

# CONFERENCIA DE APERTURA

## RENATO GONZÁLEZ MELLO

Licenciado en Historia y Doctor en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con mención honorífica. Es Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM desde 1992. Sus líneas de investigación incluyen la pintura moderna mexicana, particularmente la pintura mural y la obra de José Clemente Orozco. Así mismo ha publicado trabajos sobre la iconografía política en México en el siglo XX, sobre las relaciones entre la arquitectura y la educación, y sobre el análisis material de las artes. Sus líneas de investigación actuales incluyen los estudios sobre las imágenes violentas y la catalogación sistemática del patrimonio.

Entre sus publicaciones más significativas se cuentan las siguientes: *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje*, 2008; la coordinación de *Jose Clemente Orozco in the United States*. 2002 (con Diane Miliotes), *Encauzar la mirada: arquitectura, pedagogía e imágenes en México, 1920-1950*. 2010 (con Deborah Dorotinsky), *Vanguardia en México 1915-1940*, 2013 (con Anthony Michael Stanton) y *Paint the Revolution. Mexican Modern Art. 1910-1950* (con Matthew Affron, Mark Castro y Dafne Cruz).

Ha dirigido dos grupos de investigación: sobre iconografía política uno; y el otro sobre arte y educación. Asimismo, un grupo interno en el Instituto de Investigaciones Estéticas para analizar la obra *El nacimiento del fascismo*, de David Alfaro Siqueiros. Es integrante del Laboratorio Nacional de Ciencias para la Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC).

Es profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM desde 1991. Ha sido profesor invitado en la Universidad Veracruzana, la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, la Universidad Iberoamericana, El Colegio de México y Columbia University. Coordinador del Posgrado en Historia del Arte de 2008 a 2010, y Director del Instituto de Investigaciones Estéticas de 2010 a 2018. Beca Edward Laroque Tinker en 2007, beca Salvador Novo de Historia en 1984. Desde 2014 es miembro de la Academia de Artes.

Conferencia de apertura

Conferencia de apertura: La pintura mural y el Estado autoritario

# MESA 1: FASCISMOS

## LAURA MOURE CECCHINI

Assistant Professor de historia del arte en Colgate University, donde imparte cursos sobre historia institucional y recepción crítica de las vanguardias y modernismos globales. Su investigación actual se centra en la reimaginación del Barroco en la Italia moderna, con un enfoque especial en el período de entreguerras. También estudia los intercambios artísticos y culturales entre Italia y América Latina, en particular México y Argentina, durante el *ventennio* fascista. Su investigación ha sido apoyada por becas del National Endowment for the Humanities, el Center for Italian Modern Art, la Wolfsonian Collection, y la Italian Art Society. Su trabajo ha aparecido en *The International Yearbook of Futurist Studies*, *Italian Studies*, y *Il Capitale Culturale*, entre otras publicaciones, y un artículo será publicado en Junio 2019 en *The Art Bulletin*.

### **Fascist Diasporas Across the Atlantic: Exhibiting the Italian Novecento in Buenos Aires**

In September 1930 an exhibition of the Italian “return-to-order” movement *Novecento* opened in Buenos Aires. A pan-European cultural movement fuelled by artists’ migration and transnational intellectual networks, the “return-to-order” demanded the suspension of avant-garde experimentation and mobilized the legacy of tradition in order to reinvigorate the techniques and themes of contemporary art. Including works by Giorgio de Chirico, Mario Sironi, Giorgio Morandi, Carlo Carrà, and other Italian interwar artists, the only explicit reference to the fascist regime in the *Novecento* exhibition was a bust of Benito Mussolini by Adolfo Wildt— which the Argentine organizers decided to hide from view.

The initiative for this exhibition was not Italian, despite the interest of the regime in gaining the support of Italian emigrants. Rather, the Buenos Aires association “Amigos del Arte” directly invited Margherita Sarfatti, Mussolini’s cultural advisor, and artist and art critic Ardengo Soffici. Sarfatti was well-known as the author of Mussolini’s biography *Dux* (1926)— which coincidentally (or not) had Wildt’s bust on its cover— while Soffici’s paintings were included in many Italian-Argentine collections.

*Novecento* artists were unenthusiastic about this show, preferring to focus on exhibitions in Italy and Europe. Sarfatti, however, deemed that a South American venue would add prestige to *Novecento* and shield it against Italian critics of the movement. The exhibition, in her view, would

reflect positively on fascist Italy and silence international voices of opposition. To gain a wider audience in Buenos Aires, Sarfatti toned down the exhibition's fascist associations and highlighted its Italianness — which ultimately backfired as the show opened immediately after the fascist-inspired military coup of José Félix Uriburu, when Argentinians were very interested in Mussolini's ideology.

In this talk I will analyse the responses to this exhibit in Argentina and in Italy, focusing on the migration of critics, ideas, and artworks across the Atlantic. Sarfatti accompanied the exhibition and gave lectures in Montevideo and Buenos Aires, introducing South American audiences to her views on fascist art. Jewish herself, Sarfatti would eventually migrate to Uruguay and Argentina after the Italian Racial Laws were implemented in 1938, using the intellectual relations she established in 1930 to continue working as an art critic during her exile.

In 1930 the Italian fascist regime was fully established but had yet to begin its imperialistic endeavours in Africa. Due to the “Latin” essence that Italy and Latin America allegedly shared, Mussolini's regime used here a colonial strategy very different from the one it employed in Africa, based on art and culture rather than military occupation and economic exploitation. The year 1930 was also crucial for the development of far right-wing politics in Argentina, strengthening the cultural and economic relations between the country and Germany and Italy. While in Argentina the show was seen by the Italian emigrants as proof of both their nations' cultural standing and shared future, in Italy it was perceived by Italian fascist far-right fringes as promoting a decadent view of Italian art. I will thus study the Buenos Aires *Novecento* exhibit as symptomatic of the tensions and challenges of defining a “fascist art” in Italy, and of implementing it abroad, as well as exploring the global translation of the “return-to-order” as an example of the “mobility of modernism”, studying a network of Argentine artists and art writers for whom fascism did not challenge but actually reinforce modernist values.

## **MARIANA AGUIRRE**

Mariana Aguirre es historiadora del arte. Se doctoró en Brown University en el 2008, tras obtener la maestría en la misma en el 2002. En 1999 completó la licenciatura en Bryn Mawr College, cum laude.

Fue docente en varias universidades de EEUU: Sewanee (The University of the South), Eastern Connecticut State University y Middle Tennessee State University. Recibió becas de las

fundaciones Fulbright y Mellon, del Social Science Research Council y de la Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco.

