

español y de la cultura mexicana. Kelker y Bruhns no entienden cuestiones básicas ni siquiera el uso de los dos apellidos. Hacen referencia al señor Bernáldez García simplemente como “García”. También le achacan a Corona motivaciones ulteriores por su uso del término “ídolo”, ya que para ellas es una muestra de su intención premeditada de otorgarle un “estado primitivo” a la escultura como parte de su plan maquiavélico de promover una estatua falsa y venderla como una obra maestra olmeca. ¿Acaso no recuerdan que Hermann Beyer, Alfredo Chavero y Marshall Saville utilizaron el término “ídolo” en sus respectivos estudios? ¿Acaso eran falsificadores? ¿Permitirá una visita al campo mexicano iluminarlas un poco al escuchar que los campesinos hacen referencias a las obras prehispánicas como “ídolos”, “muñecos”, “indios” o simplemente “piedras”? De manera experta, las autoras combinan una pobre comprensión del español con un casi nulo entendimiento de la cultura que supuestamente estudian en todas sus facetas y épocas.

En el epílogo señalan correctamente que el eje del problema del saqueo y la falsificación descansa en el coleccionista, un consumidor adinerado cuyas preferencias alientan las actividades ilícitas. Protestan por los costos y el trabajo involucrados en la exposición pública de piezas falsas, las cuales contaminan la investigación científica. Al parecer, los propósitos originales que motivaron la elaboración de este libro son nobles; no obstante, la falta de rigor anula en gran parte las buenas intenciones.

En conclusión, *Faking Ancient Mesoamerica* contiene rumores, medias verdades y afirmaciones sin fundamento que las autoras han recolectado principalmente de

informantes no identificados, falsificadores que protegen con seudónimos, saqueadores, coleccionistas felices en el anonimato y, afortunadamente, una que otra fuente fidedigna. Se evalúan muchos objetos con base en chismes o, en el “mejor” de los casos, en la opinión teóricamente experta de las autoras que se sazona profusamente con sus juicios y prejuicios. Lo anterior no quiere decir que el tema de la falsificación no sea importante. Lo es, y además urge su consideración y difusión por expertos de alto nivel cuya reputación intachable pueda resistir los embates que no faltarán.



*Entwerfen und Entwurf. Praxis
und Theorie des künstlerischen
Schaffensprozesses*

Gundel Mattenklott y Friedrich Weltzien
(eds.)

Berlín, Reimer, 2003

por

PETER KRIEGER

El libro en cuestión ya tiene una “antigüedad” de más de siete años en el mercado intelectual de nuestra disciplina, pero, aun en tiempos de sobreproducción editorial, sus contenidos no han caducado; al contrario, todavía inspiran debates importantes e innovadores sobre historiografía del arte. Sin embargo, su comunicación global de contenidos tiene un obstáculo considerable, que afecta también su

posible recepción en el ámbito mexicano de los discursos sobre el arte: está escrito en alemán, idioma poco accesible para muchos lectores en el mundo, y por ello esta reseña, como en casos anteriores,¹ no sólo evalúa el libro sino también resume sus partes esenciales.

El tema del libro gira en torno a la compleja comprensión del acto de diseñar y su producto en los procesos de creación artística. Aspectos prácticos y teóricos del diseño se relacionan en los artículos de este libro colectivo. Los editores, el historiador del arte Friedrich Weltzien —conocido en México por dos contribuciones a los Coloquios Internacionales de Historia del Arte de nuestro instituto—,² y la filóloga y pedagoga Gundel Mattenklott, están conscientes de la complejidad del tema, ya que especialmente en el siglo xx abundan los mitos sobre la creatividad artística, muchos de ellos construcciones *a posteriori*, orientados al mercado, es decir, mitos que cultivan el carácter

enigmático del artista y su obra, y con eso aumentan su valor económico. Cabe añadir que —en mi opinión— muchas de estas construcciones biográficas, exitosas en términos cuantitativos dentro de la producción editorial en torno al arte, hacen descender en muchos casos el nivel de nuestra disciplina al *coffee table book* o a las revistas de moda. Para el público mexicano, este principio mercantil y sensacionalista se percibe en los múltiples recuentos del amor entre Frida Kahlo y su esposo. Peor aún para la disciplina, existe la tendencia a reducir la complejidad de una obra de arte y sus funciones sociales, políticas y culturales a una renarración de los mitos autobiográficos de los artistas, donde el artista “genio” lucha con la hoja blanca para concebir y realizar la obra —un problema válido hasta el auge del arte neoconceptual en la primera década de nuestro siglo, donde la interpretación estética se agota en las mitologías privadas de los artistas, no comunicables fuera de la fraseología curatorial.

