna*, of the One who was nailed to the Cross for our sins, of the palpitating organ that in and of itself preached the most sublime love – the Sacred Heart of Jesus.

From the 19th century onward, ex-votos served a number of functions in Mexico: they were schools for artistic education; they were popular art; they were an opportunity for those who commissioned the work to render self or family in a portrait; they were thanksgiving for an answered prayer (a “miracle” however understood); they were the signs that altered familiar surroundings (a Virgin or a Christ, as authors of the miracle and witnesses to the privilege of the stirred soul, would stamp the scene with their religious seal of approval). In many ways the ex-voto was the consequence of lessons in viceroyal art, of the necessity to fill every available space with representations of belief in order to bolster the faith and plant it in more solid ground. In cities and villages the ex-voto was the first contact with that art, which was acquired to place at the feet of a favorite saint. During the same period there existed, aside from ex-votos, an abundance of “Trinities” engraved in wood and brightly colored, medals crafted by the gold and silversmiths of Puebla and Oaxaca, and rosaries produced by cloistered nuns.

The poor offered their services in the atriums of the churches. Creatures without pretense, artists who will never be

Guadalupana. Esta producción extraordinaria, apenas valorada en fechas recientes, impera en el siglo XIX y, desde las primeras décadas del siglo XX, va siendo desplazada. A las obras candorosas y de carácter único, las substituye la producción industrial de objetos del culto y del pismo, que al principio viene de Barcelona, y luego se produce febrilmente en todas partes, de Perú a Taiwán. Son los cromos baratos y engeguedores, las medallas que se acunán por millones, las pequeñas esculturas. Y desde los años sesenta, una industria gigantesca se consagra en exclusividad a la guadalupana, y al kitsch que pretende ser un milagro en sí mismo.

En México, dos pintoras, Frida Kahlo y María Izquierdo, emprenden la primera recreación artística del mundo del ex-voto. De manera admirable, ellas efectúan la operación de sincretismo que acerca a dos sensibilidades, la tradicional y la que, respetándola, quiere adueñarse, terrenalmente, de las perspectivas de la educación en el rezo, del dolor, de la contemplación amorosa de las vírgenes. En especial, Frida Kahlo celebra el milagro de la vida y, también, la dignidad suprema del sufrimiento. Al hacerlo, la artista (la autobiografía) quiere expropiar en algo las atmósferas de la cultura católica, demanda para la persona los beneficios paisajísticos del martirio y la expiación cristianos. El mensaje de Kahlo, si tal es el término, es explícito: todo dolor es sagrado y, por esa razón, es también mística cualquier asimilación del padecimiento. Gracias a Frida Kahlo, se demuestra la identidad entre el arte moderno y un territorio fértil de la imaginaria popular.

"Por la señal de la Santa Cruz"

En la sociedad de masas, sólo excepcionalmente el artista latinoamericano reacciona como catecúmeno. Rodeado desde la infancia por las estampitas piadosas, gajos de la veneración transmitida por generaciones, él está al tanto: la secularización, de hecho, ha convertido a las creencias en la gran explicación marginal del mundo, Dios no ha muerto pero, en materia de ocupación del tiempo de la conciencia, él ya sólo trabaja a horas fijas. Y las imágenes reverenciadas, fundamentales para los creyentes, son fuera del marco eclesiástico, asunto de la estética popular. Millones de personas, sabiéndolo o no, afirman sus primeras nociones de "lo bonito," "lo bello," "lo agradable" en la contemplación fervorosa de los arquetipos de la convicción: la Virgen de Guadalupe, la Virgen de la Caridad del Cobre, el Santo Niño de Atocha, el Sagrado Corazón de Jesús, Santa Bárbara, el Señor del Hospital.

¿En qué momento los grandes símbolos cobran una realidad estética al margen de su contenido eclesiástico? Sin fijar fecha, al revaluar el arte pop los elementos de la vida cotidiana, al originarse frente a lo que se ha vivido y observado desde siempre, propuestas de entendimiento a través de la espectacularidad. Lo insignificante en el centro del escenario. Andy Warhol trabajó con Brillo Boxes y rostros de Liz y Elvis, Roy Lichtenstein reelabora los comics, y David Hockney usa a Picasso porque en su experiencia Picasso es ya arte y



Julio Galán
No te has dormido 1988
You Haven't Fallen
Asleep
 oil on canvas / óleo sobre tela
 213 x 173 cm
 Collection of
 Francesco Pellizzi,
 New York, New York

recognized as such, (despite their production of ex-votos and objects for worship) they transformed naïveté into the greatest virtue. They were naïve because they could not be otherwise, because they had nothing to hide. Painting on sheets of metal or on wood from time to time, they produced work of a realistic nature, but employed vibrant colors in efforts to do justice to the luminosity of the *Señor de Chalma*, the *Señor de Amecameca*, the *Señor de las Maravillas*, or the *Guadalupeana*. This extraordinary production, though scarcely appreciated in our own time, dominated much of the 19th century, and only in the first quarter of the 20th did it begin to lose its hold. So it is that these unique works of great simplicity have been replaced by industrially produced objects of worship, which came at first from Barcelona and were later manufactured feverishly everywhere from Peru to Taiwan. Such are the cromolithographs, the religious medals produced by the millions, the diminutive sculptures. Moreover, since the sixties a monolithic industry has devoted itself exclusively to the Virgin of Guadalupe and to the kitsch that wants to be a miracle in and of itself.

In Mexico, two painters – Frida Kahlo and María Izquierdo – undertook the first artistic recreation of the world of the ex-voto. They performed admirably the syncretic operation that drew together two sensibilities: one that is traditional and one that, while respecting the traditional, attempts to possess territorially the domain of edification through prayer, pain, and loving contemplation of the virgins. Frida Kahlo in particular celebrated the miracle of life, as well as the supreme dignity of suffering. In so doing the artist (the autobiographer) attempted to appropriate something of the aura of Catholic culture and demanded for personal use the landscapes of Christian martyrdom and penance. Kahlo's message, if we can call it such, is explicit: all pain is sacred, for which reason any assimilation of suffering verges on the mystical. Due in great part to Frida Kahlo, the identity that resides between modern art and the fertile territory of popular imagery was revealed.

"By the Sign of the Holy Cross"

In today's mass culture, only exceptionally do Latin American artists react as converts. Surrounded from birth with prints – kernels of a veneration that has been transmitted for generations – they are not oblivious: secularization has in fact reinterpreted belief as the great *marginal* explanation of the world. God hasn't died but, considering the amount of time the conscience is activated, he would seem to work only certain hours. And the revered images, essential for the believer, have been drawn out of the ecclesiastic sphere and become a matter of popular aesthetics. Whether they realize it or not, millions of people first understand the notion of what is "pretty" or "beautiful" or "pleasant" through fervent contemplation of the archetypes of the faith: the Virgin of Guadalupe, the *Virgen de la Caridad del Cobre*, the *Santo Niño*

vida cotidiana, de modo indistinguible. En su turno, el artista latinoamericano, fruto de comunidades al filo de la navaja entre la tradición y la modernidad, prefiere sobre los productos industriales a la autenticidad o la sinceridad populares tal y como se manifiestan en la relación tribal con el cine, en los dancings, en las calles demasiado pobladas, en la lucha libre y la religión.

¿Qué más popular en América Latina que la versión unificada del cosmos? La religión es el inventario de las explicaciones sin las cuales no se vive y de las cuales uno suele olvidarse para vivir, es la historia del trato del ser humano con su hacedor, es la familiaridad con las reproducciones que prueban la existencia de prodigios. El sentido de trascendencia se refugia en los templos, las festividades y las horas amargas de las personas y, en el avance de la secularización, los símbolos del pueblo se vuelven imágenes pop, dicho sea con todo respeto para unos y otras.



John Valadez
Self Portrait 1988
Autorretrato
pastel on paper / pastel
sobre papel
97 x 127 cm
Collection of
Grafton Tanquary,
courtesy of
Daniel Saxon Gallery,
Los Angeles, California

Mucho le deben los artistas contemporáneos a la vitalidad de la religión popular. En sociedades donde es muy reciente (no más de dos décadas) y muy localizable el hábito de museos, exposiciones y libros de arte, el gusto artístico es todavía, en lo que a multitudes se refiere, una variable de las impresiones cotidianas, de la acumulación o la escasez de objetos en casas y departamentos, de los espectáculos de la calle y el arribo deslumbrando o indiferente en las casas de Dios, de la idea de arreglo visual de la realidad que se extrae del cine, y del recurso (televisivo) de captarlo todo de modo fragmentario y entre interrupciones.

Numerosos artistas, por moda y por necesidad de renovar su lenguaje expresivo, examinan de otra manera las relaciones de los símbolos religiosos con la sociedad y con el hecho artístico. Y lo obvio se aclara, reiterativamente. Las imágenes están allí porque ya estaban allí, son la metafísica resuelta en unos cuantos trazos y colores, y son el punto de partida de las colectividades que, en algún momento, le imprimieron fuerza al nacionalismo y han monopolizado las miradas de los feligreses.

El artista de hoy no se engaña respecto a las diferencias de enfoque. Sus padres y sus abuelos contemplaron cromos, figuritas y medallas de muy distinta manera. Ellos no advirtieron el kitsch sino la materia de fe, no observaron el paisaje de las creencias sino el consuelo de los afligidos, no clasificaron a la estética popular sino se adentraron en el laberinto sensorial. Y también, a diferencia de sus padres y sus abuelos, el artista ama y conoce el pasado prehispánico, y ha aprendido a no jerarquizar en asuntos de arte. A él le toca la experiencia finalmente unificadora donde, repetidas y asimiladas por la frecuentación escolar y turística, se entronizan otras imágenes, contradictorias y complementarias: Coatlicue, Quetzalcóatl, Xochipilli, Xipe Totec, Tlazotéotl, los signos de la estética previa y paralela. Todo confluye y los ídolos han dejado de agazaparse detrás de los altares.

En este orden de cosas, una imagen como el Sagrado Corazón de Jesús cumple una función religiosa y es un estímulo visual

de Atocha, the Sacred Heart of Jesus, Saint Barbara, the Señor del Hospital.

At what moment did the great symbols assume an aesthetic reality apart from their ecclesiastic content? Without specifying a date, we could say when pop art re-evaluated the elements of everyday life, when it rose up beside what had been lived and observed since the beginning. It was a move to arrive at understanding through the element of the spectacle, a placing of the insignificant in center stage. Andy Warhol worked with Brillo boxes and the faces of Liz and Elvis; Roy Lichtenstein reworks the comics; and David Hockney evokes Picasso because, in his experience, Picasso is both art and commonplace, there being no distinction between the two. Latin American artists are in turn the product of a cutting-edge community located somewhere between tradition and modernity, only instead of industrial products, they prefer popular genuineness and sincerity such as they are manifest in the collective ritual of going to the movies, in dancing halls, in overcrowded streets, at wrestling matches, and in religion.

What is more popular in Latin America than the vision of a unified cosmos? Religion is an inventory of the explanations we cannot live without, but tend to forget so we can go on living. It is the history of man's relation to his maker and a familiarity with reproductions that prove the existence of miracles. The sense of transcendence takes refuge in the temples, in festivals, and in a person's darkest hours; with the advance of secularization, the symbols of the people are becoming pop images (this I say with all due respect for both the one and the other).

Contemporary artists owe a great deal to the vitality of popular religion. In societies in which the emergence of museums, exhibitions, and art books is recent (within the past two decades at most), artistic taste is still – insofar as the masses are concerned – a function of everyday impressions; of the accumulation or scarcity of objects in houses or apartments; of street spectacles and of the awe-inspiring or indifferent entry into the Houses of God; of the idea of visually arranging the reality extracted from the movies; and of television's custom of portraying everything in bits and pieces between interruptions.

As a matter of fashion and out of a need to renew their expressive dialect, a number of artists view differently the relation of religious symbols to society and artistic activity. And the obvious is explained again and again. The images are there because they were there to begin with; they are the resolution of metaphysics in a few colors and strokes; they are the point of departure for a collectiveness that at one time or another gave strength to nationalism and commanded the attention of the faithful.

The artist of today is not fooled by the differences of perspective. His parents and grandparents contemplated



Enrique Guzman
Sacrificio 1976
oil on canvas / óleo sobre tela
35 x 30 cm
Collection of Galería Arvil,
Mexico City, Mexico

múltiple. Si en el sentido bíblico, como señala Dietrick Banhoeffer, el corazón no es vida interior, sino la totalidad del ser humano en relación a Dios, en el orden de las representaciones este corazón (apenas extraído del pecho, amoroso, sangrante, perpetuamente aislado) es la imagen que informa al mismo tiempo de la persistencia de la fe y de la persistencia de las imágenes que explican la profundización estética de los pueblos.

prints, religious figurines, and medals in a very distinct manner. They saw them not as kitsch but as the stuff of faith; they did not concern themselves with the panorama of beliefs but with the consolation of the afflicted; they did not try to comprehend popular aesthetics, but rather lost themselves in a labyrinth of the senses. Again in contrast with his parents and grandparents, the artist recognizes and embraces his prehispanic heritage, and has learned not to hierarchize in matters of art. It is he who, in an ultimately unifying experiment, will raise up those other images already familiar to the scholar and the tourist – Coatlicue, Quetzalcóatl, Xochipilli, Xipe Totec, Tlazotéotl – images that are both contradictory and complimentary, the signs of a previous and parallel aesthetic system. Everything will come together and the idols will no longer crouch behind the altars.

Under such circumstances, an image like the Sacred Heart of Jesus not only serves a religious purpose but visually stimulates in a multitude of ways. If the Biblical understanding of the heart is, as Dietrick Banhoeffer points out, not so much interior life as the totality of the human being with relation to God, then within the representations of this heart (just now ripped from the breast, loving, bleeding, perpetually apart) lies the image that bears witness to the persistence of faith and at the same time illustrates the deepening aesthetic sense of the people.

Translated by Gregory Hutcheson

La simbólica del corazón (a pedazos).

Nelly Richard

El corazón a prueba de signos: amor y muerte.

"Soit qu'il veuille prouver son amour, soit qu' il s'efforce de déchiffrer si l'autre l'aime, le sujet amoureux n'a à sa disposition aucun système de signes surs."

(Roland Barthes – "Fragments d'un discours amoureux.")

Pese a que el corazón es el órgano cuyo funcionamiento decide que se cumula el límite entre vida y muerte, pocas simbolizaciones culturales giran en torno a su capacidad de desenlace. Es como si el archirealismo de una función terminal (de paro, de cese vital) inhibiera o frustrara el imaginario de la cultura que se voltea entonces hacia todo lo que desestabiliza el advenimiento de la muerte como final irreversible. La semántica amorosa del corazón es lo que más burla el tema de la muerte al contradecir su vocación definitiva y concluyente. El amor es cuestión de enredos más que de desenlaces: su máximo resorte narrativo surge de todo lo que complica el sentido (intrigas de la seducción, confusión de los sentimientos, incertidumbres de la razón) debido a las imbricaciones de una trama subjetiva hecha de significaciones siempre ambiguas o traicioneras. Mientras la medicina aprende del corazón a leer la muerte como suspensión de los signos (el colapso o extenuación de los llamados "signos vitales"), la literatura amorosa trabaja con su hiperactividad: signos a perseguir y reunir (las pruebas de amor, las confesiones del secreto), a descifrar e interpretar (atar los hilos del sinsentido para confeccionar simulacros de explicación). El amor pone el sujeto en situación de depender de los signos (de su consistencia, profusión, fiabilidad, etc.) para convencerse de algo o imaginar otra cosa, semiextraviado en medio de tantas señas y contraseñas que siempre lo confunden. Por el lado de la muerte, el paro cardíaco certifica la inmovilidad de los signos, su fijeza: por el lado del amor, el corazón enloquece con el revolteo de los sentimientos y con la proliferación nómada de indicios llenos de tramajes ocultos y de saltos caprichosos. Que la connotación social del amor lo asocie a lo femenino coloca a la mujer por el lado de esa versatilidad del sentido: de esa pasión

The Symbolism of the Heart (in pieces)

Nelly Richard

The sign-resistant heart: love and death

"Whether he wants to prove his love or is trying to decipher if the other loves him, the amorous subject does not have at his disposal any foolproof system of signs."

(Roland Barthes—"Fragments of an amorous discourse")

Although the heart is the organ whose working marks the line between life and death, few cultural symbols focus on its ability to unravel life. It is as though the hyperrealism of a terminal role (of stoppage, of vital cessation) inhibits or frustrates the imagination of a culture that prefers anything and everything that destabilizes the arrival of death as an irreversible end. The semantics of the amorous heart is what most directly defies the implications of death, contradicting the heart's final and conclusive calling. Love is a question of entanglement rather than unravelling: its narrative strength depends on the use of devices that *complicate* interpretation (intrigues of seduction, sentimental confusion, uncertain reasoning), and that are interwoven in a subjective plot, comprised of ever-ambiguous or deceptive meanings. While medical science learns from the heart to read death as the suspension of sign (the collapse or attenuation of the so-called "vital signs"), the literature of love draws on the hyperactivity of signs: signs to pursue and collect (the proofs of love, the secret confessions); signs to decipher and interpret (intertwining the strands of meaninglessness to create a semblance of an explanation). Love places its subject in a position of depending on signs (of its consistency, profusion, trustworthiness, etc.) in order to convince him or herself of something, or to imagine something else, leaving the subject nearly lost in the midst of so many perplexing signs and countersigns. In death, the stoppage of the heart certifies an inertia of signs, a *fixedness*; in love, the heart goes crazy with the turmoil of sentiments and with the proliferation of evidence, full of hidden intrigues and capricious leaps. The fact that the social connotations of love associate it with the feminine places woman in the context of

cambiante por las vueltas/revueltas del sentido que se debate entre anversos y reversos a través de la ambigüedad, el equívoco, la simulación, como resquicios siempre dobles (el pliegue como modelo) de un aprendizaje de los signos que los usa como maquinación o estrategia.