Su trabajo se centra en el arte y cultura visual durante el fascismo italiano y su recepción del modernismo francés. Se ha enfocado en las obras de Ardengo Soffici y Giorgio Morandi, específicamente en su creación de una corriente ruralista influenciada por Cézanne y el Trecento y Quattrocento florentino. También investigó el primitivismo modernista, analizando la apropiación de la escultura africana en relación a la pintura, escultura y fotografía europea, sobre todo en el caso italiano. Este proyecto examinó la influencia del arte africano en artistas como Marinetti, Carrà, Soffici, Modigliani y Sironi, así como su intersección con la propaganda colonial, el racismo y la etnografía durante el régimen fascista. Proyecto de Investigación: Páginas primitivas: fascismo, pintura y revistas de vanguardia

Este proyecto analiza la relación entre el fascismo y el primitivismo a partir de su intersección en varias revistas de vanguardia. Se enfoca en revisar las teorías tanto de la vanguardia como del fascismo para considerar cómo se procesó el fascismo en las revistas modernistas y su apoyo o rechazo del primitivismo pictórico. Las publicaciones seleccionadas para el proyecto alojaron diversas posturas en torno a la pintura, lo primitivo, el fascismo, la etnografía y la raza, lo cual posibilita una nueva manera de entender el fenómeno de la vanguardia. Se examinarán revistas publicadas en Francia, Italia, Brasil y Martinica para presentar un amplio panorama geográfico, político y cultural desde el cual se manifestó este primitivismo. El proyecto hace hincapié en la necesidad de considerar iniciativas más allá de los 'ismos' al mismo tiempo que propone un acercamiento a la vanguardia que dialogue cercanamente con el fascismo. Visto que este último frecuentemente proclamó la superioridad cultural y racial europea, Páginas primitivas analiza el primitivismo pictórico y cómo se manifestó en estas revistas

Mariana Aguirre IIE-UNAM Documents (1929-1930) and Painting: Pablo Picasso, Anti-Idealism, and Anti-Fascism  
The influential magazine Documents is best known for its ethnographic approach and advancement of base materialism. This posture against idealism was an integral part of its insistence in going against the grain, and was rejected by fascist intellectuals in Italy, for instance. In general, the magazine's deployment of atypical images has been explored with relation to formlessness, use-value, photography, montage, and ethnography. However, these approaches have overlooked painting's role, a medium which had a central place within Documents. More importantly, its approach to painting contradicts other scholars' analysis of the magazine, especially with respect to its (in)ability to fully unsettle idealist attitudes towards form and towards the

pictorial medium. Despite its anti-idealism, Documents reinforced European (especially modernist) painting's privileged place as a medium tied to revolt. This occurred during its second year, which severely undermined its attempts to level culture and oppose idealism and Fascism. Document's equivocal approach to painting is most evident in the magazine's hagiographical approach to Pablo Picasso, to whom it devoted a special issue, the only such occurrence during its short lifespan. This paper will not only analyze Document's paradoxical idealization of Picasso and his works, but also the eventual collapse of painting within the magazine and its implications for Georges Bataille's anti-Fascism as it developed during the thirties.

## **CLARA DE FREITAS FIGUEIREDO**

Researcher and Photographer. PhD(2013-2018) and Master degree (2010-2012) in Visual Arts at the University of São Paulo. Author of the thesis "Photography: Between fact and Farce (USSR – Italy, 1928-1934)" and "Photo-Graphy/ the debate on the Left Front of Art (Russia, 1922-1928)". Professor at Anhembi Morumbi University (2008). Lectures and Seminars in: "15th Annual Historical Materialism 2018 Conference", London, UK; "Constructivism: the proposal of a social object", SESC/POMPEIA/SP, Brazil (2018); "IX Marx e Engels International Conference", Campinas, São Paulo, Brazil (2018); "IX Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes -XVII Jornadas CAIA", Buenos Aires, Argentina (2017); "1917: The year that shook the world, 100 years of the Russian Revolution", FFLCH/USP/SP, São Paulo, Brazil (2017). Co-author of the book "Lampejos: Arte, Memória, Verdade, Justiça", Comissão de Anistia/MJ/UFMG (2016). Winner of the "Ghilarza Summer School -Scuola internazionale di studi gramsciani scholarship", Fondazione Gramsci Onlus/ International Gramsci Society, Sardinia, Italy (2016)

### **Benjamin and the Russian art debate**

The correspondence of Walter Benjamin shows that the circulation of "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" in Russia was to him a matter of the utmost importance. In January 1936, Benjamin wrote to Alfred Cohn: "at this moment, the programmatic essay about which I told you ["The Work of Art..."] is in Moscow, and I am anxious to know if they are going to publish it in Russia." In March 1936, Benjamin stated to Margarete Steffin: "I do not find it unlikely that the problem which I discuss should arouse great interest in Russia. [...] I wish Tretyakov would receive and read this work." In April of the same year, Benjamin reiterated his expectations and confessed to Kitty Marx-Stencher her pessimism: "Considering these reactions, I might

even have reason to believe that the work will have little repercussion in the place that should be its natural place, in Russia.”What were the reasons behind the insistence of Benjamin on publishing this essay in Russia?Why would Russia be its “natural” place or destination?If the USSR was its most obvious destination, how can we explain the pessimism of Benjamin regarding the publication of the text there?The interlocutor sought by Benjamin, S. Tretyakov, was a Russian journalist, member of the LEF group (Left Front of the Arts; 1922-1928). Benjamin had previously mentioned Tretyakov in the essay “The Author as Producer” (1934), referencing his work as a successful example of politicizing the arts. The LEF group was a persistent opponent of “heroic realism,” predecessor of “socialist realism” –the Stalinist artistic doctrine adopted in 1934. One year before the Molotov-Ribbentrop pact, and two years after the “The Work of Art...”, Benjamin wrote to Horkheimer about his and Bertold Brecht’s position regarding the USSR. Benjamin stated that both still considered –“at least for now, (...) despite the gravest possible reservations”–that the Soviet Union was “the agent of our interests in a coming war.” He added, however, that this position was “quite costly,” as it meant sacrificing the “interests that matter most to us, producers.” He concluded that, although aware of the horrors imposed by the Russian regime [Stalinism], they still did not consider forsaking the USSR. This work aims at discussing the militant and political dimension of “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” as well as its insertion in the Russian debate in its time, in the countercurrent of the Stalinist aestheticization of politics and into the direction of “the formulation of revolutionary demands in the politics of art.

## **DANIELLE STEWART**

Realizó su doctorado en el Departamento de la Historia de Arte en The Graduate Center, CUNY. Nacida y criada en el Bay Area de San Francisco, educada en Utah, y residente actual de Harlem en Nueva York, Danielle también ha vivido en Curitiba, Brasil. Esta amplia gama de espacios americanos fundamentalmente informa la investigación de Danielle, que destaca el impacto de la fotografía en el desarrollo de entornos urbanos físicos y sociales. Danielle completó su licenciatura y maestría en la Universidad de Brigham Young. Ha presentado su investigación en sedes de prestigio tanto estadounidenses e internacionales, incluyendo en conferencias organizadas por USP, CAA y LASA. Su trabajo ha aparecido en publicaciones de MASP, el Instituto Moreira Salles, la Fundación Cisneros y H-ART (Universidad de los Andes). Danielle ha enseñado en la Universidad de Brigham Young, Hostos College, Brooklyn College, Lehman College, y en The Cooper Union.