Por ello, los editores esbozan un marco conceptual flexible y ambiguo para reunir los 18 artículos del libro, que abarcan desde la teoría renacentista literario-filosófica hasta la comprensión de la música vanguardista y el arte *software*. Aquel marco (pp. 7-12) consiste en la referencia a la interpretación de los sueños de Freud: al igual que la comprensión sistemática de los sueños —respectivamente del acto de diseñar— choca de vez en cuando con límites epistemológicos, conviene dejar de lado algunos tópicos de investigación, en los rincones oscuros de la comprensión humana, y en cambio concentrarse en los puntos bien definibles de sus densas redes de sentido. Cada artículo del libro contribuye a la ilustración particular del fenómeno, y al final de la lectura emanan las redes de comprensión con

1. Peter Krieger, “Corrección e inspiración. Reflexiones en torno de una monografía sobre el fotógrafo Guillermo Kahlo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIX, núm. 90, primavera de 2007, pp. 227-250; y “Urs Jaeggi, *Kunst*, Berlín, Alexander Verlag, 2002”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXV, núm. 83, otoño de 2003, pp. 191-193.

2. Friedrich Weltzien, “Violent Creativity. Artistic Strategies in Post-War Art”, en Alberto Dallal (ed.), *XXVI Coloquio Internacional de Arte. El proceso creativo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, pp. 265-284; “The Compass Card of Art History- ‘East’/‘West’ as a Category of Stylistic Description from Winckelmann to Haftmann”, en Gustavo Curiel (ed.), *XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Oriente-Occidente. El arte y la mirada del otro*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, pp. 399-418.

mayor claridad. Además, la referencia a una operación interpretativa de Freud tiene sentido por la cercanía entre sueño y diseño artístico.

Algunos de estos nodos de comprensión son el material, el estilo y la expresión individual del artista (*Handschrift* en alemán, “escritura”, “letra”), todos ellos aspectos de temporalidad. Para perfilar esta temática, los editores no sólo recurren a la historia del arte, sino también a otras disciplinas de las humanidades, incluso la pedagogía. Demuestran su capacitación filológica clásica con la referencia indispensable a Plinio y su *Historia naturalis* (lib. 35, cap. 151), que ubica el origen del diseño en el *eros* (según la parábola del alfarero Butades que modela la imagen plástica del novio ausente de su hija enamorada y triste). Justamente aquí cabe una crítica conceptual al libro que se reduce al espectro temático y metodológico de las humanidades y no aprovecha la comunicación académica con las ciencias, en especial con la neurología, la cual ofrece otras interpretaciones del estímulo erótico de la creación artística: hubiera sido interesante conocer los mecanismos neuronales de la estimulación y la capacidad creativas que surgen en la mente del artista.

La citada referencia a Plinio perfila el nodo temático “duración de vida”, que abarca una sucesión cronológica de concepción/incubación hasta la realización/materialización de la obra. Otro nodo contradice esta cronología, es *a posteriori* —condición presente en el arte moderno—, cuando, por lo menos a partir de Duchamp, se disuelve la lógica temporal de concepción y realización. Para declarar un urinal como obra de arte no se necesita modelarlo sino explicarlo posteriormente. Se densifica la red de interpretación con el tópico “redes del camino” (*Wegetetze*), que indica que en el arte del siglo xx el proceso

creativo muchas veces es más interesante que el producto, la obra terminada. Las etapas de la creación que reconstruye el historiador del arte pueden evocar más atención que la obra petrificada (depositada en el museo mausoleo o colgada sobre el sofá burgués). Una yuxtaposición de orden (cronológico) y desorden (semántico) en la obra de arte procesal aparece como imagen del sueño (p. 11), donde detalles aparentemente menores pueden alcanzar significados determinantes. Finalmente, el marco conceptual se complementa por el tópico “colapso”, que se refiere a la posible autodestrucción de la obra diseñada, oscilando entre el programa y la obra de arte, y el tópico “sentido de posibilidad” (u “opciones virtuales”, *Möglichkeitssinn* en alemán), que presenta casos como el cuadrado blanco de Malevich, quien codifica la pantalla blanca como diseño “puro”, sin atributos, sin creatividad artística tradicional, sino como opción de ruptura estético-mental profunda.