La prisión sentimental del fotorromance.

"El orden represivo del corazón tiene dos ayudantes: la naturaleza y la fatalidad".

(Michele Mattelart – "Mujeres e Industrias Culturales").

El catálogo de la industria multinacional de la cultura de masas incluye a la fotonovela como "género latino". Ciertamente que su consumo femenino-popular a lo largo y ancho de nuestro continente se ha visto favorecido tanto por el conservadurismo de una moral predominantemente católica como por el autoritarismo patriarcal de los regímenes militares en América Latina. Ambas estructuras represivas encuentran en el lenguaje oscurantista hablado por la prensa del corazón un secreto aliado para reforzar la ideología sexual de la discriminación femenina. El amor es la clave de un mundo simbólico en el que los sentimientos declarados universales trascienden cualquier determinante socio-histórico: el discurso del corazón distrae y sustrae los conflictos intersubjetivos de todo lazo contingente por tachadura de lo real-social: suprimiendo determinismos y anulando casualidades gracias a una lógica sobrenatural que franquea obstáculos y resuelve contradicciones, gracias a su tic retórica del "milagro del amor".

El esquema diagramático de la fotonovela ordena todo un sistema de repeticiones y continuidades que busca perpetuar roles arcaizantes para reforzar así el inmovilismo del sentido. El congelamiento de la pose en recuadros cuya fijeza habla de un tiempo paralizado, la acriticidad de una lectura saturada de pasividad y redundancias, traducen la servidumbre del cotidiano que aprisiona la mujer e interpretan la temporalidad monótona de su quehacer doméstico engañada por la promesa de aventuras del melodrama sentimental: una temporalidad rutinaria desvinculada de los protagonismos del afuera y subvalorizada como privada y subjetiva en oposición a la macrotemporalidad social del acontecer público.

Cuando la cinesta Valeria Sarmiento (Nuestro Matrimonio, 1985) adapta al cine un cuento de Corín Tellado, ella saca el fotorromance de la cotidianeidad invisible de su lectura adormecida y lo traslada a la visibilidad exhibicionista y promiscua de la pantalla: desesclaviza una red de consumo femenino quebrando su cierre doméstico y adusando la discriminación valórica que segrega temporalidad y géneros.

Lo que opera ese desplazamiento – y sin tomar aquí en cuenta las torsiones paródicas construidas a dentro de la película – es la mezcla entre regímenes social y culturalmente divorciados por una jerarquía de valores: de la subliteratura popular al séptimo

this emotional versatility—of this changeable passion for the twists and turns of meaning that vacillate between obverse and converse through ambiguity, error, and simulation—that explores the *dual* implications of signs (the pleat as model) through their strategic or devious use.

The sentimental prison of the “fotorromance”

“The repressive order of the heart has two helpers: nature and fate.”

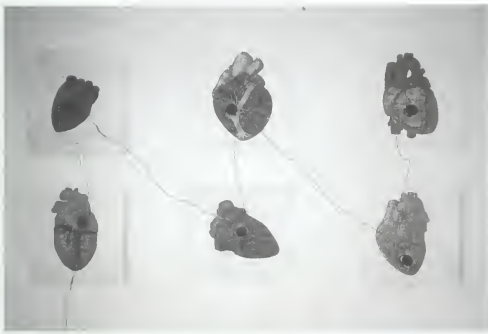
(Michele Mattelart – “Women and Cultural Industries”)

The catalogue of the multinational industry of mass culture includes the *fotonovela* as a “Latino genre.” Certainly, its feminine-popular consumption throughout our continent has been helped both by the conservatism of a predominantly Catholic morality and by the patriarchal authoritarianism of the military regimes of Latin America. Both of these repressive structures find a secret ally in the obscurantist language spoken by the press of the heart, which reinforces the sexual ideology of female discrimination. Love is the key to a symbolic world in which those sentiments declared *universal* transcend all socio-historical determinants. The discourse of the heart diverts and removes conflicts from all possible relationships by erasing the real and the social; it suppresses determinisms and annuls causalities by means of a supernatural logic that overcomes obstacles and resolves contradictions through the rhetorical tic of the “miracle of love.”

The schema of the *fotonovela* organizes an entire system of repetitions and continuities, which seeks to perpetuate archaic roles in order to reinforce the stagnation of meaning. The freezing of poses in frames whose fixity speaks of paralyzed time, the acritical nature of reading material saturated with passivity and redundancies reflects the daily servitude that imprisons woman and echoes the monotony that marks her domestic existence. This monotony is the specious result of the promise of adventure offered by sentimental melodrama: a routine world disengaged from the spectacle of the exterior world and devalued as private and subjective is in opposition to the larger social world of the public realm.

When the filmmaker Valeria Sarmiento (*Nuestro Matrimonio*, 1985) adapted a story by Corín Tellado for film, she removed the *fotorromance* from the realm of this invisible, passive, domestic reading and transferred it to the exhibitionist and promiscuous visibility of the screen; she unfettered a network of feminine consumption, breaking through its domestic enclosure and revealing the discriminatory values that segregate worlds, genres, and genders.¹

What brings about this displacement – without taking into account the parodistic twists constructed within the film – is the mixture of systems that are socially and culturally



Silvia Gruner
Los caracoles más
bellos 1990
The Most Beautiful
Shells
cow's blood, wax paper,
stereo components / sangre
de vaca, papel encerado y
bocinas
6 units, each 200 x 300 cm
Collection of the artist

1
Traducción a note: In the Spanish original, the author creates a play on words here, invoking the double meaning of género (genre and gender).

arte, de la clandestinidad del relato sentimental leído confidencialmente en la soledad del escenario de explotación doméstica a la proyección cinematográfica de imágenes socializadas por la industria del ocio en el paréntesis oscuro de la sala. Pero el gesto de Valeria Sarmiento superpone también la tecnicidad internacional de la imagen fílmica a la submodernidad provinciana del fotorromance latino llevando el cine a hacerse regresivamente cargo de su propio remedo (la fotonovela como sustituto empobrecido del cine). El gesto figura dos ritmos en disputa: la modernidad técnica del cine cuyo aparato es predominantemente masculino y la sentimentalidad fotonovelesca que caricaturiza una preracionalidad femenina – un guiño latinoamericano a la heterogeneidad cultural de tiempos desfasados y copresentes en este reciclaje paródico.

Rojo-pasión: la metáfora ardiente de la boca pintada.

"Rubies son tus labiecitos rojos, rojos y ardientes como el corazón."

(de la canción mexicana "Ojos café")

El corazón – literaturizado como órgano del sentir – metaforiza la profundidad de los sentimientos resguardados en la interioridad del yo.

La canción popular mexicana desplaza el rojo íntimo del corazón en llamas (el amor sufrido) a la enseña pintada de la boca-rubi: la seducción enjoyada del brillo y de la mentira (el maquillaje). La metáfora quemante del rojo vivo condensa la mujer como pasión (el rojo-fuego del corazón encendido) y artificio (el simulacro cosmético del beso que arde y quema).

El yo del corazón y el nosotros del cuerpo social.

"La utilización del corazón sangrante (...) por los artistas latinos de los años setenta y ochenta debe asimismo vincularse con una recrudescida conciencia del propio cuerpo."

(del texto de preparación de la exposición)

El corazón puesto en escena por el arte o la literatura habla el lenguaje introspectivo de los sentimientos, de los afectos y de las pasiones: de la subjetividad a medias palabras que confidencian lo humano en su tenor oculto, con voz de secreto y confesión.

El cuerpo – igualmente recurrente en todo el imaginario artístico latinoamericano – funciona más bien como teatro y representación del sujeto no individual sino comunitario: metáforas y sinecdotes enlazan miembros y partes para hacer que el correlato anatómico del cuerpo vivo le sirva de designante estructural al sistema social como totalidad articulada. El



Silvia Gruner
 ¿Por qué nadie habla
 de la Cruz de María?
 1989
 Why Doesn't
 Anyone Talk About
 Mary's Cross?
 photographic installation
 with braided hair /
 instalación fotográfica con
 cabello trenzado
 350 x 350 cm
 Collection of the artist

divorced from each other by a hierarchy of values, from the subliteration of mass culture to the seventh art; from the clandestineness of the sentimental chronicle, read confidentially on the isolated stage of domestic exploitation, to the cinematic projection of images popularized by the leisure industry, shown in the darkened parenthesis of the movie theater. But the expressive gesture of Valeria Sarmiento also superimposes the international technology of the film on the submodern provinciality of the Latino *fotorromance*, allowing the film to appropriate regressively its own imitation (the *fotonovela* as an impoverished substitute for the movie). Her work articulates two conflicting rhythms: the technical modernity of film, the apparatus of which is predominantly masculine, and the "fotonovelsque" sentimentality that caricatures a feminine prerationality. It is a Latin American wink at the cultural heterogeneity, which synchronizes apparent anachronisms through a process of parodistic recycling.

Passion red: the flaming metaphor of the painted mouth

"Ruby are your little red lips, red and ardent like the heart."
 (from the Mexican song "Brown eyes")

The heart – defined by literature as the organ of feeling – represents metaphorically the depth of the sentiments sheltered within the interior of the self.

This popular Mexican song replaces the intimate red of the heart in flames (suffering love) with the painted symbol of the ruby mouth – the jeweled seduction of gloss and lies (of makeup). The burning metaphor of the brilliant red condenses woman as *passion* (the fiery red of the burning heart) and *artifice* (the cosmetic image of the kiss that burns).

The "I" of the heart and the "we" of the social body

"The utilization of the burning heart (...) by Latino artists of the seventies and eighties must itself be linked with an increasing consciousness of the body."
 (excerpt from the exhibition proposal)

The heart as used in art and literature speaks the introspective language of emotion, of affection, and of passion. It is a subjective idiom that gains the confidence of humanity with its secretive confessional tone.

The body—equally recurrent in the Latin American artistic imagination—functions, rather, as the theater and representation of the non-individual, community subject; metaphors and synecdoches link limbs and body parts so that the anatomical correlate of the living body serves to designate the social system as an articulated totality. The first person monologue of the heart becomes the community biography.



Frida Kahlo
 Autorretrato con collar
 de espinas y colibrí 1940
 Self Portrait with
 Thorn Necklace and
 Hummingbird
 oil on canvas óleo sobre tela
 157 x 119 cm
 Art Collection, Harry Ransom
 Humanities Research Center,
 The University of Texas at
 Austin, Texas

monólogo del corazón en primera persona deviene biografía comunitaria.

Los periodos de máximo forcejeo histórico y violentación social recargan las imágenes del cuerpo de toda una dramaticidad que se refugia en figuras dislocadas (el cuerpo mutilado) o heridas (el cuerpo cicatricial). Los artistas chilenos del video o de la performance que trabajaron sus obras bajo la dictadura, levantaron su crítica neoexperimental contra el discurso oficial y sus instituciones del orden, explorando el cuerpo como territorialidad somática y pulsionalidad deseante. Los contenidos prohibidos o censurados por el control represivo del mensaje autoritario, estos contenidos trabados por el mandato oficial que obliga a pautas de estricta univocidad, encontraron en el cuerpo una zona de flujos expresivos que desbloqueó las significaciones retenidas prisioneras por la sanción comunicativa del discurso dominante y resimbolizó la crisis en una constelación de motivos tramada de violencia y rebeldía: la identidad hecho pedazos (el fragmento como resto del cuerpo desmembrado) o llena de estigmas (la cicatriz como marcación del cuerpo supliciado) fue tematización recurrente en la performance o el video de los artistas chilenos que trastocaron con su cuerpo las fronteras entre biografía y sociedad, inconsciente y productividad, poder y deseo.

Contra el relato épico de una historicidad monumental defendido por las versiones más emblemáticas de la cultura partidaria o militante, los artistas del cuerpo surgidos bajo la dictadura chilena, dieron cuenta del quiebre de las totalizaciones históricas y del estallido de sus finalismos utópicos graficando – a ras de piel – una escritura frágil de signos heterodoxos que rebatió los ideologismos del fraseo político rastreando las marcas (fallas, residuos) de un sentido vulnerado y parasitario. Los trabajos de estos artistas fueron combinando partículas microbiográficas (familiares, sexuales, etc.) en una antidiscursividad de lo íntimo y de lo íntimo que protagoniza el desmontaje de los mitos que rodean la separación entre lo político y lo apolítico, haciendo chocar normatividad (las metarreferencias de Identidad) y desacato (el excedente gestual de una subjetividad nómada).

El beso de amor de Frida Kahlo encorsetada

"The feminist slogan "the personal is political" recasts Kahlo's private world in a new light."

(Laura Mulvey and Peter Wollen – "Frida Kahlo and Tina Modotti")

Hay una fotografía de Frida Kahlo que resume para mí todas sus actuaciones en materia de biografía, corporalidad y sentido: una foto que la personifica atada al teatro de su invalidez (la cama) arreglada para el beso de Diego Rivera – como si se tratara de una escenificación más, esta vez amorosa – maquillada, peinada y enojada, con la hoz y el martillo pintados en el corsé. Esta misma imagen tomada en el Hospital Inglés de México cita otras fotos de ella en su propia cama con la hoz y el martillo bordados

The periods of greatest historical struggle and social violence endow these images of the body with a dramatic power, which takes refuge in figures that are *dismembered* (the mutilated body) or *wounded* (the scarred body). The Chilean video or performance artists working under the dictatorship manifested their neoexperimental critique of the official discourse and its corresponding institutional order through an exploration of the body as territory and as a pulsating desire. The subject matter prohibited or censured by the repressive controls of the authoritarian system, which was shackled by a ruling order that spoke in one voice, found in the body a zone of expressive fluency. It unblocked those meanings imprisoned by the approved dominant discourse and permitted the resymbolization of the crisis as a constellation of interwoven motifs of violence and rebellion. An identity in pieces (the *fragment* as the remains of a dismembered body) or full of stigmas (the *scar* as the branding of a tortured body) was a recurrent theme in the video and performance art of those Chilean artists who with their bodies reordered the boundaries between biography and society, the unconscious and productivity, power and desire.

Against the epic narrative of a monumental history sustained by the more symbolic versions of partisan or militant culture, the body artists spawned by the Chilean dictatorship attested to the demise of historical totalizations and to the shattering of their utopian finalities. They did this by delineating – skin deep – a fragile calligraphy of heterodoxical signs that refuted the ideologies of political rhetoric, tracking the signs (the faults, the residues) of a vulnerable and parasitic reality. The work of these artists combined micro-biographic particles (familial, sexual, etc.) to compose an anti-discursive theme of the *intimate* and the *debased*, which gave center stage to the dismantling of the myths surrounding the separation between the political and the apolitical, through the confrontation of normalcy (the metareferences of identity) and irreverence (the gestural excess of a nomadic subjectivity).

The kiss of love of Frida Kahlo in corset

"The feminist slogan 'the personal is political' recasts Kahlo's private world in a new light."

(Laura Mulvey and Peter Wollen – "Frida Kahlo and Tina Modotti")

There is a photograph of Frida Kahlo that summarizes for me all her performances in the realm of biography, corporeality, and meaning. It is a photo that represents her in the theater of her invalidity (the bed), dressed up to receive Diego Rivera's kiss – as if it were just one more theatrical production, this time an amorous one – made up, bejeweled, her hair done, with the hammer and sickle painted on her corset. This image, taken in the Hospital Ingles in Mexico City, brings to mind other photos of Frida in her own bed, with the hammer and sickle embroidered on the sheet, extending the ornamental continuity of her cosmetized

Eugenia Vargas Daniels
 Untitled (I-51) 1991
 Sin título
 color photographs /
 fotografías en colores
 each, 100 x 120 cm
 Collection of the artist



en la sábana siguiendo la continuidad ornamental del rostro maquillado.

La cama — el escenario de máximo abandono corporal — reúne en su envoltura dos forzamientos discursivos que confiesan su gusto por los aparatajes. Significantes, en recuerdo transfigurado de las ortopedias corporales: el rostro-máscara subrayado por el artificio cosmético y la consigna militante del símbolo revolucionario, que casi mezclan sus arabescos pintados en una misma construcción ideográfica del sentido teatralizado hasta la pose (la seducción) o retorizado hasta el emblema (la militancia). Toda la biografía de Frida Kahlo está signada por esta fascinación por las representaciones del sentido: por sus ciframientos letrados bajo forma de jeroglíficos, de símbolos y alegorías, de emblemas (de la mascarada cosmética y vestimentaria al estandarte político-revolucionario). Una fascinación que culmina en el asumir la mexicanidad como "artefacto" (Mulvey-Wollen). Como si se tratara de ganarle al dolor del cuerpo padeciente revirtiendo la expresividad del sentimiento en montajes estilísticos y retóricos, en abstracciones figurativas, en sofisticaciones paródicas; como si se tratara de que frente al cuerpo dislocado, la belleza sobreactuada por el maquillaje y la verdad dogmatizada en el emblema hicieran también de prótesis como la armadura del corsé paramentado.