Propuesta para XLIII Coloquio Internacional de Historia del Arte: Lógicas de dominación y resistencia Presentado por Danielle Stewart Título provisional: Viajando por Brasil con el DIP Si bien se ha prestado mucha atención a las obras de arte en resistencia y a oposición de la dictadura militar de Brasil en los años sesenta y ochenta, se ha prestado mucha menos atención al impacto de la dictadura de Vargas (1937-1945) en las artes visuales. Esto se puede atribuir a tres factores: la brutalidad de la dictadura militar para hacer cumplir las leyes de censura, el énfasis de la dictadura de Vargas en las transmisiones de radio y otras formas de propaganda no visual, y la falta de un fuerte movimiento contracultural en los años treinta y cuarenta. Sin embargo, discuto que las imágenes visuales producidas por el Departamento de Imprensa e Propaganda de Vargas (en adelante DIP) tuvieron un impacto significativo en el desarrollo de las artes visuales de Brasil a mediados del siglo, especialmente en la floreciente escena fotográfica del país. Mi ponencia reconstruye los efectos de la propaganda de la era Vargas sobre el arte Brasileña a través de un análisis visual de la serie de libros de fotos *Travel in Brazil*. Al hacerlo, respondo al enfoque de la conferencia sobre el papel y el alcance de la propaganda como un instrumento de dominación, argumentando que en Brasil “propaganda” no solo se aplicaba a las imágenes creadas específicamente por el gobierno, sino a un amplio corte transversal de publicaciones basadas en la fotografía patrocinadas tanto pública como privadamente. Afirmo que las fotografías propagandísticas presentadas por el gobierno de Vargas tenían un legado doble. En primer lugar, sugiero que los textos ricos en fotografías y patrocinados por el gobierno como *This is Brazil* conformaron fundamentalmente las visiones del paisaje social y físico de Brasil tanto extranjeras como nacionales. Al integrar imágenes que contenían la iconografía tradicional asociada con la historia colonial-imperial del país – como la arquitectura barroca y los monumentos neoclásicos – con fotografías de impresionantes puentes de ferrocarril y los primeros rascacielos de América del Sur, el gobierno de Vargas creó una trayectoria visual que enfatizaba la continuidad cultural e infraestructural entre Europa y Brasil. Este mensaje tenía distintas connotaciones raciales, hechas evidentes por el hecho de que la flora tropical – como el cacao y las palmeras – sirven como las únicas referencias a la vida autóctona en el volumen. En segundo lugar, considero como la estructura de *Travel in Brazil*, que enfatizó la observación, el progreso, y el conocimiento empírico a través de la inclusión de mapas, texto de estilo de reportaje, e imágenes orientadas a la tecnología, establece el tono para la fotografía comercial y artística a lo largo de los años cuarenta y cincuenta. *Travels in Brazil* enfatiza discretas identidades regionales cuyos límites se reforzaron por la creación de oficinas DIP a nivel estatal que monitorearon las imágenes de los medios de comunicación para que reforzaran la marca local. Al comparar el contenido de *Travels in Brazil* con los libros fotográficos de alta calidad y del mercado popular en los años cincuenta, demuestro

el impacto de largo plazo del régimen de Vargas en la iconografía brasileña. El legado ideológico y pictórico del DIP entonces llega a ser la reeducación de los brasileños de mediados de siglo hacia una versión del Modernismo enraizada en la “blancura” racial, el desarrollo infraestructural, y la documentación fotográfica.

## **DIDANWY KENT TREJO**

Doctora y maestra por el Posgrado en Historia del Arte, UNAM. Profesora de Tiempo Completo en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la FFyL de la UNAM. Tutora y profesora en los Posgrados de Música, Artes y Diseño, e Historia del Arte. Sus temas de investigación se centran en las diversas manifestaciones de las artes escénicas, así como en algunas prácticas artísticas contemporáneas. Le interesan las perspectivas de los estudios performativos, intermediales, los estudios de la imagen y el sonido. Fundadora y coordinadora del Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance (SPEEP). Coordinadora del Aula del espectador de Teatro UNAM. Entre sus últimos trabajos destacan: "Donna Giovanni y la performatividad simbólica del deseo", "«Resonancias» de la promesa: «ecos» y «reverberaciones» del Don Giovanni. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial", y el ensayo "La experiencia teatral: apuntes para un «respectador»"

### **Las resonancias de *Bella Ciao*: supervivencia, tránsitos y remediaciones de una imagen de resistencia colectiva**

Resumen: Partiendo de algunos postulados del historiador del arte Aby Warburg, así como de ciertas nociones derivadas de los estudios intermediales (Intermedial studies) y de los estudios performativos, la ponencia presentará un análisis procesual en el que se explorará la supervivencia (Nachleben) de la imagen de resistencia colectiva, derivada de la canción italiana *Bella Ciao*. Desde que los partisanos italianos (movimientos armados que se erigieron en oposición al fascismo y a las tropas de ocupación nazi en la Segunda Guerra Mundial) se apropiaron de *Bella Ciao* como un himno de resistencia, esta canción popular, o “canto social” (Cesare Bermani), ha permanecido en el imaginario colectivo transitando a través del tiempo en muy diversos contextos sociales, políticos y culturales. Configurando una compleja red de imágenes de resistencia colectiva, cuyas performatividades y agencias se develan en algunos casos contradictorias y ambiguas. Es posible rastrear la migración de estas imágenes en las juventudes comunistas a mediados del siglo XX, las manifestaciones obreras y estudiantiles de 1968, los cantos revolucionarios a favor de Salvador



Allende y de la Unidad Popular, hasta las más recientes apropiaciones de esta canción que pueden observarse en sus versiones televisivas en la exitosa serie de Netflix *La casa de papel*, o en otras como la serie británica *Peaky Blinders*; o bien en la constante aparición de esta canción en diversos escenarios de protesta colectiva, tales como las manifestaciones en Argentina contra el presidente Macri, las marchas del movimiento católico “Palestra” que la ha adoptado como himno oficial, o en contraparte las recientes marchas feministas a favor del aborto en gran parte del mundo, hasta su aparición como canto de bienvenida a la casa de campaña del recién nombrado presidente Andrés Manuel López Obrador. En esta ponencia se explorarán los procesos de tránsito y remediación (Irina Rajewky) en tres planos de análisis: primero, en los procesos de transmedialidad que han tenido sus diversas enunciaciones textuales, es decir, en la performatividad del lenguaje que suponen tanto las traducciones (español, turco, inglés, alemán, francés, húngaro, etc.), como las distintas versiones y reescrituras que en un proceso de apropiación discursiva han hecho los movimientos sociales que han empleado esta canción como himno de resistencia. Segundo, en algunos tránsitos mediales que esta canción ha tenido hacia el hipermedio digital de la web, concretamente en el canto colectivo de las marchas registrado en redes sociales, así como en su aparición en las series televisivas. En tercer

lugar, serán exploradas las prácticas performativas colectivas en las que se subraya el carácter afectivo y la potencia ideológica de la canción. En este plano, se devela el uso de la misma como mecanismo de unificación y pertenencia social que subraya el carácter performativo de un conjunto de cuerpos hermanados en el acto de cantar. Se distingue así la canción, *song*, del canto, *sung* (Symonds) como medios diversos de enunciación, que apuntan también a procesos de remediación diferentes, pero que en ambos casos permiten develar las resonancias de una memoria colectiva de las imágenes de resistencia a partir de *Bella Ciao*

## **DANIELLA BLEJER**

Se doctoró en Letras por la UNAM. Realizó su posdoctorado en la UIA, CDMX. Imparte cursos sobre intermedialidad y cartografía en el posgrado en Historia del Arte de la UNAM, en el MUAC Campus expandido e Instituto 17. Sus artículos han sido publicados en volúmenes críticos y revistas especializadas. Es autora de *Los juegos de la intermedialidad en la cartografía* de Roberto Bolaño, publicado por Brumaria, Madrid, 2017. Sus principales líneas de investigación son: visibilidad e interferencia en las prácticas espaciales y reapropiación del paisaje y la otredad en la literatura y el arte latinoamericanos.

## Resumen:

Desde una perspectiva topológica me aproximo a dos obras literarias conformadas por mapas, planos arquitectónicos y fotografías como medio de expansión del sentido y la experiencia del espacio narrado. Austerlitz<sup>2</sup> de G.W. Sebald y Ramal<sup>3</sup> de Cynthia Rimsky, publicadas en fechas y latitudes disímiles, convergen en la transmedialidad como recurso para trazar una cartografía con dimensiones históricas, sociales y geopolíticas.