Una trilogía de artículos —escrita “por coincidencia” por los autores más establecidos en el sistema universitario alemán— amplía y profundiza este esbozo temático-conceptual de los editores. El reconocido filólogo alemán Gert Mattenklott inaugura esta sección, disertando sobre el autodiseño del hombre moderno en la teoría renacentista-humanista del noble autor italiano Pico della Mirandola (pp. 15-25). Más allá de una biografía intelectual bien narrada —aunque no siempre con la consistencia necesaria de la línea temática, el “diseño”—, Mattenklott ubica en la obra *De dignitate hominis* (1496, título original: *Oratio*) el acto clave de la autofundación del ser humano (occidental) por medio del diseño de su propia vida por encima de cualquier tradición, convención, determinación y represión, por ejemplo, por una creencia religio-

sa. (*Nota bene*: la Iglesia católica prohibió la impresión y distribución de esta obra.)

En la segunda contribución, Gundel Mattenklott explica cómo aquella libertad individual, fundada en la obra de Pico della Mirandola, se configura durante la infancia moderna, fase del interés pedagógico desde el siglo XVIII, cuando se enfrenta la autonomía genética del niño con su formación (*Bildung*, en alemán, palabra que contiene *Bild*, imagen). En muchas biografías y autobiografías de artistas se describe la niñez como una fase en la que se revela un talento digno de desarrollarse; y es en esa noción donde se cruzan pedagogía y arte, específicamente la transición de la formación al diseño como entelequia aristotélica que concreta lo posible en lo existente. Sin embargo, como anotó Aristóteles, el plan de desarrollo del individuo joven (*daimon*) choca con el azar (*tyche*), también con el *eros*, la fortuna (*anake*) y la esperanza (*elpis*) —todos ellos, elementos que corrigen o desvían el desarrollo lineal anticipado.

Este principio de la retroalimentación permanente en el desarrollo infantil o artístico también se encuentra en la construcción de la filosofía. El historiador de la cultura Thomas Macho presenta un ejemplo sobresaliente: el diseño dentro del pensamiento de Ludwig Wittgenstein (pp. 43-56). El tercer texto del apartado introductorio al libro revisa el modo caleidoscópico de la filosofía wittgensteiniana que se inspira en imágenes y arquitecturas. Su diseño del pensamiento es imaginativo, determinado por metáforas arquitectónicas y cartográficas; no se basa tanto en la tradición abstracta de la filosofía misma, sino que aprovecha formas visuales del conocimiento y, por ello, Ludwig Wittgenstein aparece en la historia de las ideas del siglo pasado como una figura única

que diseña caminos epistemológicos alternativos e inspiradores.

Después de esta triada intelectual cuyas correspondencias se explican más por cercanías laborales (en las universidades de Berlín) y menos por una coherencia temática —problema de muchas publicaciones colectivas—, siguen en el libro dos apartados con orden histórico: uno dedicado a los siglos transcurridos entre la Antigüedad y la modernidad temprana, y el otro enfocado desde el siglo XX hasta la actualidad. De entre estos artículos destaco tres.

En su texto “Caminos del diseño en la arquitectura” (“Entwurfswege in der Architektur”, pp. 127-148), el historiador de arquitectura Adrian von Buttlar —también catedrático en Berlín— presenta un texto instructivo sobre el acto creativo en un género artístico determinado por parámetros técnico-constructivos, funcionales y económicos. Por supuesto, las plusvalías simbólicas de la arquitectura, como su iconografía política entre otras ficciones visuales más, se prestan para generar diseños “artísticos”, aunque el diseño arquitectónico tiene básicamente una función de utilidad sin autonomía estética. Tal vez por eso, el análisis profundo de los procesos de diseño arquitectónico es todavía una laguna de investigación dentro de nuestra disciplina. No faltan las mitologías privadas y esotéricas de los arquitectos que sienten la presión cultural de hablar sobre sus diseños —como el arquitecto suizo Peter Zumthor, que si bien destaca por la alta excelencia de sus diseños, desciende a un nivel medio de lugares comunes cuando empieza a escribir sobre la creación de su obra. Sin embargo, no existen estudios analíticos serios sobre la noción del diseño.

En contraste con una obra de arte, el diseño arquitectónico se realiza en otro me-

dio que el de su producto final: la idea se transforma del papel como soporte a la construcción física en piedras, madera y otros materiales. Por ello, el dibujo arquitectónico *per se* mantiene un carácter virtual, que incluso es atractivo para coleccionistas, historiadores o teóricos de la arquitectura. Y la maqueta tridimensional, que rebasa la virtualidad y la abstracción del dibujo, salvo muy pocas excepciones, no acompaña el proceso de diseño, sino define su término, hasta que sirve como documento jurídico para reclamaciones del cliente. En fin, el diseño en la arquitectura es una entidad concreta y material; sólo el diseño arquitectónico no realizado³ (o profundamente alterado en la construcción) revela información sobre fantasmas potenciales y deseos de un arquitecto incapaz de materializarlo en el medio concreto de la ciudad o el campo.