La fotografía del beso en la cama de hospital que cita las otras camas de sábanas bordadas con la insignia comunista, conjuga otra torsión respecto de la división jerárquica entre masculinidad (lo exterior = lo público) y feminidad (lo interior = lo privado). Es la cama la que arma esa tensión al hacer que el símbolo militante (la hoz y el martillo) del protagonismo viril en la lucha revolucionaria esté mediada por una artesanía femenina (el bordado) que lo rodea de manualidad y delicadeza. La privacidad de la cama que enmarca el autorretrato de la mujer artista y militante (adhesión programática, voluntad de sentido y transgresión estética) desmonumentaliza el símbolo político traspasándolo al código preciosista de un "género" menor.

Corazón de madre: virtudes y poderes.

"Corazones rojos, corazones fuertes, espaldas débiles de mujeres."

(de la canción "Corazones rojos" del grupo rockero chileno "Los Prisioneros")

El corazón masculino es firme y decidido. Es noble y valiente. Es el corazón rojo y fuerte del guerrero, del conquistador, del aventurero. El corazón femenino es generoso y humanitario: es corazón blando de la madre que socorre y protege.

El corazón también clasifica virtudes y sentimientos según repertorios morales que ubican lo masculino por el lado de la paterno-autoritario y lo femenino por el lado de la materno-sacrificial: lo activo y lo pasivo, lo duro y lo blando, lo fuerte y lo

visage. The bed – scene of maximum corporal abandon – encompasses two discursive forces, which reveal Frida's taste for significant *apparata* uses, in transfigured remembrance of corporal orthopedics: the face-mask, highlighted by cosmetic artifice, and the militant charge of the revolutionary symbol. These two elements almost join their painted arabesques in a single ideographic construction of meaning, theatrical to the degree of posing (seduction) or rhetorical to the degree of being symbolic (militancy). All of Frida Kahlo's biography is marked by this fascination with the *representations* of meaning: by her erudite codifications in the form of hieroglyphs, of allegories, of symbols of her masquerade – in cosmetics and clothing – as a political-revolutionary banner. This fascination culminates in her assumption of "Mexicanness" as an "artifact" (Mulvey and Wollen). It is as if she tried to overcome the pain of her ailing body by transmuting the expression of her feelings into stylistic and rhetorical montages, figurative abstractions, and parodistic sophistication; as if, faced with her dislocated anatomy, the beauty overacted by makeup and the truth dogmatized as symbol served equally as prothesis, like the armature of the decorated corset. The photograph of the kiss in the hospital bed, which recalls the other beds with their sheets embroidered with the Communist insignia, also articulates a particular inversion of the hierarchical division between masculinity (the external = the public) and femininity (the interior = the private). It is the bed that creates a tension between these categories by mediating the militant symbol (hammer and sickle) of virile protagonism in the revolutionary struggle through a technique of feminine artistry (embroidery), which endows it with the delicacy of handicraft. The privacy of the bed, which frames the self portrait of the female artist and militant (programmatic adhesion, will to meaning, and aesthetic transgression), demonumentalizes the political symbol, encoding it with the preciousness of a minor genre and a lesser gender.²

2

Trish Marlowe y José: 566
transcribe 1

A mother's heart: virtues and powers

"Red hearts, strong hearts, weak backs of women."

(from the song "Red Hearts" by the Chilean rock group, The Prisoners)

The masculine heart is firm and decisive. It is noble and valiant. It is the strong, red heart of the warrior, of the conqueror, of the adventurer. The feminine heart is generous and humanitarian. It is the soft heart of the mother, which helps and protects.

The heart also classifies virtues and sentiments according to moral repertoires which locate the masculine on the paternal-authoritarian side and the feminine on the maternal-sacrificial side. The active and the passive, the hard and the soft, the strong and the weak are the typifying characteristics that differentiate between genders, that seek to solidify behavior patterns, disguising culture as nature.

débil, son los rasgos tipificadores de la diferencia entre géneros que buscan esencializar comportamientos disfrazando la cultura de naturaleza.

Las dictaduras y su reconstrucción fanática de límites divisorios y fronteras segregativas, exacerbaron las dicotomías para que los antagonismos fueran irreductibles entre categorías destinadas al enfrentamiento. Una ideología sexual fuertemente patriarcalista exaltó todas las encarnaciones del mando (la prohibición, el castigo) como demostración jerárquica de la autoridad masculina simbolizada en la figura del Pater: el jefe, el dictador, mientras requería de la mujer fidelidad y obediencia al modelo disciplinario. Contra las amenazas de disolución del orden fantasmeadas como caos, el discurso patriarcalista fue sublimando en la mujer su condición de agente transmisor de los valores de paz y armonía que preservan la institución familiar, abusando de la metáfora patria de la nación como familia para extender su misión de guardiana de la unidad a la defensa de las demás estructuras: el sistema social. Toda la propaganda ideológica del régimen militar fue mistificando los valores de abnegación y sacrificio heredados de la simbología religiosa que rodea la imagen materna (la Mater Dolorosa y su corazón sangrante) para asujetar a la mujer a la conservación del orden y al conservatismo de sus formas de sometimiento.

Bajo ese mismo régimen, una serie de desplazamientos de signos fue puesto en marcha por prácticas contrahegemónicas que lograron deslegitimar la voz del disciplinamiento represivo. La torsión erótica-sexual de uno de los giros críticos que estas prácticas sacaron a relucir para subvertir el fetichismo religioso de la vocación materna. Diversas producciones artísticas y poético-literarias contestaron la norma ideológico-sexual de una identidad reglamentaria: las metamorfosis de un yo festivo que cambia de sexo en la poética carnavalesca de Zurita, Maquieira y Muñoz, la parodia sexual y el simulacro biográfico que gira en torno a la ficción materna (Leppe), la fragmentación psico-social de la identidad "mujer" que se complicita con las pulsiones más delictuosas del imaginario suburbano (Eltit), ilustran ese desmontaje de los modelos y referencias que la ideología patriarcal sigue prescribiendo como estereotipos de identificación sexual por convención de géneros.

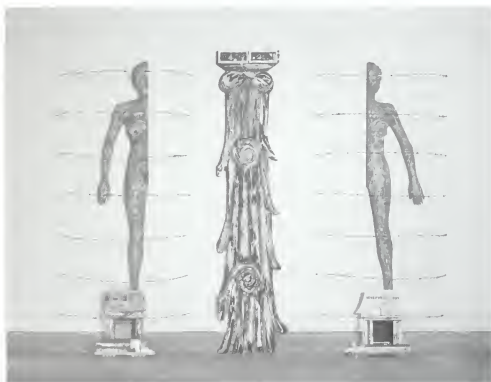
La manipulación paródica de los iconos latinoamericanos.

*"El hábito de procesar simultáneamente diferentes culturas ha anticipado el pastiche posmoderno en América Latina, y lo ha reciclado a tal punto que puede afirmarse que la cultura de América Latina (...) fue en algunas manera posmoderna antes que los centros postindustrializados, una preposmodernidad, por así decirlo."
(Celeste Olalquiaga – "Megalopolis: Cultural Sensibility in the 80's")*

La Virgen de Guadalupe redivinizada por el rostro-sustituto de Marilyn Monroe en el fotomontaje del mexicano Rolando de la Rosa, la hoz y el martillo tropicalizados por el artista cubano Flavio Garcíandia en una neosátira erótica, las variaciones periféricas del marco colonial que descentran el metarrelato de la historia de la pintura europea, haciéndola decaer en réplicas bastardas en la obra del artista chileno-australiano Juan Dávila, sirven de ejemplos para aludir al juego de citas paródicas y reversiones de códigos desplegados en la pintura latinoamericana como estrategias poscoloniales.

Esta práctica del doble sentido reenlaza con todo el pasado cultural de la tradición latinoamericana que aprendió de su condición periférica (subordinada, imitativa) a sacar beneficio de la falta de originales y del hábito supletorio de la copia. Supo transformar esa desventaja consuetudinaria nacida del vicio dependentista en ventaja estructural y perversión estética. Durante largos periodos, ese hábito fue vivido culposamente en nombre de la defensa de una cultura de lo "propio" tributaria de la contraposición dualista entre lo nacional (lo auténtico, lo originario) y lo extranjero (lo importado, lo falso). Una vez roto el mito arcaizante de una latinoamericanidad esencialista para la cual el origen detenta la verdad de un ser homogéneo y de una identidad pura, los artistas latinoamericanos pudieron desinhibirse de su complejo plagio y entregarse descaradamente a los ilusionismos de la copia, a los falsos parecidos y a las réplicas mentirosas.

La oposición entre original y copia – entre modelo y reproducción – fue siempre controlada por el Centro que usa de la sanción metropolitana del déjà vu para descalificar las operaciones de "segunda mano" que se valen del reciclaje para ironizar con la sacralidad del modelo, y la canonicidad de la referencia maestra. La costumbre de haberse siempre relacionado con los originales mediante traducciones vulgarizadoras y sustitutos rebajados, nos ha servido de antecedentes para prescindir definitivamente del culto aurático a los modelos y entregarnos a la pulsión de simulacro que abatece la tradición burlesca del pastiche cultural. El repertorio del posmodernismo internacional – reapropiado por la periferia – nos permite que ese déficit de originales y de originalidad se revalorice hoy – casi vengativamente – en el plus satírico de la copia como desemblematización del rol primer – mundista y de sus iconos/fetiches.



María Magdalena Campos
Everything is Separated
by Water, Including my
Brain, my Heart, my
Sex, my House 1990
Todo está separado por
el agua, incluso mi
cerebro, mi corazón,
mi sexo, mi casa
mixed media installation /
instalación mixta
400 x 250 cm
Courtesy of Neil Leonard,
Boston, Massachusetts

decentralized the metanarrative of the history of European painting, making it deteriorate into impure replicas, seen in the work of Chilean-Australian artist Juan Dávila – all are examples that allude to the play on parodistic quotations and the inversion of codes that are deployed as post-colonial strategies in Latin American painting.

This practice of double meanings ties in with the cultural heritage of Latin America, which learned from its peripheral (subordinate, imitative) condition to reap the benefits of the lack of originals through the subsequent use of the copy. It was able to transform this customary disadvantage, born of the vice of dependence, into a structural advantage and an aesthetic perversion. During lengthy periods, this custom was exercised guiltily in the name of the defense of our "own" culture, a result of the opposition between the national (the authentic, the original) and the foreign (the imported, the false). Once the archaic myth of an essential Latin Americanism was overcome, it was a philosophy based on the belief that the true essence and pure identity of a homogeneous being lies in its *origin*, the Latin American artists could lay aside their "complex of plagiarism" and commit themselves openly to the illusionistic manipulation of the copy, of false appearances, and of deceptive replicas.

The opposition between the original and the copy – between the model and the reproduction – was always controlled by the Center, which uses the cosmopolitan sanction of *déjà vu* to disqualify those "second hand" operations that use recycling to render ironic the sacredness of the model and the canonization of the master reference. The custom of relating to the original through vulgarized translations and lesser substitutes has given us a basis for disregarding the cult of the model definitively and surrendering ourselves to the realm of imitation, which nurtures the mocking tradition of cultural pastiche. The repertoire of international postmodernism – reappropriated by the periphery – allows this deficit of originals and of originality to be revalued today – almost vengefully – in the satirical status of the *copy* as a de-symbolizing of the role of the First World and its icons / fetishes.

English version: Karen Cordero

México: El corazón de las tinieblas

Roger Bartra



Javier de la Garza
Bienvenida 1990
Welcome
oil on canvas / óleo sobre tela
183 x 192 cm
Private collection, Monterrey,
Nuevo León, Mexico

1
Los símbolos y las
convenciones de la
cultura mexicana
ha sido el otro lugar
Roger Bartra, *The Cage of
Mexico* (New Brunswick
Rutgers University Press
1992)

Hoy la cultura mexicana parece regida por el signo de la melancolía, y es posible que esta metáfora pueda ser expandida a la cultura hispánica o latina de los Estados Unidos. Esta curiosa enfermedad postrevolucionaria pareciera ser una manifestación de la añoranza por una primigenia y salvaje excitación erótica, inmersa en la gris frialdad de las tareas cotidianas de construcción de una economía moderna que no acaba de consolidarse.¹ Quiero preguntarme, a imitación de los médicos medievales: ¿la melancolía mexicana es una enfermedad del corazón o una perturbación del cerebro? ¿Es un malestar cultural o un padecimiento político? ¿Hay un delirio moral o se trata de una conmoción ideológica?

Si observamos las dimensiones ideológicas y políticas del problema, veremos que estos humores negros que surgen en el horizonte cultural se manifiestan, entre muchas maneras, como una crisis del nacionalismo y como una búsqueda de nuevas formas de identidad. Después de algunos decenios de delirio nacionalista, ha llegado la hora de la gran apertura hacia el exterior. Hace aproximadamente diez años comenzaron a manifestarse los signos de que México había dejado de ser el paraíso de los políticos patrioterros y chovinistas. La gran crisis de 1982 confirmó los peores pronósticos: el sistema postrevolucionario, aún inundado de petróleo, no lograba sacar al país del subdesarrollo. Sobre la década de los años ochenta se podría aplicar lo que dijo el general De Gaulle para los difíciles años cincuenta en Francia: "Ya no se trata de tomar el poder, sino de recogerlo". Ciertamente, el sistema político mexicano, famoso antaño por su estabilidad, quedó muy maltrecho. El gobierno priista, hasta hoy, no ha encontrado otra salida que una apresurada integración a la economía norteamericana. El tratado de libre comercio con Estados Unidos y Canadá es algo que debió haberse discutido con calma y negociado con fuerza hace por lo menos veinte años. Pero a principios de los años setenta el gobierno mexicano estaba tan lejos de abrir una línea de negociación encaminada a un tratado de libre comercio como de auspiciar un régimen de libertades democráticas, multipartidista y con un sano juego parlamentario. Las dos cosas eran contempladas como una ominosa entrega de nuestra soberanía:

Mexican Heart of Darkness

Roger Bartra

1
I have discussed the
symptoms and consequences
of the melancholic infirmity
elsewhere. Roger Bartra,
The Cage of Melancholy
(New Brunswick: Rutgers
University Press,
forthcoming, 1992.)

Mexican culture nowadays seems ruled by the sign of melancholy, and this metaphor could possibly be extended to include the hispanic or Latin culture in the United States. This curious post-revolutionary disease might seem to be a symptom of the longing for a savage and primal erotic arousal, steeped in the grey coldness of the daily routine of forging a modern economy that never completely crystallizes.¹ I wish to raise some questions, much in the manner of medieval physicians: Is the Mexican melancholy a heart disease or a mental disorder? Is it a cultural malaise or a political ailment? Is there a moral delirium involved, or is it a matter of an ideological shock?

If we consider the ideological and political dimensions of the problem, we note that these black humors that loom on the cultural horizon reveal themselves as, among many other things, a crisis of nationalism and a search for new identities. In the wake of decades of nationalistic delirium, the time has come to open up toward the outside. Approximately ten years ago, signs began to develop that Mexico was no longer a paradise of flag-waving, chauvinistic politicians. The great crisis of 1982 confirmed the worst expectations: the postrevolutionary system, though still flooded with petroleum, was not managing to bring the country out of underdevelopment. The same comment that Charles De Gaulle had made regarding the difficult 1950s in France could apply to the 1980s in our country: "It is no longer a question of taking power, but of salvaging it." Without question, the Mexican political system, famous for its stability, stood in tatters.

To date, the PRI government has not found a solution other than a hasty integration into the American economy. The Free Trade Agreement with the United States and Canada is something that ought to have been calmly discussed and firmly negotiated at least twenty years ago. But at the beginning of the 1970s, the Mexican government was as far from opening negotiation geared toward a free trade agreement as it was from backing a system of democratic

México debía seguir por un camino nacionalista propio, sin imitar las formas clásicas de la acumulación capitalista y de la representación democrática. La derecha, en la medida que los negocios prosperaban a la sombra del proteccionismo y de la corrupción, callaba. La izquierda, marginada, vivía sumergida en la estatolatría y veía con malos ojos los tentáculos del imperialismo.

Veinte años después seguimos sin un desarrollo capitalista clásico y sin un sistema democrático formal. A fuerza de ser originales acabamos en el más vulgar atraso; los excesos patrioteristas nos han llevado a la necesidad de importar de los Estados Unidos tanto capitales como vigilantes, para auspiciar una curiosa forma posmoderna de transitar a la modernidad.

Estas ironías sólo nos harían sonreír sino fuera porque ocultan un agudo malestar de los estratos más profundos de la cultura mexicana. Quiero decir que México se encuentra, junto con algunos países del llamado tercer mundo, ante un complejo y dramático problema de civilización, y no sólo ante un problema de desarrollo. La melancolía mexicana, además de ser un problema político, es también y sobre todo la manifestación de una aguda crisis cultural. La dolencia afecta más al corazón de las tinieblas que a la máquina cerebral, de manera que Joseph Conrad nos ilustra más que Keynes o Marx en esta coyuntura. Esta situación crítica se ha visto exacerbada por la gran transición mundial – iniciada a finales de 1989 – que está poniendo fin a la guerra fría y a la bipolaridad para conducirnos a un incierto y opaco siglo XXI.