En Austerlitz el personaje principal –un historiador del arte obsesionado con las estructuras arquitectónicas de la modernidad capitalista– reconstruye los vestigios de las construcciones europeas para develar su utilidad defensiva, su pasado imperial y sus mecanismos modernos de control y violencia. Me interesa poner en tensión el desarrollo histórico del espacio –desde la fortaleza que fue utilizada por los nazis primero como gueto y después como campo de concentración– y su actualización (el retorno de gobiernos autoritarios ha logrado que ciertas personas sean ilegales, como los niños inmigrantes separados de sus madres y puestos en jaulas en EU) con la teoría de Giorgio Agamben sobre el estado de excepción.<sup>4</sup>

Desde otra coordenada espacio-temporal caracterizada por los vaivenes del fascismo y la permanencia de una economía basada en la inequidad; la escritora chilena Cynthia

Rimsky escribe Ramal, el relato de un recorrido por el paisaje rural abandonado de Chile<sup>5</sup>. A través de los encuentros de un viajero comisionado por el gobierno para impulsar el turismo ecológico en el campo con los habitantes de los once poblados que hay entre Talca y Constitución, se registra la violencia social implícita en el abandono del tren, el campo, sus habitantes, así como en los procesos de gentrificación rural. La dicotomía ciudad/campo –donde el primer espacio se vuelve en centro financiero de la modernidad mientras que el segundo ocupa un lugar marginado y de rezago– responde a la lógica de las corruptelas del pinochetismo, jerarquización que bajo los programas neoliberales y post-dictatoriales se ha exacerbado.

Las fotos incluidas en el relato desorientan, interfieren la posibilidad de retener el paisaje en la memoria. El mapa no construye su conocimiento mediante el gran relato visual, sino a partir de una interferencia que obliga al protagonista a escuchar las pequeñas historias escondidas entre las fisuras, los pliegues de un territorio abandonado.

En su conjunto, la lectura de Austerlitz y Ramal permite no sólo generar una reflexión sobre los vínculos entre la violencia totalitaria de mediados del siglo xx en Europa y la violencia económica que padecen los que han quedado al margen del proyecto neoliberal en América Latina; sino observar manifestaciones con un posicionamiento ético. Trasladar la mirada sobre el otro,

escucharlo, visibilizarlo son formas de romper con la violencia del lenguaje y la exclusión. Formas de resistir

# CONFERENCIA MAGISTRAL

## ROSE SYDNEY PARFITT

Profesora titular de Derecho en la Universidad de Kent en el Reino Unido. Se formó en la Escuela de Estudios Orientales y Africanos (SOAS) de la Universidad de Londres, y ha enseñado o continúa enseñando en la Facultad de Derecho de Melbourne, la Universidad de Los Andes, la Universidad Americana de El Cairo, el Instituto de Derecho y Política Global de la Escuela de Derecho de Harvard, la Escuela de Economía de Londres y otros lugares. Su investigación reúne textos, imágenes y sonidos, y tradiciones dedicadas al análisis de textos, imágenes y sonidos, con el objetivo de desarrollar formas más efectivas de aprehender, comprender y responder al papel de la ley en la creación y el mantenimiento de la distribución asombrosamente desigual de la riqueza, el poder y el placer que ha caracterizado nuestro planeta. Ha publicado ampliamente sobre temas que incluyen la arquitectura colonial fascista en Libia; el futurismo, la Primera Guerra Mundial y la moda contemporánea; el eurocentrismo inherente a la historiografía del derecho internacional; la Liga de las Naciones y la invasión italiana del imperio etíope; los conceptos de Bajtín del discurso “dialógico” y el “cronotopo”; las estrategias narrativas en la Conferencia de Bandung de 1955; y el bolsionarismo, la extrema derecha y el Sur Global. Su trabajo sobre el fascismo y el derecho internacional ha sido subvencionado por el Consejo de Investigación de Australia, la Asociación de Estudios Sociolegales y otras instancias. Su primer libro, *The Process of International Legal Reproduction: Inequality, Historiography, Resistance*, fue publicado por Cambridge University Press a principios de 2019.

### **“Intuiciones elásticas”: el fascismo, la ley y el espacio intermedio**

Rose Sydney Parfitt ha trabajado gran parte de los últimos años en varios archivos diplomáticos y en oscuras bibliotecas jurídicas italianas. Su objetivo ha sido cartografiar los esfuerzos realizados por juristas pro-régimen a principios del siglo XX para crear una doctrina genuinamente fascista del derecho internacional, una que sería capaz de justificar y regular la búsqueda del *Lebensraum / spazzio vitale / hakkō ichiu*, y la creación de un Nuevo Orden Mundial abiertamente jerárquico, por parte de la Italia fascista, la Alemania nazi, el Japón imperial y sus aliados.

No es difícil ver por qué los académicos y profesionales del derecho han sido, en general, reacios a investigar la perspectiva bastante espeluznante, si no es que por completo impensable,

de un “derecho internacional fascista”, en especial hoy, un momento en el que el orden internacional de la posguerra y sus protecciones para los derechos humanos, el libre comercio y la igualdad soberana, se encuentran de nuevo bajo el ataque de la extrema derecha. Pero ¿qué tiene que ver esta investigación con la estética o con la historia y la teoría del arte?

En esta charla, la Dra. Parfitt intentará responder a esa pregunta y, al mismo tiempo, demostrar la importancia política crucial de formularla, en un contexto en el que las características de la violencia y la retórica “fascistas”, “de extrema derecha” o “de derecha alternativa” se están volviendo cada vez más resbaladizas y difíciles de precisar. Al hacerlo, recurrirá y rendirá homenaje al trabajo de muchos colegas: artistas, historiadores del arte, académicos, compositores, sociólogos, científicos informáticos, caricaturistas, teóricos literarios, musicólogos y otros, con quienes ha estado colaborando, desde 2017, en un proyecto llamado (en fechas recientes) “la interdisciplinariedad como resistencia”.

## **MESA 2: DESPOJOS**

### **SERGIO RODRÍGUEZ BLANCO**

es investigador y académico de tiempo completo en la Universidad Iberoamericana. Su área de investigación son los regímenes discursivos y las lógicas de representación en la fotografía, el periodismo y la cultura visual. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, nivel I.

Es doctor en Historia del Arte por la UNAM. Obtuvo la Medalla Alfonso Caso a la mejor tesis de doctorado 2014.

Además, estudió la Licenciatura en Periodismo en la Universidad Complutense de Madrid, la Especialidad en Estudios Avanzados de América Latina en la Universidad Complutense de Madrid y la Maestría en Historia del Arte en la UNAM. Ha publicado los libros *Alegorías capilares* (Trilce, 2011) y *Palimpsestos mexicanos. Apropiación, montaje y archivo contra la ensoñación* (Centro de la Imagen, 2015), además de numerosos artículos de investigación y capítulos de libro. Obtuvo el Premio Nacional Bellas Artes Luis Cardoza y Aragón para Crítica de las Artes Plásticas 2009 y el Premio Nacional de Ensayo sobre Fotografía 2014 en la categoría "Investigadores con trayectoria".

Abstract (español)

En la cobertura mediática de los migrantes que intentan cruzar legal o ilegalmente la frontera entre México y Estados Unidos en Tijuana, los discursos visuales difundidos por los medios durante los últimos 3 años se centran en la vulnerabilidad extrema de estas poblaciones, que, dependiendo de su país de origen, aparecen representadas a través de imágenes que oscilan entre la victimización, la precarización, la criminalización y el paternalismo.