Una innovación al respecto, a la que el autor denomina “revolución medial” (p. 131), es el CAD, diseño arquitectónico generado por los programas en la computadora, que permite diseños autoengendrados sin intervención determinante del arquitecto-creador. Esto rompe claramente con la tradición vitruviana de imponer un esquema de simetría y proporciones armónicas regulares a cualquier proyecto y programa arquitectónico. También el CAD redefine el ya mencionado tópico renacentista de la autonomía del individuo, cuya *invenzione* configura al artista y posteriormente, en el siglo XVIII, incluso lo eleva al

estatus de genio. Sin embargo, el déficit de la noción espacial en la arquitectura deconstructivista que utiliza el CAD, como la obra sintomática de Zaha Hadid —caso y aspecto que no menciona el autor—, ya se ras trea en el diseño de la arquitectura moderna que en muchos ejemplos no se justifica por su funcionalidad, sino por su calidad estética a nivel gráfico, no espacial. Von Buttlar llama a este fenómeno estético la transición de “códigos visuales” a “códigos de diseño arquitectónico”, y lo ejemplifica con la casa de ladrillo (no construida) de Mies van der Rohe y con referencias al arte gráfico de El Lissitzky y Theo van Doesburg.

De cualquier modo, el diseño arquitectónico se caracteriza por la alternancia de búsqueda y control de la reorganización entre elementos inventados y encontrados; el “secreto” de la creatividad permanece en una *black box* epistemológica, razón por la cual conviene recordar el principio freudiano del análisis de los sueños, es decir, la idea de generar redes interpretativas alrededor de núcleos temáticos y discursivos —tarea pendiente para una inteligente historiografía de la arquitectura.

En el campo de los estudios sobre las vanguardias artísticas del siglo XX, esa idea parece estar más desarrollada, como relata el artículo de Lothar Romain (rector de la Universidad de las Artes en Berlín, es decir, otro “cuate” local que participa en el libro). Su texto sobre “el azar y la espontaneidad: ¿lo contrario del diseño?” (“Zufall und Spontaneität —das Gegenteil des Entwerfens”, pp. 229-247) se remonta al principio del arte dadaísta y surrealista de artistas como Hans Arp, Marcel Duchamp y Max Ernst hasta los creadores del *Informel* y del *Fluxus*, y al famoso pasaje del tratado de

3. Al respecto véase el libro clásico de Josef Ponten, *Architektur, die nicht gebaut wurde*, Stuttgart, 1925, o el reciente artículo de Elisabeth Kieven, “Lineamenta. An Online-Database for the Study of Architectural Drawing”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXVI, núm. 85, otoño de 2004, pp. 161-165.

pintura de Leonardo da Vinci, donde el artista recomienda contemplar el potencial estético aleatorio de muros desmoronados o de conjuntos flexibles o amorfos como cenizas o nubes. En los movimientos mencionados, el azar ganó cierta importancia como principio y motor de creatividad. Sin embargo, como demuestra el caso de Tristan Tzara, ese culto al azar, conceptualizado como *écriture automatique*, puede petrificarse como una regla estricta y, con eso, contradice a la intención y se coagula en una fórmula vacía.

Lo que es más creativo que esta fijación son los procedimientos “semiautomáticos” del acto de diseñar, como lo propuso en su momento Max Ernst, quien aprovechó el “patronato del azar” (Werner Hofmann) para generar combinaciones inesperadas más allá de la racionalidad, pero siempre con la retroalimentación del trabajo artístico, de la determinación por el individuo-artista. Es una *coincidencia oppositorum* en el acto neuronal de la creación la que cataliza elementos reales e irreales hacia un experimento sin fin definido. Esta herencia surrealista llega hasta Wols y Pollock, pero siempre determinada por el control estético en el acto de diseñar y pintar.

Mientras este artículo resume posiciones bastante conocidas en la historiografía del arte del siglo xx, otro texto en el volumen, del coeditor Friedrich Weltzien, presenta nuevas introspecciones en un área de investigación estética bajo la luz del tópico “diseño”. El artículo “El diseño ‘entregado posteriormente’. Teoría temprana de la fotografía y la cuestión de la génesis de la imagen” (“Der ‘nachgereichte Entwurf’. Frühe Phototheorie und die Frage der Bildentstehung”, pp. 173-187) —que tendría mejor lugar al inicio del volumen— presenta una

larga explicación conceptual del diseño que le sirve como base para una indagación novedosa en los estudios teóricos e históricos sobre la fotografía.