2

Encuesta publicada por la revista El globo mexicano 1, abril 1997

Una encuesta reciente nos da la oportunidad de dar un vistazo a ese corazón enfermo de las tinieblas.² La encuesta nos permite sospechar que la mayoría de los mexicanos – si ello significa elevar su nivel de vida – desea formar un sólo país con los Estados Unidos. Ante los resultados de esta encuesta no debemos alarmarnos. Pero podemos poner en duda que el nacionalismo revolucionario – la ideología oficial hegemónica – sea todavía una de las bases del sistema mexicano. El problema estriba no solamente en que se resquebrajan los soportes ideológicos del partido oficial; ello, lejos de ser dañino, facilita la transición democrática. Otro problema mucho más espinoso estriba en la ruptura de las cadenas que ataban la existencia misma del Estado mexicano a la cultura política nacionalista que ahora está en crisis. Si, de alguna forma, una gran parte de la población llegó a estar convencida de que su mexicanidad se comprobaba y se correspondía con las peculiaridades del sistema de gobierno, entonces no debemos extrañarnos de que las crisis políticas (las de 1968, 1982 y 1988) signifiquen para muchos mexicanos que la realidad nacional está derrumbándose.

La forma en que se constituyó la cultura política postrevolucionaria en México adolece de un mal originario: genera la ilusión de que la implantación de la democracia política y del desarrollo económico puede ser un atentado a la idiosincrasia mexicana. Es necesario, se piensa, que el gobierno dosifique con cuidado los ingredientes de la modernidad exterior para mezclarlos y diluirlos en los veneros puros del alma nacional. El resultado

freedoms that included a multipartisan and healthy parliamentary body. Both were considered an ominous surrender of our sovereignty: Mexico had to continue down its own nationalistic path, without imitating classical forms of capitalist accumulation and democratic representation. While business was booming in the shadow of protectionism and corruption, the right kept mum. The left, relegated to the background, lived submerged in state-worship and warily observed on the tentacles of imperialism.

Twenty years later we continue without classic capitalist development and without a formal democratic system. In our efforts to be original we have ended up in the most commonplace backwardness; jingoistic excesses have led to the need to import both capital and supervisors from the U.S., in order to sponsor a curious postmodern form of transition to modernity.

These ironies would simply be amusing were they not hiding an acute malady in the deepest strata of Mexican culture. My point is that Mexico, as is the case with some countries of the so-called Third World, is faced with a complex and dramatic *civilization problem*, and not merely a *development problem*. Mexican melancholy, in addition to being a political problem, is also and above all the manifestation of an acute cultural crisis. The pain affects the heart of darkness more than the cerebral organism, and thus Joseph Conrad is more illustrative than Keynes or Marx in this regard. Mexico's critical situation has been exacerbated by the great world transition – ushered in at the end of 1989 – that is ending the Cold War and bipolarity and leading us into an uncertain and opaque twenty-first century.

A recent poll gives us the chance to glimpse that sick heart of darkness.² The poll gives us reason to suspect that most Mexicans – if it meant raising their standard of living – would wish to form a single country with the United States. We should not be alarmed by these findings. However, we can call into question the fact that revolutionary nationalism – the official hegemonic ideology – is still one of the underpinnings of the Mexican system. The problem lies not only in that the ideological foundations of the official party are cracking; that fact, far from being harmful, facilitates the transition to democracy. Another much more thorny issue is that of breaking the chains that tied the very existence of the Mexican State to the nationalistic political culture that now is in crisis. If, somehow, a large part of the population came to be convinced that their "Mexicanness" was reaffirmed by and corresponded to the particularities of the form of government, then it should come as no surprise that the political crises (those of 1968, 1982, and 1988) mean to many Mexicans that the nation is falling apart.

Post-revolutionary political culture in Mexico suffers from a congenital disease: it produces the illusion that the introduction of political democracy and economic development can be an act of aggression on the Mexican

es, supuestamente, una estructura socioeconómica mixta potencialmente explosiva (como el mítico mestizo) cuya fórmula secreta es guardada celosamente por los custodios del sistema. Estos son los mitos nacionalistas que se están derrumbando. La gran ruptura que sufrió la cultura política en 1988 – cuando el partido oficial perdió las elecciones pero mantuvo el poder gracias a un fraude gigantesco – permitió que muchos mexicanos se asomaran por la fractura y observasen las entrañas secretas del sistema. Lo que vieron en las arcas profundas del nacionalismo revolucionario confirmó la apremiante necesidad de cerrarlas y echar tierra sobre ellas, para poder iniciar el tránsito a la democracia.

Ante la crisis cultural el gobierno mexicano ha replicado con la vieja actitud de aferrarse a los mitos de la unidad y continuidad nacionales. Un buen ejemplo de ello lo fue la exposición de arte mexicano inaugurada en 1990 en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, bajo la evidente inspiración de la cultura oficial mexicana. Allí se intentaron cubrir con el velo unificador de “treinta siglos de esplendor” las profundas heridas culturales por las que sangra el oscuro corazón de la sociedad mexicana. ¿Existe una continuidad milenaria en la cultura mexicana? ¿Los mitos sobre la identidad que nos preocupan hoy son parte de una antigua tradición que arranca en la cultura olmeca? No lo creo: nuestra historia está herida por una de las mayores catástrofes culturales de la historia universal: la completa devastación de las sociedades prehispánicas, la destrucción global de su cultura y el aniquilamiento de su población. Ante esta terrible realidad me inclino hacia una actitud como la de Le Clézio, quien ha escrito uno de los más bellos libros sobre el tema.³ La sensibilidad del gran escritor nos conduce lejos, muy lejos hacia las fuentes de ese “pensamiento interrumpido” que acaso podamos comprender si somos capaces de penetrar en los sueños bárbaros del Occidente moderno.

3
Le Clézio, *Deserteur ou la
parole interrompue*, Paris,
Gallimard, 1986.

No hay continuidad: toda señal de vida de las sociedades prehispánicas fue exterminada, y hoy vivimos en una cultura irremediablemente ubicada en Occidente. La destrucción del mundo indígena fue consumada; quedan solamente los sobrevivientes del gran naufragio, los indígenas que nos recuerdan que tal vez hay una esperanza para la civilización occidental en la comprensión del mundo antiguo desaparecido. Sólo la plena conciencia del profundo abismo que nos separa de las sociedades antiguas, la lacerante intuición de que ante la cultura nahua o maya vivimos una oscura y profunda otredad de la cual la modernidad, con sus esplendores, no ha logrado curarnos, permite que nos llegue alguna luz desde el fondo de una historia cuyo curso fue violentamente interrumpido.

Quienes se niegan a ver la inmensidad del desastre que significa el fin del mundo indígena antiguo, suelen ser poco más que beatos descubridores del buen salvaje y espeleólogos indigenistas que quieren entonar un *De Profundis* burocrático para apuntalar el maltrecho mito del nacionalismo revolucionario. Cuando se proponen inventar los hilos que unen el pasado con el presente—al no encontrarlos en la realidad—es necesario advertir los peligros: los alemanes se inventaron su

character. It is thought that the government should mix, in well-measured proportions, the ingredients of outside models of modernity and dilute them in the pure springs of the national soul. The outcome, presumably, is a mixed socio-economic structure that is potentially explosive (like the mythical *mestizo*), whose secret formula is guarded jealously by the watchdogs of the system. These are the nationalistic myths that are crumbling. The great rupture that the political culture suffered in 1988 – when the official party lost the elections but stayed in power due to overwhelming fraud – allowed many Mexicans to peek through the crack and look at the secret inner workings of the system. What they saw in the deep coffers of revolutionary nationalism confirmed the pressing need to close and bury those coffers in order to start on the course to democracy.

Faced with this cultural crisis, the Mexican government has dragged out the old attitude of sticking fast to the myths of national unity and continuity. A good example of this was the Mexican art exhibition that opened in 1990 at New York's Metropolitan Museum of Art, obviously inspired by the official Mexican culture. There they tried to cover, under the unifying veil of "thirty centuries of splendor," the deep cultural wounds through which the dark heart of Mexican society bleeds. Is there an age-old continuity in the Mexican culture? Are the identity myths that concern us today part of an ancient tradition that harks back to the Olmec culture? I do not believe so. Our history is injured by one of the greatest cultural catastrophes in world history: the utter devastation of prehispanic societies, the sweeping destruction of their culture, and the annihilation of their people. In light of these terrible circumstances, I tend to adopt an attitude like that of Le Clézio, who has written one of the most beautiful books on the topic.³ The sensitivity of this great writer takes us far, far away towards the sources of that "interrupted thinking" which perhaps we could understand if we are able to penetrate into the barbaric dreams of the modern West.

3
Le rêve mexicain ou la
pensee interrompue (Paris
Gallimard, 1988)

There is no continuity: all signs of life of the prehispanic societies were extinguished, and today we live in a culture irrevocably established in the West. The destruction of the indigenous world was complete; the only ones remaining are the survivors of the great disaster, the Indians who remind us that perhaps there is hope for Western civilization in understanding the vanished ancient world. Only a full awareness of the deep chasm that separates us from those ancient societies, and the wounding impression that when faced with Nahua or Maya culture we experience a deep dark otherness of which modernity, with all its splendors, has not managed to cure us, allow some light to reach us from the depths of a history whose course was violently interrupted.

Those who refuse to see the enormity of the tragedy that meant the end of the ancient indigenous world are wont to be little more than hypocritical discoverers of the noble savage

Grecia, pero también inventaron otros mitos que resultaron extremadamente dañinos y que desembocaron en el nazismo. Los valores culturales no son, por sí mismos, artefactos ideológicos; pero cuando son manipulados como tales pueden encaminar al pensamiento nacionalista por caminos perversos.

De igual manera, las heridas culturales provocadas por la modernidad en el siglo XX – y que muchos hispanos en Estados Unidos muestran como llagas vivas – han querido ser encubiertas por la cultura oficial hegemónica, al ser vistas como efectos nocivos colaterales del imperialismo económico y de la cultura de masas de la sociedad industrial. No creo que estas heridas sean provocadas simple y linealmente por la influencia de los medios masivos de comunicación y a la avalancha cultural anglosajona. Me parece que estamos ante algo mucho más complejo y vasto que una serie de manipulaciones ideológicas. El malestar de la cultura mexicana – para seguir usando la metáfora freudiana – radica en el hecho de que una gran masa de mexicanos estamos colocados ante la alternativa de abandonar el papel de bárbaros domesticados que se nos había asignado. La cultura de la dualidad está tocando a su fin: el teatro del revolucionario institucional o del mestizo semi-oriental está en franca quiebra. La cultura política mexicana está pasando por la experiencia traumática pero ineludible de internarse sin duplicidades en el mundo occidental. En cierto modo podríamos decir que se trata de un *fait accompli*: la colonia, la independencia y la revolución han integrado al país a la cultura occidental. Pero esta integración desembocó en un nacionalismo revolucionario que, a pesar de sus propósitos de exaltación, condujo a la cultura mexicana hacia una aceptación implícita de su condición semi-occidental, teñida de una mixtura y un desdoblamiento artificiosos. Lo que sangra por esta herida es el corazón de las tinieblas de la cultura mexicana: ese núcleo primigenio y mítico que ha dejado de latir.

Espero que se me entienda bien: cuando señalo la necesidad de superar el malestar cultural no estoy proponiendo como cura una integración al mundo anglosajón, paralela a los tratados económicos de libre comercio con Estados Unidos y Canadá. Al afirmar la necesidad de encarar la condición occidental de la cultura mexicana podemos deshacernos del peso ya inútil de la duplicidad, para abrir paso a una rica y democrática multiplicidad. La dualidad ha escondido – tanto en la economía mixta como en la cultura mestiza – la férrea unificación nacionalista que ha aplastado a la abigarrada sociedad mexicana y ha legitimado el subdesarrollo y el autoritarismo.

La cultura mexicana se enfrenta a una tensión similar a la que sufren los alemanes y los españoles: en regiones donde no coinciden las fronteras étnicas con las políticas, y que además han pasado por una etapa nacionalista y fascista, es necesario – en la terminología de Jürgen Habermas – encontrar los fundamentos de una identidad postnacional.⁴

Para Habermas la alternativa radica en lo que llama un “patriotismo constitucional”, es decir, el orgullo de haber logrado superar democrática y duraderamente el fascismo. Es evidente

4
Véase en Konradin Ullrich
Ideologías, discursos y
subdiscursos. Teoría
Madrid, 1999.

David Avalos
Hubcap Milagro –
 Junipero Serra's Next
 Miracle: Turning Blood
 into Thunderbird Wine
 1989
 hubcap, sawblades, wood,
 lead, acrylic paint,
 thunderbird wine bottle,
 funnel / tapacubo, hojas de
 sierra, madera, plomo,
 acrílico, botella de vino
 "Thunderbird," embudo
 38 x 81 x 15 cm
 Collection of Doug Simay,
 San Diego, California



and indigenous spelunkers who wish to intone a bureaucratic *De Profundis* to shore up the shattered myth of revolutionary nationalism. When it is proposed that we deliberately fashion the ties that bind the past to the present – when they are not found in reality – we need to pay heed to the dangers: the Germans invented their own Greece, but they also invented other myths that proved extremely harmful, and which ultimately found expression in Nazism. Cultural values are not, in and of themselves, ideological artifacts; but when they are manipulated as such, they can send nationalistic thought down the roads to damnation.

In the same way, the official hegemonic culture has wanted to cover up the cultural injuries caused by modernity in the twentieth century – wounds that many hispanics in the United States exhibit as sores – in that they are seen as harmful collateral effects of economic imperialism and the mass culture of industrial society. I do not believe these wounds to have been simply and directly a result of the influence of mass media and the Anglo-Saxon cultural avalanche. It seems that we are witnessing something much more complex and vast than a series of ideological manipulations. The malaise of Mexican culture – to continue with the Freudian metaphor – lies in the fact that a great number of us Mexicans are handed the option of abandoning the role of domesticated savages that had been assigned us. The dual culture has reached its *dénouement*: the theater of the institutional revolutionary or the semi-Asian mestizo is in downright bankruptcy. Mexican political culture is experiencing the inevitable trauma of entering aboveboard into the Western world. In a sense we could say that the matter has become a *fail accompli*: the colony, independence, and the revolution have integrated the country into Western culture. Nevertheless, this integration led to a revolutionary nationalism that, for all its goals of exaltation, took Mexican culture toward an implicit acceptance of its semi-Western status, tintured with an artificial assimilation and double identity. What is bleeding through this wound is the heart of darkness of Mexican culture: that primal, mythic nucleus that has ceased to beat.

I would like to make myself clear: when I point to the need to leave behind the cultural malady, I am not proposing, as a remedy, integration into the Anglo-Saxon world, parallel to the economic free trade agreements with the United States and Canada. In affirming the need to confront the Western status of Mexican culture, we can free ourselves of the dead weight of duplicity, in order to pave the way for a rich and democratic multiplicity. Duality has hidden – in a mixed economy as well as in the *mestizo* culture – the ironclad nationalistic unification that has crushed the hodgepodge of Mexican society and legitimized underdevelopment and authoritarianism.

Mexican culture is facing tensions similar to those suffered by the Germans and the Spaniards: in regions where ethnic boundaries do not coincide with political boundaries, and

que otros países europeos se encuentran enfrentados a una posible e inminente alternativa postnacional de este género, como Grecia y Portugal, así como los países centroeuropeos cuyas revoluciones en 1989 los han conducido hacia una transición democrática. Hay también algunos – no muchos – países del llamado tercer mundo que vislumbran un reto similar, aunque además de la superación democrática del autoritarismo deben vencer también los inmensos problemas del atraso económico. En estos casos – entre los que se cuenta México – se presenta el problema de superar el orgullo nacionalista para construir una identidad postnacional basada en las formas pluriculturales y democráticas de una vida cívica que forme parte del mundo occidental.

La transición hacia una cultura política postnacional ya se está efectuando, y una gran parte de la población mexicana ha iniciado el cambio. Ahora falta saber – para seguir en la línea de Habermas – si la clase política e intelectual aceptará los cambios en forma pragmática y como mera reorganización de las alianzas, o bien aceptará un nuevo comienzo de nuestra cultura política. Habermas pone todas sus esperanzas en el espíritu universal de la ilustración y de la modernidad, como base de las nuevas formas de cultura política. Yo en cambio me temo que el corazón de la modernidad, junto con el nacionalismo, está malherido y que no tenemos más remedio que enfrentar la postmodernidad del fragmentado mundo occidental del que formamos parte. Aunque nos sangre el corazón...

which additionally have passed through a nationalistic and fascist stage, it needs – in the terminology of Jürgen Habermas – to find the bases of a post-national identity.⁴

For Habermas the alternative lies in what he calls a “constitutional patriotism,” that is, pride in having overcome fascism democratically and lastingly. Obviously, other European countries such as Greece and Portugal, as well as the central European countries, whose 1989 revolutions have led them toward a democratic transition, are confronted with a likely and imminent post-national alternative of this nature. There are also some – but not many – countries in the so-called Third World that are beginning to see a similar challenge, though in addition to the democratic overcoming of authoritarianism they must also solve the enormous problems of the economic lag. In these cases – among which Mexico is included – the problem arises of leaving behind nationalistic pride in order to forge a postnational identity based on multicultural, democratic, civic ways of life that are part and parcel of the Western world.