Ciertos autores que han estudiado las lógicas de inclusión y exclusión a través de categorías como "homo sacer" y "nuda vida" (Agamben, 2004), "vida precaria" (Butler, 2017), "hombre desechable" (Ogilvie, 2013) y "dispositivo de la víctima" (Giglioli, 2017) coinciden en que el capitalismo y la globalización están directamente relacionados con la administración de sistemas de representación hegemónicos que construyen las formas en que ciertas identidades se criminalizan, excluyen o victimizan.

El capitalismo avanzado incluye y excluye al migrante como sujeto político. Como ha escrito Ernesto Laclau (1987), toda formación discursiva hegemónica tiene lugar a partir de la articulación de una metáfora que esencialmente sintetiza un proyecto político determinado. Esta metáfora

funciona borrando la contingencia de la misma enunciación. En el estudio de las formas en que los sujetos representados negocian su propia representación (imágenes no publicadas), comparándolas con las fotografías que han publicado muchos medios, mi interés de investigación es articular un replanteamiento crítico de las categorías hegemónicas y estandarizadas de representación mediática (con sus implicaciones políticas) de los migrantes haitianos y centroamericanos a su paso por Tijuana.

Para ello, analizaré una selección de imágenes tomadas entre octubre de 2016 y abril de 2019 en las que ciertos fotoperiodistas negociaron la forma en que los sujetos querían ser representados por otros en el espacio público. En estas imágenes, la mayoría de las cuales no se han publicado en los medios de comunicación, los migrantes haitianos, por ejemplo, prefieren posar fuera de los refugios, bien vestidos, mostrando un teléfono celular, evitando a toda costa aparecer como víctimas, incluso jugando con la cámara de manera narcisista. El discurso visual de sobreexposición narcisista de algunas de estas imágenes es prácticamente opuesto a la espectacularización de *Climbing the Border Fence*, la imagen del fotoperiodista Pedro Pardo (Agence France-Presse, 2018), que obtuvo el tercer premio World Press Photo y captura la escena de una familia de Honduras (madre, padre y bebé) que se cruza la cerca en Tijuana.

El interés de esta propuesta se centra en la desarticulación crítica comparada de los discursos hegemónicos sobre la representación visual de los migrantes en el fotoperiodismo para revelar las líneas imaginarias de poder que los conforman.

## **BELÉN ROMERO**

Doctora internacional en Historia del Arte por la Universitat de València. Ha trabajado como investigadora en el Departamento de Historia del Arte de esta Universidad (2010-2014), realizando estancias de investigación en el Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG), en la Universidad Nacional Autónoma de México (2012), así como en el Art & Ecology Program de la University of New México (EE. UU.) (2013).

En la actualidad es docente del Máster Universitario en Estudios Culturales y Artes Visuales MUECA (Universidad Miguel Hernández, Campus Altea) y miembro del grupo de investigación FIDEX de esta Universidad, así como investigadora del Proyecto i+D “Visualidades críticas: ecologías culturales e investigaciones del común” de la Universidad Complutense de Madrid.

Su trabajo se centra en el análisis, desde los estudios de cultura visual, de maniobras ecológicas, prácticas artísticas y culturales de re-existencia (que sostienen la vida) y su vinculación con las

epistemologías/ontologías descolonizantes del Sur, la acción política, los feminismos descoloniales y los conceptos de representación y poder.

Resumen:

El Ejército Zapatista de Mujeres Mazahuas en Defensa del Agua (EZMDA), constituido en 2004, está formado por mujeres indígenas del pueblo mazahua, en el Estado de México. Sus maniobras ecológicas forman parte del presente horizonte de lucha contra la mercantilización de la vida que se está dibujando en todo el planeta, con una presencia notoria en América Latina, producto de la alianza entre la gobernanza neoliberal y el “fascismo social”. Este concepto, propuesto por Boaventura de Sousa Santos, nos servirá para explicar cómo su carácter transhistórico y transatlántico, que sobrepasa el momento histórico y el espacio geopolítico en el que se produjo el primer fascismo, mantiene una matriz colonial basada en la división entre cuerpos y territorios salvajes (no humanos), y civilizados (humanos), como criterio general de organización social, que convive, paradójicamente, con formas políticas democráticas. Las consecuencias de este “régimen social y civilizacional”, como lo denomina el sociólogo portugués, se materializan en términos de exclusión de derechos humanos y de ciudadanía, deslegitimando unas vidas y legitimando otras de manera arbitraria, con la justificación de que hay que sacrificar las primeras para proteger las segundas. O como apunta Santos, “los derechos humanos son violados con el objeto de ser defendidos”.

Frente a esta tesitura, el EZMDA plantea un entendimiento mucho más asertivo de la resistencia que sea capaz de producir una imagen creativa de pensamiento en la subjetivación colectiva, allí donde la exclusión y la expulsión del otro puede normalizarse y volverse parte del tejido cotidiano de la existencia. Las movilizaciones llevadas a cabo contra el despojo de sus tierras y del agua que por ellas discurre, mediante un trabajo performático de actuación y despliegue de recursos, estética y visualmente fundados, ha alcanzado una dimensión performativa que las ha constituido en sujeto político. Sus cuerpos precarios, sus andares y decires, junto a sus saberes-haceres de cuidado, folclorizados, activados tradicionalmente como objetos en el campo de la visión y la representación por los medios de comunicación, se han convertido en las herramientas utilizadas por ellas, no solo para resistirse a las formas eurocéntricas y modernas de poder, sino para posicionarse activamente desde la participación en los procesos democráticos de sus comunidades, y agenciar críticamente su imagen. Al tiempo, que

reivindican el cuidado del agua y de la tierra como una práctica política, ética, cultural y afectiva, con la que conseguir una serie de derechos humanos y de ciudadanía que les permita no tener que migrar de su lugar.



## **RODRIGO PARRINI**

Doctor en antropología y profesor-investigador del Departamento de Educación y Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana. Ha compilado varias antologías sobre cuerpo, género, sexualidad y es autor de tres libros: *Panópticos y Laberintos. Subjetivación, deseo y corporalidad en una cárcel de hombres*, *Falotopías. Indagaciones en la crueldad y el deseo* y *Deseografías. Una antropología del deseo*. Desde hace 12 años realiza una investigación etnográfica en una ciudad de la frontera de México con Guatemala (Tenosique) sobre la producción social del deseo. De esa investigación resultó el primer volumen de cuatro de la serie *Deseografías*, que explora los contornos etnográficos del deseo y la posibilidad de formular una antropología del deseo. En la actualidad investiga los flujos migratorios que transitan por esa localidad y colabora con la compañía Teatro Línea de Sombra y el colectivo Teatro Ojo en un proyecto que explora los potenciales etnográficos de las prácticas artísticas y los horizontes metodológicos que inaugura el diálogo entre el teatro y la antropología. Coordina el proyecto Archivos del desierto que interroga los archivos artísticos sobre Ciudad Juárez que conserva Línea de Título: “Estéticas de la extracción. Perspectivas sumergidas de tormentas venideras”

Abstract: Dentro de un proyecto sobre las formaciones oníricas contemporáneas y las imágenes del deseo que produce la cultura popular mexicana, he visitado adivinos, curanderos, tarotistas, chamanes u otras personas que mediante alguna técnica u objeto puedan “leer” o “ver” el porvenir. En San Antonio de la Cal, Querétaro, consulté a un curandero y chamán local para preguntarle por el futuro de México. Don Vladimir, un anciano indígena, cura a distancia y ayuda a personas que desean cruzar la frontera con los Estados Unidos. También lee el agua.