Esa novedad, interesante también para los estudiosos de la fotografía en México, consiste en la reconstrucción del debate técnico y estético durante los inicios de la fotografía en los años cuarenta del siglo xix, cuando el proceso autopoietico de la creación fotográfica pone en duda su carácter artístico. Por ello, en los discursos de los años cincuenta de ese siglo surge la necesidad de otorgar sentido al postular un “diseño” *a posteriori*, es decir, cuando la fotografía ya se encuentra revelada sobre papel. Es justamente ese acto de significación posterior lo que Duchamp y sus sucesores aplican para declarar al *objet trouvé* ya existente —como el famoso urinal ya mencionado— obra de arte.

En la fotografía decimonónica temprana, la disolución de la cronología retórica de *inventio, dispositio, elocutio, memoria y actio* anticipa un gesto de vanguardia que a lo largo del siglo xx —hasta llegar al refrito en el neoconceptualismo actual— sirve como indicador de otras formas de creatividad artística. Desde esta perspectiva, la fotografía parece un “objeto encontrado” que cuestiona la obra de arte tradicional, cuya intención requiere al diseño como medio. Al contrario, la fotografía es escritura mecánica, automática, un acto técnico generado por la autonomía del aparato (fotográfico). Estas antinomias caracterizaron los citados debates a mitad del siglo xix, y Weltzien reconoce en ellos un diálogo productivo sobre arte y ciencia, en el cual gradualmente se convierte “un discurso del ingeniero con pretensiones artísticas” en un “discurso de arte sobre un procedimiento de técnico” (“Ingenieurs-Diskurs mit

Kunstansprüchen in den Kunst-Diskurs eines technischen Verfahrens”, p. 184). La “entrega posterior” de un diseño a una fotografía confirma el potencial artístico de ese medio visual y, en consecuencia, surgen en los debates citados, desde luego, los criterios aprobados del arte tradicional: también en la fotografía se selecciona un motivo, se define un detalle, se cuida la iluminación; hasta en el proceso de revelado el fotógrafo-artista manipula las sustancias y los tiempos para generar el efecto estético deseado. Al final de esos debates decimonónicos se rehabilita la fotografía —técnica, autopoietica— como arte que requiere la voluntad del creador, su capacidad de selección (criterio introducido por Nietzsche en *Menschliches-Allzumenschliches* durante estos años, p. 185) y su juicio estético firme —todo ello presente en la noción del “diseño entregado a posteriori” que describe, explica y justifica el acto creativo del fotógrafo.

Es importante mencionar, al final de esta revisión parcial del libro *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, que ese producto editorial se complementa con otro volumen sobre “los modelos de la producción artística” (*Modelle künstlerischer Produktion*, editado por Friedrich Weltzien y Amrei Volkmann, Berlín, Reimer, 2004); ambos documentan un proyecto interdisciplinario de investigación en la Universidad de las Artes de Berlín sobre la práctica y la teoría del proceso creativo artístico, un proyecto cuya fuerza intelectual radica en la innovación: en lugar del análisis tradicional de la obra de arte y su estética de recepción, ese modelo esbozado en el libro reseñado se presta para indagaciones en muchos campos y áreas culturales de nuestra disciplina.



Suburbanismo y el arte de la memoria

Sébastien Marot

Barcelona, Gustavo Gili, 2006

por

LETICIA SÁNCHEZ VIEYRA

Como parte de la colección Land & Scape, la editorial Gustavo Gili presenta en 2006 un volumen del autor Sébastien Marot titulado *Suburbanismo y el arte de la memoria*, donde el autor, director y fundador de la revista *Le Visiteur: Ville, Territoire, Paysage, Architecture* hace valer su entrenamiento como crítico consolidado de arquitectura y paisaje. Manifiesta de este modo su desempeño profesional en diferentes países como Estados Unidos, Canadá y, por supuesto, su natal Francia, y la rica perspectiva que ello le brinda para abordar los temas tratados en el libro. Este volumen se apega al formato asignado a la colección por la editorial Gustavo Gili: se presentan los trabajos de teóricos, críticos y demás profesionales relacionados con el campo de la arquitectura, el paisaje y el urbanismo, en que se analizan y describen temas vinculados con la relación suelo-paisaje-arquitectura. Se trata de textos reducidos, combinados con una gran cantidad de imágenes de apoyo e ilustrativas que ayudan a los análisis y las descripciones planteados en los textos; por tanto, los números de la serie resultan ejemplares amenos y de fácil acceso, que sin embargo pueden leerse como libros teóricos especializados. En el que aquí se reseña, en particular, Marot aborda —a