The transition to a postnational political culture is already underway, and a large part of the Mexican population has begun the change. Now we need to know – to continue along the lines of Habermas – if the political and intellectual class will accept the changes pragmatically and as a mere reshuffling of alliances, or if instead they will accept a new dawn of our political culture. Habermas places all his hopes in the universal spirit of the enlightenment and of modernity, as a foundation for the new forms of political culture. I, in contrast, fear that the heart of modernity, together with nationalism, are deeply wounded and that we have no other alternative but to meet face to face the postmodernity of the fragmented Western world of which we are a part. Even if our heart bleeds. . .

Translated by Bertha Ruiz de la Concha

Biografías de los artistas

Artist Biographies

David Avalos

(born 1947, San Diego, California;
lives National City, California)

Selected Solo Exhibitions

- 1990 "Intifada: Birth of a Nation," Spectacolor Lightboard,
One Times Square, New York, New York
- 1989 "Cafe Mestizo," INTAR Gallery, New York, New York
- "All Time Is Simultaneous," MARS Artspace, Phoenix,
Arizona
- 1986 "David Avalos: Recent Work," Grand Rapids Art
Museum, Grand Rapids, Michigan
- "David Avalos," Robert Else Gallery, California State
University, Sacramento, California
- 1985 "David Avalos," Galería Posada, Sacramento, California

Selected Group Exhibitions

- 1991 "Counter Colonialismo," Centro Cultural de la Raza,
San Diego, California (touring through 1992)
- "The Ramona Pageant or, Better Living Through
Multiculturalism," Art Gallery, University of Colorado,
Boulder, Colorado
- 1990 "CARA – Chicano Art: Resistance and Affirmation,
1965-1985," Wight Art Gallery, UCLA, Los Angeles,
California (touring through 1993)
- 1989 "Le Démon des Anges – 16 Artistes Chicanos Autour
de Los Angeles,"
Halle du Centre de Recherche pour Le Développement
Culturel, Nantes, France (toured)
- "Forty Years of California Assemblage," Wight Art
Gallery, UCLA, Los Angeles, California (toured)
- 1987 Various exhibitions, public events, panel discussions
and conferences.

- 1987 Border Art Workshop / Taller de Arte Fronterizo
(BAW / TAF): A multidisciplinary collaborative group
of Chicano, Mexican, and U.S. artists dedicated to
engaging the social realities of the U.S.-Mexico border
in artistic and cultural terms. Sponsored by the Centro
Cultural de la Raza.
- 1986 "San Diego Donkey Cart," Federal Courthouse, Front
Street and Broadway, San Diego, California

José Bedia

(born 1959, Havana, Cuba;
lives Havana, Cuba and Mexico City, Mexico)

Selected Exhibitions

- 1990 "Cuba OK," Kunsthalle, Düsseldorf, Germany
- "No Man is an Island," Porin Taide Museum, Finland
- "Bienal de Venecia 1990," Venice, Italy
- "Among Africas / In Americas," José Bedia and Betye
Saar, Walter Phillip Gallery, Banff, Alberta, Canada
- "José Bedia Recent Work," Forest City Gallery, London,
Ontario, Canada
- 1989 "Magicians of the Earth," George Pompidou Center/
Grand Hall of Vilveté, Paris, France
- "Contemporary Art from Havana," Contemporary Art
Museum of Sevilla, Spain
- 1988 "Cuban Fine Arts 1980 / 16 Young Artists," L Gallery,
Havana, Cuba

Maria Magdalena Campos

(born 1959, Matanzas, Cuba; lives Havana)

Selected Solo Exhibitions

- 1990 "A Woman at the Border," SOHO 20 Gallery, New York, New York;
Banff Centre for the Arts, Banff, Canada; Embassy Cultural House, London, Ontario, Canada
- 1989 "Island," Castle of Royal Force, Havana, Cuba
- 1988 "Erotic Garden or Some Annotations on Hypocrisy," Kennedy Gallery, Massachusetts College of Art, Boston, Massachusetts
- 1985 "Coupling," Gallery L, Havana, Cuba

Selected Group Exhibitions

- 1990 "Cuba OK," Kunsthalle, Düsseldorf, Germany
"No Man is an Island," Porin Taide Museum, Finland
"Contemporary Art from Havana," Contemporary Art Museum of Sevilla, Spain
- 1989 "Contemporary Art from Havana," Riverside Studios, London, England
"Made in Havana," Art Gallery of New South Wales (toured)
"Roots in Action – New Cuban Artists," North Lima Art Museum, Lima, Peru
"Havana in Madrid," Centro Cultural de la Villa, Madrid, Spain
"Exhibition of Cuban Painting," House of Culture, Ibn Khaldoun, Tunisia

Selected Performance/Multimedia

- 1991 "Rite of Initiation: Part II," Commissioned by the Western Front, Vancouver, Canada
- 1988 "Rite of Initiation," Banff Centre for the Arts, Banff, Canada; Satellite Exchange/Video Inn, Vancouver, Canada; Collective for Living Cinema, New York, New York;
IV International Electroacoustic Music Festival, Veradero, Cuba; Massachusetts College of Art, Film Society, Boston, Massachusetts

Juan Francisco Elso

(1956-1988, Havana, Cuba)

Selected Exhibitions

- 1991 "Latin American Spirituality: The Sculpture of Juan Francisco Elso," MIT List Visual Arts Center, Cambridge, Massachusetts
- 1990 "La transparencia de Dios" [The Transparency of God], The Carrillo Gil Museum, Mexico City, Mexico
- 1988 "Art Expo from Cuba," Maris Gallery, New York, New York
- 1986 "Ensayos sobre America" [Essays on America], XLII Venice Biennale, Venice, Italy
"Ejes constantes, races culturales" [Constant Axes, Cultural Roots] La Galería Alternativa, Mexico City, Mexico
- 1984 "El monte" [The Hill] The First Biennale of Havana, Havana, Cuba
- 1982 "Tierra, maíz y vida" [Earth, Maize, and Life], Gallery of the Casa de la Cultura, Havana, Cuba
- 1981 "Volumen I" [Volume I], Centro Nacional de Arte and the Galería de la Habana, Havana, Cuba

Julio Galán (born 1958, Muzquiz, Coahuila, Mexico; lives Monterrey, Mexico and New York, New York)

Selected Solo Exhibitions

- 1990 Annina Nosei Gallery, New York, New York
Gian Enzo Sperone Gallery, Rome, Italy
Witte de With, Center for Contemporary Art,
Rotterdam, Netherlands
- 1989 Annina Nosei Gallery, New York, New York
- 1987 Museo de Monterrey, Monterrey, Mexico
- 1986 Barbara Farber Gallery, Amsterdam, Netherlands
Paige Powell, Soho, New York, New York

Selected Group Exhibitions

- 1991 "Mito y Magia en América: los ochenta," Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, A.C., Monterrey, Mexico
- 1989 Annina Nosei Gallery, New York, New York
- 1987 Galería Clave, Guadalajara, Mexico
- 1986 Galería de Arte Contemporáneo, Mexico
Museo de la Ciudad de Miami, Miami, Florida
Jack Tilton Gallery, New York
"Memento Mori," Centro de Arte Contemporáneo,
Mexico City, Mexico
- 1985 "Mexico: The New Generation," Museo de San Antonio,
San Antonio, Texas

Javier de la Garza

(born 1954, Tampico, Mexico; lives Yuatepec)

Selected Solo Exhibitions

- 1989 Galería OMR, Mexico City, Mexico
- 1987 Galería OMR, Mexico City, Mexico
Brent Gallery, Houston, Texas
- 1983 Galería Up Stairs, Kingston, Jamaica
- 1979 Museo de la Ciudad de México, Mexico City, Mexico

Selected Group Exhibitions

- 1990 Parallel Project, New York, New York
- 1989 "Obra en papel," [Works on Paper], Galería OMR,
Mexico City, Mexico
"El desnudo masculino" [The Male Nude], Centro
Cultural, Santo Domingo, Mexico
- 1988 "En tiempos de la posmodernidad" [In the Times of
Postmodernity], Museo de Arte Moderno,
Mexico City, Mexico
- 1987 Salon Peinture Jeune, Grand Palais, Paris, France
"Se come," Galería OMR, Mexico City, Mexico
"El mueble: 8 artistas," Galería OMR, Mexico City, Mexico
- 1986 VI Bienal Iberoamericana, Instituto Cultural Domecq,
Galería del Auditorio Nacional, Mexico City, Mexico

Guillermo Gómez Peña

(born 1955 Mexico City, Mexico; lives San Diego, California and Brooklyn, New York)

Interdisciplinary artist / writer Guillermo Gómez Peña came to the United States in 1978. Since then he has been exploring cross-cultural issues and north / south relations with the use of multiple mediums: performance, audio art, book art, bilingual poetry, journalism, film, and installation art.

Gómez Peña was a founding member of the Border Arts Workshop / Taller de Arte Fronterizo (1985-1990). He is co-editor of the experimental arts magazine *The Broken Line* / *La línea quebrada*; an associate of Post-Arte, the network of Latin American conceptual artists and visual poets; a writer for newspapers and magazines in the U.S. and Mexico; a contributor to Public Radio and a collaborator in two award-winning films.

El artista y escritor interdisciplinario Guillermo Gómez Peña llegó a los Estados Unidos en 1978. Desde entonces explora los problemas transculturales y las relaciones entre norte y sur por el uso de medios múltiples: el performance, el arte auditivo, el arte del libro, la poesía bilingüe, el periodismo, el cine y el instalado.

Gómez Peña se cuenta entre los fundadores del Border Arts Workshop / Taller de Arte Fronterizo (1985-1990). Es co-director de la revista de artes experimentales The Broken Line / La línea quebrada; asociado de Post-Arte, la red de artistas conceptuales y poetas visuales de Latinoamérica; escritor para periódicos y revistas en los Estados Unidos así como en México; contribuyente a Public Radio y colaborador en dos películas premiadas.

Selected Performances and Installations

New York City (DTW, Franklin Furnace, BAM, Exit Art, and El Museo del Barrio); San Francisco (Galería de la Raza, Intersection for the Arts, Langton Arts, The Mexican Museum, The Exploratorium and Capp Street Project); Los Angeles (The Temporary Contemporary, The Newport Harbor Art Museum and Highways Performance Space); Seattle (COCA and On The Boards); Chicago (Randolph Street Gallery and The Chicago Art Institute); Minneapolis (The Walker Art Center); Columbus, OH (The Wexner Center for the Arts); San Diego-Tijuana (The Centro Cultural de la Raza, Sushi Gallery, The La Jolla Museum of Contemporary Art, and La Casa de la Cultura); Boston (Massachusetts College of Art)

Silvia Gruner

(born 1959, Mexico City, Mexico;
lives Mexico City, Mexico)

Selected Solo Exhibitions

- 1990 "Silvia Gruner: Instalaciones, dibujos, video"
[Silvia Gruner: Installations, Drawings, Video],
Museo del Chopo, Mexico City, Mexico
- 1989 "A propósito – 14 obras en torno a Joseph Bueys,"
Convento del Desierto de los Leones, Mexico City,
Mexico
- 1987 "El callejón del beso" [The Kiss Alley],
Massachusetts College of Art, Boston, Massachusetts
- 1985 "Small Point," Rhode Island School of Design,
Providence, Rhode Island

Selected Group Exhibitions

- 1990 "The Face of the Pyramid," The Gallery,
New York, New York
- 1989 "Arte-Vida" [Art-Life], Universidad Iberoamericana,
Mexico City, Mexico
- "III Bienal de la Habana," Havana, Cuba
- "De la estructuración plástica en serie,"
Centro Cultural Santo Domingo, Mexico City, Mexico

Selected Performances

- 1990 "Yo soy esa simetría" [I am that symmetry], S.F.
Cinémathèque, Galería de la Raza,
San Francisco, California
- "El vuelo" [The Flight], Museo del Chopo,
Mexico City, Mexico
- 1988 "Vía o de paso," MOBIUS, Boston, Massachusetts
- "La toalla verde," [The Green Towel], Wet Gallery,
Boston, Massachusetts
- 1987 "Serenata" [Serenade], Massachusetts College of Art,
Boston, Massachusetts
- 1986 "¿Serán abejas, avispas o Luciérnagas?" [Is It Bees,
Wasps or Fire Flies?], Massachusetts College of Art,
Boston, Massachusetts

Enrique Guzmán

(1952-1986; born Guadalajara,
Mexico; died Aguascalientes, Mexico)

Selected Solo Exhibitions

- 1986 La Casa de la Cultura de Calvillo,
Aguascalientes, Mexico
La Galería Fernández Ledesma de Aguascalientes,
Mexico
- 1979 "Los enigmas de Enrique Guzmán" [The Enigmas of
Enrique Guzmán], Galería Arvil, Mexico City, Mexico
- 1977 Museo de Arte Contemporáneo de Colombia
- 1976 Instituto Mexicano de Comercio Exterior, Mexico City,
Mexico; New Cultural Art Center, Kingston, Jamaica
- 1974 La Galería Pintura Joven
- 1973 "Preguntas y sorpresas / Questions and Surprises,"
La Galería Pintura Joven

Selected Group Exhibitions

- 1978 "La Cuarta Trienal de Nueva Delhi," El grupo Peyote y
la Compañía, el Primer Salón de Experimentación, la
Galería del Auditorio Nacional, Mexico City, Mexico
- 1976 El pasaje del metro Piño Suárez, [Piño Suarez Metro
Station], S.C.T., Mexico City, Mexico
La Galería Arvil, Mexico City, Mexico

Astrid Hadad

(born Chetumel, Quintana Roo, Mexico;
lives Mexico City, Mexico)

Astrid Hadad finished her studies at the Centro Universitario de Teatro (CUT) in 1982, where she participated in *La noche de los asesinos* by Cuban writer José de Triana and *Persona* by Bergman among other theater plays. In 1984 she starred in the opera *Donna Giovanni* by Mozart, adapted and directed by Jesusa Rodríguez. This opera toured various European countries. In Mexico, the piece was staged in various theaters and made its final run at Mexico's El Palacio de Bellas Artes.

During the four years of *Donna Giovanni*, Astrid performed in a cultural theater-bar, *El Cuervo*, where she sang both Boleros (ballads) and Ranchero music as part of two shows of her own creation: *Nostalgia arrabalera* and *Del rancho a la ciudad*. In 1988, she produced and performed *La Occisa*, a play based on the life and work of Lucha Reyes. Hadad has worked on various television projects; her latest appearance was on the popular Mexican soap opera, *Teresa*. Hadad continues with her two shows *Heavy Nopal* and *La mujer ladrina*, while she prepares a third, *Apocalipsis ranchero o Ando volando bajo*. She has just finished a film, *Soló con tu pareja*, released in April 1991.

Astrid Hadad terminó sus estudios en el Centro Universitario de Teatro (CUT) en 1982, donde participó en La noche de los asesinos del escritor cubano José de Triana y Persona de Bergman entre otras obras de teatro. En 1984 figuró como la estrella de la ópera Donna Giovanni de Mozart, adaptada y dirigida por Jesusa Rodríguez. Esta ópera se llevó en gira a Europa, y en México fue montada en varios teatros hasta culminar en el Palacio de Bellas Artes en la capital.

Durante los cuatro años de su participación en Donna Giovanni, Hadad se presentó también en el café-bar "El Cuervo", donde cantó boleros y música ranchera como parte de dos obras de su propia creación: Nostalgia arrabalera y Del rancho a la ciudad. En 1988, produjo y actuó en La Occisa, obra teatral basada en la vida y obras de Lucha Reyes. Hadad ha trabajado en varias empresas televisivas, entre ellas la popular telenovela mexicana, Teresa. Sigue actuando en dos obras suyas, Heavy Nopal y La mujer ladrina, mientras prepara una tercera, Apocalipsis ranchero o Ando volando bajo. Acaba de terminar una película, Solo con tu pareja, que estrenó en abril de 1991.