En esa localidad hay dos montañas: una es sagrada y la otra una mina a cielo abierto. Una montaña es la puerta de entrada a un valle sagrado chichimeca-otomí; la otra, propiedad de una compañía minera canadiense que trabaja las 24 horas del día extrayendo “cal” durante todo el año, según dicen informantes locales. Quien mira de frente la Peña de Bernal tiene a sus espaldas la montaña roída y en desaparición. Hay que girar el cuerpo para verla. Don Vladimir, que habría heredado el don de adivinación de su madre, observó tormentas y lodo en el agua que contenía un vaso de cristal transparente. Como el ángel del que habla Walter Benjamín en sus famosas Tesis sobre la filosofía de la historia, que al tornar su cabeza ve una tormenta que nos arrastra y el filósofo llama “progreso”, el curandero otomí atisbó turbulencias, peligros y destrucciones. Pero también esperanzas y resistencias.

Macarena Gómez-Barris sostiene que el capitalismo extractivista impone un punto de vista sobre los recursos, las relaciones con la naturaleza, la producción de riqueza y el trabajo. Ese sistema

económico global degrada la montaña y transforma San Antonio en lo que la autora llama una zona de extracción. La socióloga chilena intenta rescatar perspectivas sumergidas, como las denomina, creadas por ontologías y epistemologías distintas a las modernas y occidentales. ¿No es el vaso con agua, donde el curandero otomí observa el futuro, un lugar del que emergen algunas perspectivas sumergidas del pensamiento indígena?, ¿no ve Vladimir una imagen de la destrucción que ronda a su propia comunidad?, ¿no son sus “visiones” imágenes de un futuro tormentoso, pero también un diagnóstico de las actuales condiciones de vida y explotación?, ¿elabora este anciano una imagen del deseo que adelanta las condiciones de desolación que experimenta su tierra, avizora sus consecuencias, pero también dilucida las resistencias materiales, políticas y espirituales que desafían la extracción?

En la visión del anciano se esboza una lectura de lo que Elizabeth Povinelli llama geontología, que traza una distinción fundamental entre lo vivo y lo inerte previa —quizá— a cualquier manifestación biopolítica. Las montañas sagradas no sólo son rocas; la tierra es más que un territorio de extracción de riquezas. Don Vladimir habla de un cuerpo vivo y una sensibilidad quizás geológica, pero sin duda, previa a cualquier forma de existencia.

En el agua, las lógicas del capitalismo extractivista, las articulaciones de un geopoder global y las perspectivas sumergidas de otros modos de vida y pensamiento, agitan el presente y avizoran las tormentas del futuro.

## **MESA 3: LA CONQUISTA EN DISPUTA**

### **FEDERICO NAVARRETE LINARES**

Historiador y antropólogo, es investigador en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Sus temas de trabajo son las concepciones indígenas del tiempo y de la historia y también las transformaciones de las sociedades amerindias tras la conquista, y hasta el presente. Entre sus publicaciones se cuentan *Historias mexicas* (2018), *Alfabeto del racismo mexicano* (2018), *México Racista: una denuncia* (2016), *Los pueblos indígenas del México contemporáneo* (2008), *Las relaciones interétnicas en México* (2004), *La conquista de México* (2000) y *La vida cotidiana en tiempos de los mayas* (1996). Ha publicado también la novela histórica *Huesos de Lagartija* y diversas obras literarias y de divulgación histórica para niños y jóvenes.

### **MARGARITA COSSICH VIELMAN**

Arqueóloga por la Universidad de San Carlos de Guatemala. Maestra en Estudios Mesoamericanos de la UNAM. Su tesis de doctorado estudia un documento en náhuatl centroamericano del siglo XVI. Sus intereses son los nahuas de Centroamérica del siglo XVI a través de la escritura nahua jeroglífica y alfabética. Entre sus publicaciones están: “Nahuas de Centroamérica: evidencia prehispánica de escritura jeroglífica en el occidente de El Salvador y oriente de Guatemala” En *Identidades* 6(10): 175-188 (2016). “Escritura logo-silábica en los códices del centro de México del siglo XVI y su importancia para el desciframiento de la escritura Nahua no Azteca de Centroamérica”. En *Memorias del Congreso Internacional las Edades del Libro* (editado por M. Garone, I. Galina y L. Godinas) IIB-UNAM. México (2012).

### **ANTONIO JARAMILLO ARANGO**

Historiador por la Universidad de Los Andes de Bogotá, Colombia, Maestro y Doctor en Estudios Mesoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente se encuentra realizando una estancia posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM. Sus temas de investigación giran en torno a la historia prehispánica, colonial y contemporánea de los pueblos indígenas en América. Entre sus publicaciones recientes resaltan: (2016) “Régimen objetual entre los mayas del periodo Clásico, una propuesta” *Estudios de Cultura Maya* XLVIII: 163-191. (2017) “Comunión e interexistencia. El *Spondylus* spp. en la Costa Norte del Perú durante el Intermedio Tardío (800-1450 d.C)” *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* N. 28: 77-97.

## **LOS VENCEDORES EN EL LIENZO DE TLAXCALA**

### **MEMORIA SOCIAL DE LA CONQUISTA**

El Lienzo de Tlaxcala es el punto culminante de las historias visuales en las que los tlaxcaltecas se mostraban vencedores de un largo proceso de conquista que duraría más de veinte años. En este documento se muestran las alianzas de los cuatro señoríos tlaxcaltecas liderados por Citlalpopoca, Tlahuexolotzin, Maxixcatzin y Xicotencatl con la expedición de castellanos encabezada por Hernán Cortés, la toma de Tenochtitlan por parte de las fuerzas aliadas y la posterior conquista de Pánuco, el noroccidente de México y gran parte de Centroamérica. Resalta el protagonismo tomado por Doña Marina que, en los primeros 50 recuadros del lienzo, toma el lugar central, siendo la figura más grande de las composiciones y quien dirige las operaciones de las fuerzas conjuntas tlaxcaltecas y castellananas.

El estudio del Lienzo de Tlaxcala en su profundidad nos obliga a replantear las categorías establecidas con las que pensamos los hechos ocurridos entre 1519 y 1541: vencedores y vencidos, indígenas y españoles, dominación y resistencia. Se trata de una historia pictográfica mesoamericana y a la vez de una muy efectiva historia visual a la manera europea; de un relato lineal asimilable a las historias españolas y de un amoxtli cosmológico indígena.

A pesar de que no contamos con ninguno de los tres lienzos que originalmente se manufacturaron en el siglo XVI, a través del estudio crítico de tres copias existentes (Diego Muñoz Camargo 1585, Manuel Yllanes 1773 y Alfredo Chavero 1892), se puede reconstruir la memoria social tlaxcalteca sobre estos años. La historia tlaxcalteca no es simplemente una versión complementaria de los hechos ya conocidos por fuentes europeas, sino que entretejió una realidad en la que los tlaxcaltecas fueron los verdaderos protagonistas y vencedores de la conquista y, por consiguiente, actores principales en la construcción del orden social de la Nueva España.