Frida Kahlo

(1907-1954, Mexico City)

Exhibited in more than 45 solo and group exhibitions and most surveys of Mexican Art since her death. Recent exhibitions include:

Sus obras han sido expuestas desde su muerte en más de cuarenta y cinco exposiciones individuales y colectivas, así como en la mayor parte de las exposiciones panorámicas del arte mexicano. Entre las exposiciones más recientes:

- 1990 "Women in Mexico / La mujer en México," National Academy of Design, New York, New York
"Mexico: Splendors of Thirty Centuries," The Metropolitan Museum of Art, New York, New York
- 1988 "Images of Mexico: The Contribution of Mexico to 20th Century Art," Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Germany
- 1985 "Frida Kahlo," National Library, Ministry of Culture, Madrid, Spain
- 1983 "Exposición itinerante Frida Kahlo," Museo de Monterrey, Monterrey, Mexico
"Frida Kahlo/Tina Modotti," Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexico City, Mexico
"Frida Kahlo," The Grey Art Gallery and Study Center, New York, New York
- 1982 "Frida Kahlo / Tina Modotti," Whitechapel Art Gallery, London, England (toured)
"Six Recently Discovered Works of Frida Kahlo," Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexico City, Mexico

Ana Mendieta (1948-1985; born Havana, Cuba; died New York, New York)

Selected Solo Exhibitions

- 1988 "Ana Mendieta: A Retrospective," The New Museum of Contemporary Art, New York, New York
Terne Gallery, New York, New York
- 1985 "Duetto Pietro e Foglie," Gallery AAM, Rome, Italy
- 1984 "Earth Archetypes," Primo Piano, Rome, Italy
- 1983 "Geo-Imago," Museo Nacional de Bellas Artes, Havana, Cuba
- 1982 "Earth/Body Sculptures," Douglass College, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey
"Amategrams and Photographs," Yvonne Seguy Gallery, New York, New York
- 1981 "Rupestrian Sculptures/Esculturas rupestres," A.I.R. Gallery, New York, New York

Selected Group Exhibitions

- 1990 "The Decade Show," The New Museum of Contemporary Art, New York, New York
- 1987 "On the Other Side," Terne Gallery, New York, New York
- 1986 "In Homage to Ana Mendieta," Zeus-Trabia, New York, New York
"Caribbean Art/African Currents," Museum of Contemporary Hispanic Art, New York, New York

Selected Performances

- 1982 "Body Tracks," Franklin Furnace, New York, New York
- 1978 "La Noche, Yemaya," Franklin Furnace, New York, New York
- 1976 "Body Tracks," International Culture Centrum, Antwerp, Belgium
"Body Tracks," Studentski Kulturni Center, Belgrade, Yugoslavia
- 1975 The Center for the New Performing Arts, University of Iowa, Iowa City, Iowa
- 1974 The Museum of Art, University of Iowa, Iowa City, Iowa
The Center for the New Performing Arts, University of Iowa, Iowa City, Iowa
"Escultura corporal," Unidad Profesional Zacatenco, Mexico City, Mexico
University of Wisconsin, Madison, Wisconsin
- 1973 "Freeze," The Center for New Performing Arts, University of Iowa, Iowa City, Iowa

Jaime Palacios (born 1963, Peking, China, of Chilean nationality; lives Brooklyn, New York)

Selected Solo Exhibitions

- 1991 Carla Stellweg Latin American and Contemporary Art Gallery, New York, New York
- 1990 Throckmorton Inc. Gallery, Santa Fe, New Mexico
Cavin-Morris Gallery, New York, New York
- 1989 Museum of Contemporary Hispanic Art, New York, New York
- 1988 State University of New York, Old Westbury Art Gallery, New York

Selected Group Exhibitions

- 1990 Carla Stellweg Latin American and Contemporary Art Gallery, New York, New York
- 1989 Alternative Museum, New York, New York
Carla Stellweg Latin American and Contemporary Art Gallery, New York, New York
La Agencia Galería, Mexico City, Mexico
Puerto Rico Print Biennial, Puerto Rico
- 1988 Galeria de la Raza, San Francisco, California
Gallery Ariman, Lund, Sweden

Adolfo Patiño (born 1956, Mexico City, Mexico; lives Mexico City, Mexico)

Selected Solo Exhibitions

- 1989 "Monumentos para cualquier tiempo" [Monuments for Any Age], La Agencia Galería, Mexico City, Mexico
- 1988 "Oracle (Relics of the Artist): An Installation," Trabía MacAfee Gallery, New York, New York
- 1987 "A los héroes: la patria" [To the Heroes: The Fatherland], Museo de Arte Moderno, INBA, Mexico City, Mexico
- 1986 "Ejes constantes-raíces culturales" [Constant Axes-Cultural Roots], Galería Alternativa, Mexico City, Mexico

Selected Group Exhibitions

- 1988 "Rooted Visions / Mexican Art Today," Museum of Contemporary Hispanic Art, New York, New York
"México hoy: una vista nueva," [Mexico Today: A New View], Diverse Works, Inc., Alternative Space, Houston, Texas
- 1987 "Homenaje a Andy Warhol: Una instalación y ofrenda en su muerte" [Homage to Andy Warhol: An Installation and Offering at his Death], with Carla Rippey, photographs; Armando Cristeto, video; Mario Stukiel, production; Henri Donadieu, Disco-Bar "El Nueve," Mexico City, Mexico

Néstor Quiñones (born 1967, Mexico City, Mexico;
lives Mexico City, Mexico)

Selected Exhibitions

- 1990 "Madera" [Wood], Galería OMR, Mexico City, Mexico
"La toma del Balmori" [The Taking of Balmori], Mexico City, Mexico
"Lo que abre el camino" [That Which Clears the Way], Galería U.A.M., Mexico City, Mexico
- 1989 "Dos artistas a dos años de La Agencia," Galería La Agencia, Mexico City, Mexico
"1989 en México," Centro Cultural Santo Domingo, Mexico City, Mexico
- 1988 "México hoy, una vista nueva" [Mexico Today: A New View], Diverse Works Gallery, Houston, Texas
Blue Star Gallery, San Antonio, Texas

Michael Tracy (born 1943, Bellevue, Ohio;
lives San Ygnacio, Texas, and Mexico City, Mexico)

Selected Exhibitions

- 1990 "The Rio Grande: My Berlin Wall," Raab Galerie, Berlin, Germany
- 1989 "New Work From the Templo Mayor Series," Gallery Paule Anglim, San Francisco, California
"Michael Tracy Obras / Works," Galería Arte Contemporáneo, Mexico City, Mexico
- 1988 "Sanctuarios," Nuevo Santander Museum, Laredo Junior College, Laredo, Texas
"Sanctuarios," ARTSPACE, San Francisco, California
- 1987 "Terminal Privileges," P.S.1 The Institute for Art and Urban Resources, Long Island City, New York (toured)

John Valadez

(born 1948, Havana, Cuba; lives San Diego, California)

Selected Solo Exhibitions

- 1990 "Condenados" [Condemned], Saxon-Lee Gallery, Los Angeles, California
"New Visions and Ventures in Latino Art," Rancho Santiago College, Santa Ana, California
"New Pastels," Daniel Saxon Gallery, Los Angeles
- 1989 Lizardi / Harp Gallery, Pasadena, California
- 1987 Lizardi / Harp Gallery, Pasadena, California
- 1986 Museum of Contemporary Hispanic Art, New York, New York
- 1984 "Broadway Mural," Mark Taper Forum, Los Angeles, California
Simard Gallery, Los Angeles, California

Selected Group Exhibitions

- 1990 "Body/Culture: Chicano Figuration," University Art Gallery, Sonoma State University, California (toured)
"Chicano Art/Resistance and Affirmation, 1965-85," Wight Art Gallery, UCLA, Los Angeles, California (touring through 1993)
"Aquí y allá" [Here and There], Los Angeles Municipal Art Gallery, Los Angeles, California
"Breaking Boundaries," MARS Artspace, Phoenix, Arizona
- 1989 "Hispanic Art on Paper," Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California
"From the Back Room," Saxon Lee Gallery, Los Angeles, California
"The Pasadena Armory Show," Armory Center for the Arts, Pasadena, California
"Le Démon des Anges," Chicano Art in Europe, Nantes, France (toured through 1990)
- 1988 "National Drawing Invitational," The Arkansas Arts Center, Little Rock, Arkansas
- 1987 "Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors," Corcoran Gallery of Art, Washington D.C. (toured through 1989)

Eugenia Vargas Daniels (born 1949, Chillán, Chile; lives Mexico City, Mexico)

Selected Solo Exhibitions

- 1991 Photographic installation, University Art Museum, California State University, Long Beach, California
- 1988 Museo Universitario del Chopo, Mexico City, Mexico
"Pequeño formato" [Small Format], Galería Kahlo, Coronel, Mexico City, Mexico
- 1985 "Re-Trato" [Portrait], Museo de Arte e Historia, San Juan, Puerto Rico

Selected Group Exhibitions

- 1990 "Women Photograph Women," University of California, Riverside, California
"Mujer x Mujer" [Women x Women], Museo de San Carlos, Mexico City, Mexico
- 1988 Toronto Photographers Workshop, Toronto, Canada
"El cuerpo marginal" [The Marginal Body], Australian Center for Photography, Sydney, Australia
"Pinta el sol: Nueve mujeres fotógrafas" [Paint the Sun: Nine Women Photographers], Sala Ollín Yolitzi, Mexico City, Mexico
"Erotismo y pluralidad" [Eroticism and Plurality], Museo Universitario del Chopo, Mexico City, Mexico

Selected Performances / Installations

- 1991 "Material as Message," Glassels School of Art, Houston, Texas
- 1990 Centro Cultural Hacienda, Mexico City, Mexico
"The River Pierce" in collaboration with Michael Tracy, San Ygnacio, Texas
Salón des Azteca, Mexico City, Mexico
- 1989 Galería de la Raza, San Francisco, California
"A propósito de Joseph Bueys" [Concerning Joseph Bueys], Convento del Desierto de los Leones, Mexico City, Mexico

Nahum B. Zenil (born 1947, Chicontepec, Veracruz, Mexico; lives Mexico City, Mexico)

Selected Solo Exhibitions

- 1991 Mary-Anne Martin / Fine Art, New York, New York
- 1990 Parallel Project, New York, New York
Mary-Anne Martin / Fine Art, New York, New York
- 1989 Galería de Arte Mexicano, Mexico City, Mexico
- 1988 Mary-Anne Martin / Fine Art, New York, New York
- 1987 Museo de Arte Moderno, Mexico City, Mexico

Selected Group Exhibitions

- 1991 "Mito y Magia en América: los ochenta," Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, A.C., Monterrey, Mexico
- 1990 "Aspects of Contemporary Mexican Painting," New York, San Antonio, Dallas, and Santa Monica
"Through the Path of Echoes," Austin, New York, Miami, and other locations
- 1989 The Fisher Gallery, University of Southern California, Los Angeles, California
- 1988 Museum of Contemporary Hispanic Art, New York, New York
Museo Universitario del Chopo, Mexico City, Mexico
Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Mexico City, Mexico
- 1987 Museo Regional Nueva Generación, Guadalajara, Mexico
Museo de San Carlos, Mexico City, Mexico
Centro Cultural de Arte Contemporáneo, Mexico City, Mexico

Notas sobre los ensayistas

Notes on Contributors

Roger Bartra es profesor de ciencias sociales en la Universidad de México y director de la revista *La Jornada Semanal*. Es el autor de *La jaula de la melancolía* y *Oficio mexicano. Miserias y esplendores de la cultura*.

Olivier Debroise es un crítico de arte francés que actualmente vive y trabaja en México. Es el autor de *Diego de Montparnasse, México* (Fondo de Cultura Económica, 1979) y *Figuras en el trópico. Plástica superficie bruñida de un espejo, México* (Fondo de Cultura Económica, 1983).

Serge Gruzinski es un historiador francés e investigador en el CNRS en París. Es el autor de *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol XVI-XVII siècle* (Paris, Gallimard, 1988); *Man-Gods in the Mexican Highlands. Indian Power and Colonial Society, 1520-1880* (Stanford, Stanford University Press, 1989); *La guerre des images de Christophe Colomb à "Blade Runner"* (1492-2019) (Paris, Fayard, 1990).

Carlos Monsiváis es un historiador mexicano, periodista y observador de la política. Es el autor de *Días de guardar* (México, Era, 1970); *Amor perdido* (México, Era, 1980); y *Escenas de pudor y liviandad* (México, Era, 1987).

Nelly Richard nació en Francia en 1948 y ha trabajado en Chile desde 1970 como crítica de arte y conservadora. Richard aborda los problemas de las culturas marginales y escribe sobre el arte latinoamericano, el feminismo y la creatividad, y las instituciones y estrategias de la lengua. Es directora de la *Revista Cultural de Crítica* y autora de *Margins and Institutions*, un examen crítico del gobierno chileno y su relación con la actividad artística en Chile en los años setenta.

Elisabeth Sussman es conservadora en el Whitney Museum of American Art. Antes de trasladarse a Nueva York para asumir su puesto actual, trabajó en El Instituto de Arte Contemporáneo por doce años como conservadora y, más recientemente, como subdirectora de programación y directora provisional. Además de organizar exposiciones, ha escrito extensamente sobre el arte norteamericano y europeo de la última década.

Matthew Teitelbaum es conservador de El Instituto de Arte Contemporáneo en Boston. Titulado del Instituto Courtauld (Universidad de Londres), trabajó como conservador de arte contemporáneo en la Galería Regional de Arte de Londres, Canadá y como primer conservador en la Galería de Arte Mendel en Saskatoon, Canadá, antes de trasladarse a Boston.

Roger Bartra is professor of Social Science at the University of Mexico and editor of a weekly magazine, *La Jornada Semanal*. He is also author of *La jaula de la melancolía* and *Oficio mexicano, miserias y esplendores de la cultura*.

Olivier Debroise is a French art critic who lives and works in Mexico. He is author of *Diego de Montparnasse, Mexico* (Fondo de Cultura Económica, 1979) and *Figuras en el trópico, Plástica superficie bruñida de un espejo, Mexico* (Fondo de Cultura Económica, 1983).

Serge Gruzinski is a French historian and researcher at the CNRS in Paris. He is also author of *La colonisation de l'imaginaire, Sociétés Indigènes et Occidentalisation dans le Mexique espagnol XVI-XVII siècle* (Paris, Gallimard, 1988); *Man-Gods in the Mexican Highlands, Indian Power and Colonial Society, 1520-1880* (Stanford, Stanford University Press, 1989); *La guerre des images de Christophe Colomb à "Blade Runner"* (1492-2019), (Paris, Fayard, 1990).

Carlos Monsiváis is a Mexican historian, journalist and political observer. He is author of *Días de guardar* (Mexico, Era, 1970); *Amor perdido* (Mexico, Era, 1980); and *Escenas de pudor y liviandad* (Mexico, Era, 1987).

Nelly Richard was born in France in 1948 and has lived and worked in Chile since 1970 as an art critic and curator. Richard addresses issues of marginal cultures and writes about Latin American art, feminism and creativity, institutions and strategies of language. She is editor of *Revista Cultural de Crítica* and author of *Margins and Institutions*, a critical look at the relation of the Chilean government to artistic practice in Chile in the 1970s.

Elisabeth Sussman is a curator at the Whitney Museum of American Art. Before moving to New York for this position, Ms. Sussman worked at The Institute of Contemporary Art in Boston as a curator for twelve years, most recently as the Deputy Director for Programs and as the Interim Director. She has organized exhibitions and written extensively about American and Western European art of the last decade.

Matthew Teitelbaum is a curator at The Institute of Contemporary Art in Boston. A graduate of the University of London's Courtauld Institute, he moved to Boston from his positions as Curator of Contemporary Art at the London Regional Art Gallery, London, Canada and Chief Curator at the Mendel Art Gallery in Saskatoon, Canada.

Catálogo de obras expuestas

Catalog of Exhibition Works

Precolumbian (Aztec)

Anonymous

Standard-Bearer c.1450-1521

stone / piedra

height: 52 cm

Collection of Wally and Brenda

Zollman, Indianapolis, Indiana

exhibited in Boston, Philadelphia, and

Newport Beach

Colonial and Baroque

Juan Correa

Alegoría del Sacramento 1690

Allegory of the Sacrament

oil on canvas / óleo sobre tela

165 x 108 cm

Collection of Jan and Frederick Mayer,

courtesy of The Denver Art Museum,

Denver, Colorado

exhibited in Boston

Anonymous

*Untitled (The Virgin Surrounded by the
Seven Wounds of Mary)* 18th century

*Sin título (La Virgen rodeada de las siete
heridas de María)* siglo XVIII

oil on canvas / óleo sobre tela

48 x 38 cm

Collection of Paul LeBaron Thibeau,

San Francisco, California

Anonymous

Mater Dolorosa siglo XVIII tardío

Lady of Sorrows late 18th century

oil on canvas / óleo sobre tela

27 x 18 cm

Collection of Mr. and Mrs. Charles

Campbell, San Francisco, California

Anonymous

Untitled (figure of Christ) 18th century

Sin título (Cristo crucificado) siglo XVIII

wooden polychrome processional

figure / estatua procesional de madera

policromada

41 x 44 cm

Collection of Michael Tracy,

San Ygnacio, Texas



Anonymous

Cordero de Dios siglo XIX

Paschal Lamb 19th century

oil on tin / óleo sobre lámina

32 x 37 cm

Collection of Michael Tracy,

San Ygnacio, Texas

Modern

Frida Kahlo

El aborto 1936

The Miscarriage

lithograph on paper / litografía sobre papel

32 x 25 cm

Collection of Mary-Anne Martin,
New York, New York

Two Nudes in the Jungle 1939

Dos desnudos en la jungla

oil on sheet metal / óleo sobre lámina
25 x 30 cm

Collection of Mary-Anne Martin / Fine
Art, New York, New York
exhibited in Boston

Autorretrato con collar de espinas y colibri 1940

Self Portrait with Thorn Necklace and Hummingbird

oil on canvas / óleo sobre tela
63 x 48 cm

Art Collection, Harry Ransom
Humanities Research Center, The
University of Texas at Austin, Texas;
Nikolas Muray Collection
exhibited in Boston

Autorretrato con pelo cortado 1940

Self Portrait with Cropped Hair

oil on canvas / óleo sobre tela
40 x 28 cm

Collection of The Museum of Modern
Art, New York, New York
Gift of Edgar Kaufmann, Jr., 1943
exhibited in Boston



Contemporary

David Avalos

*Hubcap Milagro – Junipero Serra's Next
Miracle: Turning Blood into Thunderbird
Wine* 1989

hubcap, sawblades, wood, lead,
acrylic paint, thunderbird wine bottle,
funnel / tapacubo, hojas de sierra,
madera, plomo, acrílico, botella de
ovino "Thunderbird," embudo
38 x 81 x 15 cm

Collection of Doug Simay, San Diego,
California

◀ Mr. Chili 1989

polyester suit, spray paint, chiles de
árbol, wood, acrylic paint, plaster
bandages, Master Paratrooper Wings /
traje de poliéster, pintura en
pulverizador, chiles de árbol, madera,
acrílico, vendas de yeso, alas
de "Master Paratrooper"

122 x 56 x 33 cm

Collection of Ignacio Enloe, National
City, California

◀ Hubcap Milagro – Combination

Platter #1, Nopales Fronterizo 1986

hubcap, wood, nails, sawblade, acrylic
paint, lead / tapacubo, madera, clavos,
hoja de sierra, acrílico, plomo
38 x 15 cm

Collection of Ted and Margaret
Godshalk, National City, California

*Hubcap Milagro – Combination Platter #2,
The Manhattan Special* 1989

hubcap, sawblades, martini glass, high
heeled shoe, lead, wood, lipstick /
tapacubo, hojas de sierra, vaso di
martini, zapato de tacón alto, plomo,
madera, lápiz de labio
43 x 20 cm

Collection of the artist

*Hubcap Milagro – Combination Platter #3,
The Straight-Razor Taco* 1989

hubcap, wood, chile, straight razor,
lead, barbed wire, sawblade / tapacubo,
madera, chile, navaja de afeitar, plomo,
alambre de púas, hoja de sierra
43 x 23 cm

Collection of the artist

José Bedia

Mamá Kalunga 1991

mixed media / instalación en técnica
mixta

roomsized installation, approximately
350 x 350 cm

Bedia will create a site-specific
installation at The ICA which will be
developed from modular units so that
it may be re-installed at the various
sites on the exhibition tour. Bedia's
typical materials are canvas, various
cloths, wood, metal and popular
culture objects.

Bedia hará uso de módulos para crear en *El IAC* una instalación de grandes dimensiones (350 por 350 cm.) que luego se volverá a montar en los otros sitios de exposición. Sus medios usuales son la tela de cáñamo, otras telas, madera, metal y objetos de la cultura popular.

Maria Magdalena Campos

I am a Fountain 1990

Soy una fuente

oil on board, clay tablets / óleo sobre triplay, tabletas de barro

275 x 325 cm

Courtesy of Neil Leonard, Boston, Massachusetts

Everything is Separated by Water,

Including my Brain, my Heart, my Sex, my House 1990

Todo está separado por el agua, incluso mi cerebro, mi corazón, mi sexo, mi casa mixed media installation / instalación mixta

400 x 250 cm

Courtesy of Neil Leonard, Boston, Massachusetts

Javier de la Garza

Aparición de la Papaya 1990

The Appearance of the Papaya

oil on canvas / óleo sobre tela

182 x 90 cm

Private Collection, Mexico

Bienvenida 1990

Welcome

oil on canvas / óleo sobre tela

183 x 192 cm

Private Collection, Monterrey, Nuevo León, Mexico

Juan Francisco Elso

Corazón de América 1986

Heart of America

handmade book / código hecho a mano

150 x 150 cm (open/abierto)

Collection of Magali Lara,

Mexico City, Mexico

Corazón de América 1987

Heart of America

branches, wax, volcanic sand, jute thread, and fabric / instalación de ramas, cera, arena volcánica, hilo de yute y tela

230 x 170 x 170 cm

Collection of Magali Lara, Mexico City, Mexico

exhibited in Boston and Monterrey

Pájaro que vuela sobre América 1985

Bird that Flies Over America

carved wood, branches, wax, jute fiber, and basket elements / instalación de madera tallada, ramas, cera, hilo de yute y elementos de cestería

180 x 190 cm

Collection Reynold C. Kerr, New York, New York

exhibited in Philadelphia and Newport Beach

◀ *Corazón* 1983-87

Heart

clay / barro

15 x 38 x 9 cm

Collection of Magali Lara, Mexico City, Mexico

◀ *Corazón* 1983-87

Heart

clay / barro

15 x 38 x 9 cm

Collection of Magali Lara, Mexico City, Mexico

◀ *Corazón* 1983-87

Heart

clay and crown of thorns / barro y corona de espinas

15 x 38 x 9 cm

Collection of Magali Lara, Mexico City, Mexico



Julio Galán

► *Amaranta con sangre y limón* 1987
Amaranth with Blood and Lemon
 oil on canvas / óleo sobre tela
 120 x 190 cm
 Collection of Francesco Pellizzi,
 New York, New York

No te has dormido 1988
You Haven't Fallen Asleep
 oil on canvas / óleo sobre tela
 213 x 173 cm
 Collection of Francesco Pellizzi,
 New York, New York

Cavallo Ballo 1987
 oil on canvas / óleo sobre tela
 130 x 180 cm
 Collection of Guillermo y Kana
 Sepulveda, Monterrey, Mexico

Silvia Gruner

La medida de las cosas 1990
The Measure of Things
 200 test tubes and steel / instalación de
 200 pipetas y acero
 12 cm x 10 m
 Collection of the artist

Los caracoles más bellos 1990
The Most Beautiful Shells
 cow's blood, wax paper, stereo
 components / sangre de vaca, papel
 encerado y bocinas
 6 units, each 200 x 300 cm
 Collection of the artist

*¿Por qué nadie habla de la Cruz
 de María?* 1989
*Why Doesn't Anyone Talk About Mary's
 Cross?*
 photographic installation with
 braided hair / instalación fotográfica
 con cabello trenzado
 350 x 350 cm
 Collection of the artist



Enrique Guzmán

Imagen milagrosa 1974
Miraculous Image
 oil on canvas / óleo sobre tela
 70 x 90 cm
 Collection of Jaime Chávez,
 Mexico City, Mexico

El sonido de una mano aplaudiendo 1974
Sound of a Clapping Hand
 oil on canvas / óleo sobre tela
 149 x 118.5 cm
 Collection of Galería Arvil,
 Mexico City, Mexico

Sacrificio 1976
Sacrifice
 oil on canvas / óleo sobre tela
 35 x 30 cm
 Collection of Galería Arvil,
 Mexico City, Mexico

Ana Mendieta

Body Tracks 1982
Rastros corporales
 blood and tempera paint on paper /
 sangre y templea sobre papel
 three pieces, each 96 x 127 cm
 Courtesy of Rose Art Museum at
 Brandeis University, Rose Purchase
 Fund, Waltham, Massachusetts
exhibited in Boston

Untitled 1985
Sin título
 Semi-circular tree trunk carved and
 burnt with gunpowder / tronco
 semicircular quemado con pólvora
 201 x 64 cm
 Collection of the Estate of Ana Mendieta

Anima 1976
 Oaxaca, Mexico
 video made from super-8 film,
 2 minutes, 2 seconds / video hecho de
 película super-8, 2 minutos, 2 segundos
 Collection of the Estate of Ana Mendieta

Sweating Blood November 1973
 Iowa City, Iowa
 video made from super-8 film, 3
 minutes / video hecho de película
 super-8, 3 minutos
 Collection of the Estate of Ana Mendieta

Esculturas rupestres June 1981

Jaruco, Cuba

video made from super-8 film, 2 minutes, 7 seconds / video hecho de película super-8, 2 minutos, 7 segundos
Collection of the Estate of Ana Mendieta

Included in the exhibition is a selection of photos documenting various performances and installations by Ana Mendieta. These photographs include the following:

Se expone también una selección de fotografías que documentan los diversos performances e instalaciones de Ana Mendieta:

Siluetas del Laberinto

Labrynth Silhouette

Mexico, 1976

8 x 10 color photograph documenting performance / fotografía en color documentando performance
Earth / Body Sculpture on stone / Tierra / Cuerpo sobre piedra

Untitled (Fetish Series)

Sin título (Serie de Fetiche)

Iowa, 1977

8 x 10 color photograph documenting performance / fotografía en color documentando performance
earth, water, sticks / tierra, agua, palos

Untitled (Silhouette Series)

Sin título (Silueta Series)

Iowa, 1979

8 x 10 color photograph documenting performance / fotografía en color documentando performance
silueta carved in mud / una silueta hecha en lodo

Untitled (Fetish or Silhouette)

Sin título (Fetich o silueta)

Iowa, 1977

8 x 10 photograph documenting performance / fotografía en color documentando performance
candles and earth / velas y tierra

Untitled

Sin título

Mexico, 1973-74

8 x 10 color photograph documenting performance / fotografía en color documentando performance
heart, blood, tree branches / corazón, sangre, ramos

Untitled

Sin título

Mexico, 1973-74

8 x 10 color photograph documenting performance / fotografía en color documentando performance
mixed media / técnica mixta

Body Tracks

Rastros Corporales

Iowa, 1973

series of eight 8 x 10 color photographs documenting performance / serie de ocho fotografías en color documentando performance
blood and tempera on silk / sangre y templea sobre seda

Untitled (Fetish Series)

Sin título (Serie de fetiche)

Iowa, 1977

8 x 10 color photograph documenting performance / fotografía en color documentando performance
sand, black powder, water / arena, pólvoro negro, agua

Corazón

Heart

Iowa, 1977

8 x 10 color photograph documenting performance / fotografía en color documentando performance
heart and blood / corazón y sangre

Untitled

Sin título

Iowa, 1978

8 x 10 color photograph documenting performance / fotografía en color documentando performance
earth, gunpowder / tierra, pólvoro

Silüeta de Cenizas
Silhouette of Ashes

Iowa, 1975
 8 x 10 color photograph documenting
 performance / fotografía en color
 documentando performance
 burnt cloth, earth, sand / tela quemada,
 tierra, arena

Untitled (Tree of Life Series)
Sin título (Serie de árbol de la vida)

Iowa, 1977
 8 x 10 color photograph documenting
 performance / fotografía en color
 documentando performance
 gunpowder on tree trunk / pólvoro
 sobre tronco de árbol

Rape-Murder Series

Iowa, 1972-73
 8 x 10 color photograph documenting
 performance / fotografía en color
 documentando performance

Untitled
Sin título

Iowa, 1979-80
 8 x 10 color photograph documenting
 performance / fotografía en color
 documentando performance
 earth, leaves, water / tierra, hojas, agua

Silüeta del Laberinto
Labrynth Silhouette

Mexico, 1976
 8 x 10 color photograph documenting
 performance / fotografía en color
 documentando performance
 series of silüetas

Serie de árbol de la vida
Tree of Life Series

Iowa, 1977
 8 x 10 color photograph documenting
 performance / fotografía en color
 documentando performance
 gunpowder on wood, second stage /
 pólvoro sobre madera, segunda etapa



Jaime Palacios

Xipe Totec 1985
 etching on paper / aguafuerte sobre
 papel
 31 x 20 cm
 Collection of Richard Ampudia,
 courtesy of Carla Stellweg Gallery,
 New York, New York

◄ *Untitled* 1989
Sin título
 Wood, rocks, pins, canvas, ink /
 madera, piedras, alfileres, tela, tinta
 38 x 43 x 25 cm
 Collection of Carla Stellweg,
 New York, New York

Anatomia del Mago 1990
Anatomy of the Magician
 mixed media on ledger paper with
 wood / técnica mixta sobre papel de
 libro mayor y madera
 108 x 54 cm
 Private collection, New York, New York

La boda de la Virgen 1991
The Wedding of the Virgin
 oil on canvas / óleo sobre tela
 61 x 61 cm
 Collection of Vrej Baghoomian,
 courtesy of Carla Stellweg Gallery,
 New York, New York

▼ *Desde Adentro* 1991
From Within
 mixed media on board / técnica mixta
 sobre tabla
 102 x 152 cm
 Collection of the artist, courtesy
 of Carla Stellweg Gallery,
 New York, New York



Adolfo Patiño

► *Reliquias de artistas, Año 33 Caña*
Artist's Relics, Year 33 Reed 1954-1991
 Family snapshots, blood, Polaroid
 sx-70, hair, fabrics, old religious
 broadsheets, wax, ink and oil on hand
 made and bark papers / fotografías
 familiares, sangre, polaroids sx-70,
 cabellos, telas diversas, estampas
 religiosas antiguas, lacre, cera, grafito
 y óleo sobre cartón, papel hecho a
 mano y papel amate

52 components, together 250 x 350 cm
 (52 piezas)

Parts of this work belong to the
 following collections / partes de esta
 pieza pertenecen a las siguientes
 colecciones: Patiño Torres Family,
 Mexico City, Laura Anderson, Mexico
 City, Dr. Alfredo Valencia, Mexico City,
 Francesco Pellizzi, New York, Galería
 La Agencia, Mexico City, and the artist
 (This piece was made in collaboration
 with Mrs. María Salud Torres de
 Patiño, mother of the artist / esta pieza
 fue realizada en colaboración con la
 Sra. María Salud Patiño, madre del
 artista)

Néstor Quiñones

A la muerte hay que llegar bien vivo 1990
To Die One Has to Get There Very Much
Alive
 oil and wood on canvas / óleo y madera
 sobre tela
 210 x 200 cm
 Collection of Alex Davidoff,
 Mexico City, Mexico City, Mexico

Mi subjetividad y el Creador son
demasiado para mi cerebro 1991
My Subjectivity and the Creator are Too
Much for My Brain
 oil on canvas with needle and thread /
 óleo sobre tela con aguja e hilo
 140 x 140 cm; uncoiled string
 approximately 4m
 Collection of the artist



Perseverancia contra destino 1991
Perseverance Against Destiny
 oil on canvas and oil on tin / óleo
 sobre tela y óleo sobre lámina
 90 x 90 cm
 Collection of the artist

Michael Tracy

Corazón: para los mojados Victoria, to he
 1981-91
 acrylic on wood with oil paint and iron
 swords / acrílico sobre madera
 76 x 76 x 81 cm
 Collection of the artist

Tríptico para los desaparecidos 1982-83
Triptych for the Disappeared Ones
 acrylic on wood, iron swords, glass,
 hair, and oil paint / acrílico sobre
 madera
 86 x 71 x 76 cm
 Collection of the artist

John Valadez

Bus Stop Stabbing 1984
Acuchillado en la parada del bus
 oil on canvas / óleo sobre tela
 107 x 168 cm
 Collection of Michael Floyd, North
 Bethesda, Maryland

Self Portrait 1988
Autorretrato
 pastel on paper / pastel sobre papel
 97 x 127 cm
 Collection of Grafton Tanquary,
 courtesy of Daniel Saxon Gallery,
 Los Angeles, California

◄ *Drowning the Catch #1* 1990
Ahogando el pez No.1
 pastel on paper / pastel sobre papel
 121 x 150 cm
 Collection of Norman Stephens and
 Tracy Fairhurst Stephens, courtesy of
 Daniel Saxon Gallery, Los Angeles,
 California

► *Drowning the Catch #2* 1990

Ahogando el pez No.2

pastel on paper / pastel sobre papel
112 x 122 cm

Collection of Robert Ward and Celeste
Wesson, courtesy of Daniel Saxon
Gallery, Los Angeles, California



Nahum B. Zenil

Asunto privado 1990

Private Affair

mixed media on paper and wooden
chair / técnica mixta sobre papel y silla
de madera

90 x 62 x 58 cm

Collection of the artist

Siéntese con confianza 1990

Sit Down with Confidence

mixed media on paper and wooden
chair / técnica mixta sobre papel y silla
de madera

90 x 62 x 58 cm

Collection of the artist

Eugenia Vargas Daniels

Untitled 1 1991

Sin título 1

color photograph / fotografía en
colores

100 x 120 cm

Collection of the artist

Untitled 2 1991

Sin título 2

color photograph / fotografía en
colores

100 x 120 cm

Collection of the artist

Untitled 3 1991

Sin título 3

color photograph / fotografía en
colores

100 x 120 cm

Collection of the artist

Untitled 4 1991

Sin título 4

color photograph / fotografía en
colores

100 x 120 cm

Collection of the artist

Untitled 5 1991

Sin título 5

color photograph / fotografía en
colores

100 x 120 cm

Collection of the artist



Viva la vida... 1987

Long Live Life...

painted closet / armario pintado

174.5 x 110 x 51.5 cm

Collection of the artist

Frida y un judas 1989

Frida and a Judas

decorated vitrine with dolls and
papier mâché figures and thorns /
vitrina decorada con muñecas,
figuras de cartón piedra y espinas

128.5 x 76 x 29 cm

Collection of the artist

◄ *Reloj* 1990

Clock

painted clock with collage /

reloj pintado y collage

49 x 28.5 x 11 cm

Collection of the artist

Mamá en el hospital 1985

Mama in the Hospital

mixed media on paper / técnica mixta
sobre papel

35.5 x 29 cm

Collection of the artist

Performance Artists

Guillermo Gómez Peña

1991 – a performance chronicle (The Rediscovery of America by the Warrior for Gringostroika)

Born in Mexico City and raised between Mexico and the United States, performance artist/writer Guillermo Gómez Peña uses his work to examine cross cultural issues and North / South relations. A founding member of the Border Arts Workshop (R.I.P.), he describes himself as "a border linguist, a performance activist and a vernacular anthropologist." His work is about borders, cultural misunderstandings, transmigration and deterritorialization. In performance he employs English, Spanish, Ingleñol and other hybrids to create an experience of cultural border in the audience. He sees the border with Mexico as the Berlin Wall of the Americas and the artists as surgeons trying to suture the infected wound.