Además del mensaje pictográfico, la materialidad del Lienzo debe ser tomada en cuenta para ponderar su efectividad: se trató de una enorme tela de 2 metros de ancho por 5 de alto, además de esto, su presentación ante las autoridades imperiales incluyó la explicación oral y la danza con trajes de plumas. Todo esto abonó en la enorme

efectividad legal e historiográfica del Lienzo de Tlaxcala. Luego de la presentación de este documento en la corte de Felipe II, Tlaxcala ganó el título de Muy Noble y Muy Leal Ciudad, obtuvo la autonomía de su cabildo y se erigió como el modelo del régimen de república de indios que se instauró en casi todo el continente. Partes del Lienzo fueron copiadas y distribuidas en

diferentes partes de la Nueva España y la península ibérica y se popularizaron las “danzas de conquista” que reflejaron la memoria de los auto declarados vencedores

## **BEATRIZ ISELA PEÑA PELÁEZ**

Doctorado y Maestría en Historia del Arte por el Programa de Posgrado de la UNAM. Con ponencias y artículos sobre temas otomíes, arte, música, conservación y cine; promotora de conservación en comunidades indígenas y campesinas. Miembro del Seminario Papiit El arte rupestre y la voz de las comunidades IIE-UNAM.

## **MARIE ARETI HERS STUTZ**

Inicié mi carrera en México con una incursión en la arqueología olmeca que me dio el privilegio de dar con la cabeza colosal expuesta actualmente a la entrada del Museo de Antropología de Jalapa. Después me interesé por el Septentrión Mesoamericano, y en particular por la cultura chalchihuiteña de la Sierra Madre Occidental. Organicé el proyecto *Sierra del Nayar* de la Misión Arqueológica Belga en México. Con base en estos trabajos, obtuve el doctorado en Arqueología e Historia del Arte por la Universidad Libre de Bruselas. Después ya como investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas, con base en estos trabajos, publiqué *Los toltecas en tierras chichimecas*, en el cual propongo reconocer en los portadores de dicha cultura a los toltecas chichimecas co-fundadores de Tula y participé en la creación del Museo *Tatuutsima* de Antropología e Historia en Huejuquilla el Alto, Jalisco.

Una conquista revertida. El arte otomí en un mundo colonizado. Imágenes otomíes ante el desafío de las conquistas

Para poder entender cómo fue la resistencia al avasallamiento colonial en México, uno de los mayores escollos consisten en la palabra misma de “indígena” por la simplificación extrema que conlleva, reuniendo bajo un mismo concepto realidades culturales, lingüísticas y políticas sumamente diversas. Aquí nos enfocaremos en un caso muy particular: el de comunidades otomíes del Mezquital y de los Estados Querétaro y Guanajuato emparentadas entre sí por seculares historias de migraciones. Otro escollo no menor para poder penetrar en la complejidad de las estrategias de resistencia que se implementaron es la escasez de fuentes genuinamente indígenas. En el presente caso, nos basaremos en un corpus de imágenes que fueron creadas directamente por dichas comunidades, reservadas para ellas mismas y en espacios que controlaban

directamente. Se tratan de cuatro campos de creaciones que se complementan en el tiempo: el arte rupestre en las barrancas del Mezquital, los murales de las capillas de linaje características de los asentamientos otomíes, la tradición oral preservada hasta nuestros días y rituales que recrean continuamente antiguos dramas cosmogónicos.

### La 'Bok'yä, la Sagrada Serpiente de Agua versus Tláloc

Por su posición fronteriza en los límites norteños de lo que era en esa época lo que llamamos ahora Mesoamérica, marcado por la cuenca del río San Juan-Tula-Moctezuma, la región del Mezquital fue incorporada militarmente al Imperio mexica, como escudo protector ante las eventuales incursiones de los pueblos seminómadas fronterizos. Ante esos hechos, y probablemente como una manera de preservar en cierta medida el control sobre su territorio, las comunidades otomíes del Mezquital retomaron la antigua práctica de plasmar imágenes, ahora en pintura blanca, sobre las superficies rocosas de sus barrancas, sobreponiéndolas a menudo sobre antiguas figuras rojas ya muy desvanecidas por el paso del tiempo. A pesar de que los otomíes participaban de la vida ceremonial propia del imperio, en el cercano valle de México, y aportaron probablemente su parte en la construcción de los recintos monumentales, en las pinturas de sus barrancas resalta una notable ausencia: en ninguno de los numerosos sitios se puede identificar el rostro inconfundible del dios de las anteojeras, Tláloc, a pesar de que éste domina en esa misma época el repertorio del arte rupestre de otras regiones colindantes con el valle de México como Morelos o Puebla. En su lugar, la figura omnipresente en el Mezquital es la de la 'bok'yä, la Sagrada Serpiente de Lluvia. Fue la primera que logramos identificar porque su omnipresencia nos indicaba con claridad su preeminencia. Sin embargo, la identificación fue problemática porque a menudo aparecía como un motivo geométrico muy simple: una simple banda horizontal encerrando una línea en zigzag u ondulante, a veces con lo que parecían odres colgando de su vientre.

### **ROSA DENISE FALLENA MONTAÑO**

Maestría en Museología en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete" (ENCRyM). Especialización y Maestría en Historia del Arte (mención honorífica) en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Doctorado en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (mención honorífica). Investigación: Investigadora de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Sede Oaxaca desde 2014.

Área de investigación: Arte Mundial-Estudios medievales. Líneas de investigación: Imágenes y prácticas devocionales

Actualmente es miembro activo del Seminario Estudios Históricos sobre la Edad Media (SEHSEM).

Publicaciones Ha publicado varios artículos sobre imágenes devocionales en revistas especializadas. Ha presentado ponencias en varios coloquios y ciclos de conferencias.

Coautora de dos libros: Un paseo por el Museo San Carlos

Chiapas: El hallazgo de un tesoro

Libro en proceso de publicación: La imagen de la Virgen María en la Retórica de Conquista y fundación en los valles centrales de Puebla-Tlaxcala

Docencia: Ha impartido seminarios en la maestría de Museología en el Centro de Artes de México. Ha dado clases en la licenciatura de Historia del Arte de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO), en la Universidad de las Américas en Puebla (UDLAP), en

el Posgrado de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM y en el Instituto de las Humanidades de Illinois, E.E.U.U.

Ha impartido cursos sobre pedagogía en Arte e Historia para los profesores del CEDART-INBA.

Gestión académica: Jefa de Difusión y Estudios Museológicos en el Museo del Templo Mayor. Realizó estudios de público en el museo de sitio y en la zona arqueológica.

Coordinadora del proyecto La pintura mural prehispánica en México en el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Ha colaborado en la coordinación de exposiciones temporales en la UNAM-Chicago, en el sitio arqueológico de Monte Albán y en el Museo de las Culturas de Oaxaca (Exconvento de Santo Domingo

### **De dioses a demonios. Dominación y resistencia en las imágenes del Manuscrito de Glasgow Ms. Hunter 242. .**

La iconografía del diablo fue ampliamente difundida en los manuscritos tardo-medievales, tal como lo estudió a profundidad Michael Camille. Así pues, el diablo se representaba como un híbrido monstruoso con características antropomorfas y zoomorfas distorsionadas o exageradas. El demonio aludía a los pecados capitales y a los excesos. Además, personificaba al “otro”

considerado como infiel o idólatra, enemigo de la verdadera fe en una lógica de descalificación y dominio.