1991 is the second part of 1992, a performance trilogy. The first part was performed last year at MOCA (Los Angeles) and has been taken to various cities and countries related to cartography of the Spanish and British invasion of the New World. 1991 has also been commissioned by the Brooklyn Academy of Music (B.A.M.).

1991 – una crónica performace (El redescubrimiento de América por el guerrero de la gringostroika)

Nacido en la Ciudad de México y educado entre México y los Estdos Unidos, el artista de performance y escritor Guillermo Gómez Peña se sirve de sus obras par examinar cuestiones transculturales y las relaciones entre Norte y Sur. Uno de los fundadores del Taller de Artes Fronterizos (que descanse en paz), Gómez Peña se describe a sí mismo como "linguista fronterizo, activista performance y antropólogo vernáculo". Su obra trata el tema de las fronteras, los malentendidos culturales, la trans migración y la desterritorialización. En sus performances emplea inglés,

español, ingeleñol y otras lenguas híbridas par hacerle al público experimentar el vértigo cultural. Ve la frontera con México como el Muro de Berlín de las Américas y a los artistas como cirujanos que tratan de suturar la herida infectada.

1991 es la segunda parte de 1992, una trilogía performance. La primera parte se presentó el año pasado en el MOCA (Los Angeles) y se ha llevado en gira a varios países y ciudades relacionados con la cartografía de la invasión española e inglesa del Nuevo Mundo. 1991 ha sido comisionado por la Brooklyn Academy of Music (B.A.M.).

Astrid Hadad y Los Tarzanes

Astrid Hadad and her musicians, Los Tarzanes, will present a special version of her work, *Heavy Nopal*, a cabaret style performance which raises issues about stereotypes of contemporary Mexican culture through sketches and popular songs.

Astrid Hadad y sus músicos, Los Tarzanes, presentarán una versión espectáculo de su espectáculo cabaretero Heavy Nopal, que pone en tela de juicio los estereotipos de la cultura mexicana contemporánea a través de canciones y de cortas escenas.



Ana Mendieta
Untitled 1985
Sin título
Semi-circular tree trunk
carved and burnt with
gunpowder / tronco
semicircular quemado con
pólvora
201 x 64 cm
Collection of the
Estate of Ana Mendieta

Photographic credits

Works in exhibition:

Anonymous
Standard-Bearer c. 1450-1521
photo: Justin Kerr

Juan Correa
Allegory of the Sacrament 1690
Allegoría del Sacramento
photo: courtesy of The Denver Art Museum, Denver, Colorado

Anonymous
Untitled (The Virgin Surrounded by the Seven Wounds of Mary)
18th century
Sin título (La Virgen rodeada de las siete heridas de María)
siglo XVIII
photo: courtesy of Paul LeBaron Thebaud Collection, San Francisco, California

Anonymous
Lady of Sorrows 18th century
Mater Dolorosa siglo XVIII
photo: courtesy of Mr. and Mrs. Charles Campbell, San Francisco, California

Anonymous
Untitled (figure of Christ)
18th century
Sin título (Cristo crucificado)
siglo XVIII
photo: Charles Mayer

Anonymous
Gordera de Dios 19th century
Paschal Lamb siglo XIX
photo: Charles Mayer

Frida Kahlo
El aborto 1936
The Miscarriage
photo: courtesy of Mary Anne Martin / Fine Art, New York, New York

Frida Kahlo
Two Nudes in the Jungle 1939
Dos desnudas en la jungla
photo: courtesy of Mary Anne Martin / Fine Art, New York, New York

Frida Kahlo
Autoretrato con collar de espinas y calaveri 1940
Self Portrait with Thorn Necklace and Hummingbird
photo: courtesy of the Art Collection, Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin, Nikolas Murray Collection, authorized by the Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexico

Frida Kahlo
Autoretrato con pelo cortado 1940
Self Portrait with Cropped Hair
photo: courtesy of The Museum of Modern Art, New York, New York

David Avalos
Hubcap Milagro – Junipero Serra's Next Miracle: Turning Blood into Thunderbird Wine 1989
photo: Philipp Scholz Rittermann

David Avalos
Mr. Chili 1989
photo: Philipp Scholz Rittermann

David Avalos
Hubcap Milagro #5 – Combination Platter #1, Nopalitos Fronterizo 1986
photo: Philipp Scholz Rittermann

David Avalos
Hubcap Milagro – Combination Platter #2, The Manhattan Special 1989
photo: Philipp Scholz Rittermann

David Avalos
Hubcap Milagro – Combination Platter #3, The Straight Razor Taco 1989
photo: Philipp Scholz Rittermann

José Bedia
Mamá Kalungu 1981
photo: courtesy of the artist

Maria Magdalena Campos
I am a Fountain 1990
Soy una fuente
photo: Charles Mayer

Maria Magdalena Campos
Everything is Separated by Water, Including my Brain, my Heart, my Sex, my House 1990
Todo está separado por el agua, incluso mi cerebro, mi corazón, mi sexo, mi casa
photo: Charles Mayer

Javier de la Garza
Appearance of the Papaya 1990
Aparición de la Papaya
photo: Jose Ignacio Gonzalez / Pablo Ossegura, courtesy Galeria DMR, Mexico City, Mexico

Javier de la Garza
Welcome 1980
Bienvenida
photo: Jose Ignacio Gonzalez / Pablo Ossegura, courtesy Galeria DMR, Mexico City, Mexico

Juan Francisco Elso
Corazón de América 1986
Heart of America
photo: Gilberto Chen

Juan Francisco Elso
Corazón de América 1987
Heart of America
photo: courtesy of Magali Lara

Juan Francisco Elso
Pájaro que vuela sobre América 1985
Bird that Flies over America
photo: courtesy of Reynold Kerr

Juan Francisco Elso
Corazón 1983-87
Heart
photo: courtesy of Magali Lara

Juan Francisco Elso
Corazón 1983-87
Heart
photo: courtesy of Magali Lara

Juan Francisco Elso
Corazón 1983-87
Heart
photo: courtesy of Magali Lara

Julio Galán
Amaranta con sangre y limón 1987
Amaranth with Blood and Lemon
photo: Steven Sloman

Julio Galán
No te has dormido 1987
You Haven't Fallen Asleep
photo: courtesy of Francesco Pellizzi, New York, New York

Julio Galán
Cavillo Bailo 1988
photo: courtesy of Guillermo y Kana Sepúlveda, Monterrey, Mexico

Silvia Gruner
The Measure of Things 1990
La medida de las cosas
photo: Elsa Chabaud

Silvia Gruner
The Most Beautiful Shells 1990
Las conchas más bellas
photo: Elsa Chabaud

Silvia Gruner
Why Doesn't Anyone Talk About Mary's Cross? 1989
¿Porqué nadie habla de la cruz de María?
photo: Elsa Chabaud

Enrique Guzmán
Sound of a Clapping Hand 1974
El sonido de una mano aplaudiendo
photo: Elsa Chabaud

Enrique Guzmán
Miraculous Image 1974
Imagen Milagrosa
photo: Elsa Chabaud

Enrique Guzmán
Sacrifice 1976
Sacrificio
photo: Elsa Chabaud

Ana Mendieta
Body Tracks 1982
Rastros, parpaleas
photograph taken during a performance at Franklin Furnace, New York, New York
fotografía documentado performance a Franklin Furnace, New York, New York

Ana Mendieta
Untitled 1985
Sin título
photo: courtesy of the Estate of Ana Mendieta

Ana Mendieta
Untitled (Fetish Series) 1977
Sin título (Serie de fetiches)
photo: courtesy of Galerie Lelong, New York, New York

Jaime Palacios
Desde Adentro 1991
From Within
photo: R. Werber

Jaime Palacios
Antofia del Mapa 1990
Anatomy of the Magician
photo: A. Werber

Jaime Palacios
Untitled 1989
Sin título
photo: A. Viteri

Jaime Palacios
La boda de la Virgen 1991
The Wedding of the Virgin
photo: A. Viteri

Jaime Palacios
Yoga, Tette 1985
photo: Charles Mayer

Adolfo Patiño
detail from Artist's relics, Year 33, Reed 1991
detalle de Reliquias de artistas, Año 33 Caba
photo: A. Patiño / M. A. Pacheco

Néstor Quinones
detail from My Subjectivity and the Creator are Too Much for My Brain 1991
detalle de Mi subjetividad y el Creador son demasiado para un cerebro
photo: Elsa Chabaud

Néstor Quinones
Perseverance Against Destiny 1991
Perseverancia contra destino
photo: Elsa Chabaud

Néstor Quinones
detail from Tu Die One Has to Get There Very Much Alive 1990
detalle de Para llegar a la muerte hoy que estaré bien vivo
photo: Elsa Chabaud

Michael Tracy
Tríptico para los desaparecidos 1982-83
Tríptico for the Disappeared Ones
photo: courtesy of the artist

John Valadez
Bus Stop Stabbing 1984
Acuchillado en la parada del bus
photo: Mark Guenzan

John Valadez
Self Portrait 1988
Autoretrato
photo: Barry Henderson

John Valadez
Drowning the Catch #1 1990
Ahogando el pez No. 1
photo: courtesy of Daniel Saxon Gallery, Los Angeles, California

John Valadez
Drowning the Catch #2 1990
Ahogando el pez No. 2
photo: courtesy of Daniel Saxon Gallery, Los Angeles, California

Eugenia Vargas Daniels
Untitled 1 1991
Sin título 1
photo: Elsa Chabaud

Eugenia Vargas Daniels
Untitled 2 1991
Sin título 2
photo: Elsa Chabaud

Eugenia Vargas Daniels
Untitled 3 1991
Sin título 3
photo: Elsa Chabaud

Eugenia Vargas Daniels
Untitled 4 1991
Sin título 4
photo: Elsa Chabaud

Eugenia Vargas Daniels
Untitled 5 1991
Sin título 5
photo: Elsa Chabaud

Nahum B. Zenil
Private Affair 1990
Asunto privado
photo: Elsa Chabaud

Nahum B. Zenil
Sit Down with Confidence 1990
Siéntese con confianza
photo: Elsa Chabaud

Nahum B. Zenil
Viva la vida... 1987
Long Live Life...
photo: Elsa Chabaud

Nahum B. Zenil
detail from Frida and a Judas 1989
detalle de Frida y un Judas
photo: Elsa Chabaud

Nahum B. Zenil
Frida and a Judas 1989
Frida y un Judas
photo: Elsa Chabaud

Nahum B. Zenil
Frida and a Judas (open) 1989
Frida y un Judas (abierto)
photo: Elsa Chabaud

Nahum B. Zenil
Clock 1990
Rejig
photo: Elsa Chabaud

Nahum B. Zenil
Mama in the Hospital 1985
Mamá en el hospital
photo: Elsa Chabaud

Guillermo Gómez Peña
Still from Film Border Bruje
photo: Max Aguilera Rielweg

Astrid Hadad
Still from performance Heavy Nagal 1 1988
photo: courtesy of the artist

Works not in exhibition:
San Antonio will be more Exotic this season
advertisement from Mexico: A Work of Art
courtesy of Grey Advertising, New York, New York
photo: Charles Mayer

Diego Valadez
"Dibujo Imaginativo" engraving from Rhetorica Christiana, (Perugia 1579)
photo: courtesy of the Rare Books and Manuscripts Division, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations

Devotional objects gathered from Mexico City, 1980
photo: courtesy of The Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts

Nahum Zenil
Del paraíso 3
From Paradise 3
photo: courtesy of Mary Anne Martin / Fine Art, New York, New York

Diego Valadez
Las Meninas
photo: courtesy of Art Resources, New York, New York

Still of Skipping Girl from Peter Greenaway's Drowning by Numbers (London, Faber Press, 1988)
photo: courtesy of Stephen F. Morley

Francisco Baez
Via crucis pintado de acuerdo a la devoción del santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco, mandados a hacer por Pedro Nolasco Leonardo L. Huerto 1773
The Station of the Cross painted according to the Devotion of the Hermitage of Jesus the Nazarean in Atotonilco, for Pedro Nolasco Leonardo First Station: Orchard
photo: Elsa Chabaud

Francisco Baez
Via crucis pintado de acuerdo a la devoción del santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco, mandados a hacer por Pedro Nolasco Leonardo L. Huerto 1773
The Station of the Cross painted according to the Devotion of the Hermitage of Jesus the Nazarean in Atotonilco, for Pedro Nolasco Leonardo Fourth Station: Negation
photo: Elsa Chabaud

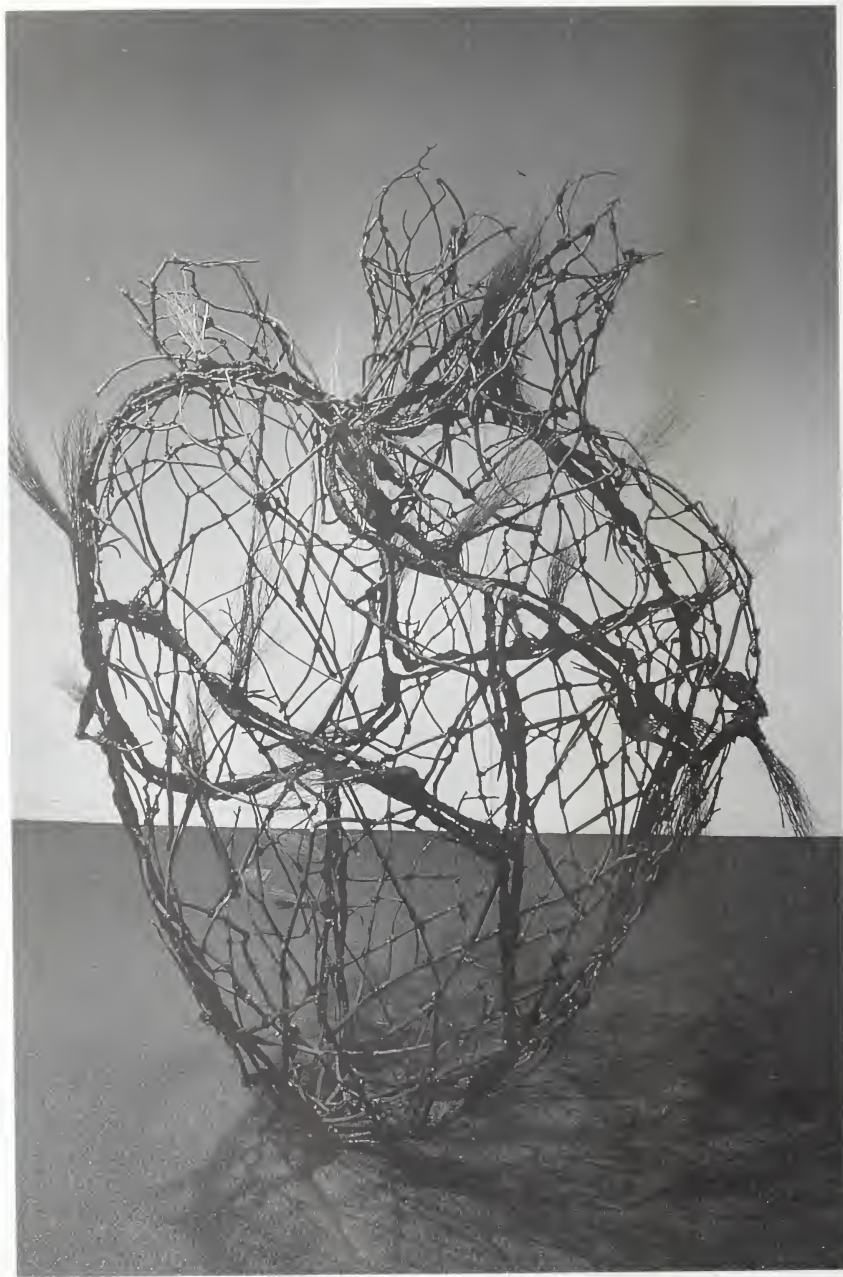
Francisco Baez
Via crucis pintado de acuerdo a la devoción del santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco, mandados a hacer por Pedro Nolasco Leonardo L. Huerto 1773
The Station of the Cross painted according to the Devotion of the Hermitage of Jesus the Nazarean in Atotonilco, for Pedro Nolasco Leonardo Eleventh Station: Encounter
photo: Elsa Chabaud

The Coppelxauhli (10,000 pesos Mexican banknote)
La Coppelxauhli (billete de 10,000 pesos)
photo: Elsa Chabaud

detail of a cartoon published in La Jornada Semanal
Triso, fragmento de La Olera informante, tira cómica de la revista mexicana La Jornada Semanal

Anonymous
Traslado de la imagen de la Virgen de Guadalupe a la primer miraga
Transition of the Image of the Virgin of Guadalupe to the First Hermitage, and Her First Miracle
photo: courtesy of Centro Cultural / Arte Contemporáneo, Mexico City, Mexico

Juan Francisco Elso
Corazón de América
1987
Heart of America
branches, wax, volcanic
sand, jute thread,
and fabric : instalación de
ramas, cera, arena
volcánica, hilo de yute
y tela
230 x 170 x 170 cm
Collection of Magali Lara,
Mexico City, Mexico



BOSTON PUBLIC LIBRARY



3 9999 04809 593 7

elcorazonsangran00debr

elcorazonsangran00debr



elcorazonsangran00debr

WITHDRAWN

No longer available in the

Boston Public Library

Sale of this material benefits the Library