Durante la segunda década del siglo XVI se introdujo al Nuevo Mundo la imaginería de lo diabólico en la visualidad indígena. En esta propuesta me enfoco en analizar la representación del diablo en el Manuscrito de la historia de la provincia de Tlaxcala que fue elaborado por el mestizo Diego Muñoz Camargo y encargado por el cacique Alonso Nava, gobernador de la ciudad de Tlaxcala, para ser entregado al rey Felipe II, con el propósito de reafirmar su vasallaje al monarca y asegurar así privilegios para la nobleza tlaxcalteca.

En este manuscrito el diablo adquirió características de animales oriundos de América y atributos de las deidades prehispánicas. En estos traslados hubo encuentros, acomodados y desencuentros con la tradición tardomedieval europea y los poderosos dioses del mundo mesoamericano se transformaron en personificaciones del mal y principalmente, de la idolatría. Bajo estas concepciones cabe preguntarse ¿Cómo se expresa el dominio de la visualidad europea en este manuscrito realizado por dibujantes indígenas, dirigido al rey de la metrópoli? ¿Cómo resistieron y pervivieron los dioses indígenas agazapados en la figura diablo bajo un discurso de alianza y sumisión



# **MESA 4: DESCENTRAR LA HISTORIA**

## **MARIA DE FATIMA MORETHY-COUTO**

I'm Associate Professor at the University of Campinas, Brazil, and my main interests are art of the 20th century and art criticism, especially Brazilian and Latin American avant-garde, modern art and postwar abstractions. I am co-author of the book *ABC daire Cézanne, Paris*, Flammarion, 1995; author of the book *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística – 1940/1960* (For a National Vanguard: Brazilian critique in search of an artistic identity - 1940/1960), published in 2004, and of many texts and articles related to my fields of interest. I have co-edited three collections: *Arte e suas instituições* (Art and its institutions), released in 2012, *Espaços da Arte Contemporânea* (Contemporary Art Spaces), released in 2013 and *Histórias da arte: modos de ver e de exhibir no Brasil* (Histories of art: ways of seeing and exhibiting in Brazil), 2016

### **El legado de los pioneros bandeirantes en cuestión: revisando mitos y monumentos en Brasil**

En el Brasil de los siglos XVI y XVII, varias expediciones exploratorias, conocidas como bandeiras, partieron de la ciudad de São Paulo y de sus alrededores hacia el interior del país con la intención de capturar indígenas para utilizarlos como mano de obra esclava en los ingenios azucareros del nordeste del país o en las plantaciones del estado. Además, tales expediciones también tenían el objetivo de encontrar minas de oro y de piedras preciosas e inclusive el de capturar esclavos fugitivos y combatir tribus indígenas específicas, que se oponían al avance de la colonización portuguesa. Las expediciones se daban por tierra, eran financiadas por hacendados o comerciantes, que esperaban lucrar con la misión, y lideradas por un capitán, el bandeirante, en general mestizo de portugués con indígena. A pesar de que los bandeirantes fueron responsables por la esclavitud y exterminio de centenas de millares de indígenas y haber enfrentado dura oposición de los jesuitas instalados en el Brasil, hasta mediados del siglo XX ellos eran considerados héroes nacionales, conquistadores de las matas y sertones y responsables por la extensión de nuestras fronteras, más allá de los límites del Tratado de Tordesillas. En los libros escolares, hasta recientemente, eran regularmente presentados de forma elogiosa, con gran destaque a su bravura, perseverancia y determinación.

En su homenaje, varias esculturas y monumentos fueron erigidos en el Brasil, en especial en el estado de São Paulo, de donde partían las expediciones. Entre ellos, se destaca el Monumento a

las Banderas, realizado por el escultor ítalo-brasileiro Victor Brecheret y situado en frente al Parque de Ibirapuera. El monumento, inaugurado en 1953, fue construido con 240 bloques de granito, cada uno pesando 50 toneladas, con 50 metros de largo y 16 m de ancho. Se compone de 29 figuras estilizadas, de cerca de 5

metros de altura, que buscan retratar la mezcla étnica brasilera (blancos, indios y negros esclavos, y mestizos).

Tarjeta postal de la ciudad de São Paulo y símbolo de la visión de los vencedores, el monumento fue blanco de diversas protestas públicas y de grafitis en los últimos años, lo que muestra un giro en la percepción sobre el tema. En octubre de 2013, manifestantes contra los cambios en la demarcación de las tierras indígenas arrojaron tinta roja y escribieron la frase "bandeirantes asesinos" en su base. En septiembre de 2016, una acción organizada por un mismo grupo lanzó tinta colorida a dos obras públicas que rendía homenaje a esos exploradores en São Paulo, entre ellas el monumento de Brecheret. En febrero pasado, la escuela de samba de Mangueira, vencedora del carnaval carioca con el tema sobre los olvidados por la historia, construyó un carro alegórico en que el monumento aparecía cubierto de tinta roja.

Mi comunicación discutirá el caso específico de la creación y recepción de los monumentos a los bandeirantes en el Brasil, con foco en la obra de Victor Brecheret, con el objetivo de demostrar el interés creciente de parte de la población brasilera en lanzar nuevas luces sobre nuestro pasado, sobre nuestra herencia esclavizadora y sobre el exterminio de los pueblos nativos, entre otros temas similares.

## **ISABEL MEDINA-GONZÁLEZ**

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México Licenciada en restauración (ENCRyM-INAH], México); maestra en gestión de patrimonio arqueológico (University of York, Reino Unido) y doctora en arqueología (University College London, Reino Unido). En el año 2000 obtuvo el Premio Internacional al Joven Americanista, del Congreso Internacional de Americanistas. Ha sido miembro honorario del Institute of Archaeology (UCL, Reino Unido), miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), parte del Comité del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del IIE, UNAM), y editora de Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museografía, publicación arbitrada e indexada del INAH. Por 25 años, ha trabajado en el INAH como restauradora, investigadora y docente; actualmente es Subdirectora de

Investigación y Publicaciones de la ENCRyM-INAH, así como profesora de tiempo completo en la licenciatura y el posgrado de la misma institución. Entre sus temas de investigación destaca la teoría y metodología de la arqueología y la conservación-restauración, la historiografía

### **Dominación y Resistencia en Espectáculos de Personas “Mesoamericanas” en el siglo XIX en Inglaterra y Estados Unidos: de Ancient México (1825) a the Aztek Lilliputians 1855-1900)**

Los espectáculos basados en la exposición de “Otros” representan uno de los dispositivos más contundentes y eficientes tanto de dominación como de resistencia, ya que plantean el despojo y reapropiación del cuerpo, de sus formas de expresión y de sus variaciones de representación (Coombes 1994; Hallam & Street 2000). Mucho se ha escrito de las formas de opresión y resistencia que operaron en los shows de freaks, las exposiciones científicas, World Fairs y espectáculos de etnografía dedicadas a la “alteridad” que fueron producidas por Europeos desde el siglo XVI hasta el siglo XX (Altick 1978: 276-286; Adams 2001: 44-55; Benedict 1983; Bogdan 1988; Clifford 1988; Coombes 1994; Greenhalgh 1988: 86-178; 222; Griffiths 2002 3-86; Kirshenblatt-Gimblett 1991; Lindfords 1999; Mitter 2000; Jordanova 2000; Hallam 2000; Landau & Kaspin 2002; Gould 2011). Sin embargo, la literatura sobre el tema poco estudiado aquellos espectáculos (de entretenimiento o de corte científico) que presentaban personas identificadas con lo que hoy consideramos como la “antigua civilización” mesoamericana (Foreman 1943; Cline 1961, Dickason 1984; Feest 1987a, 1987b, Medina González 1999, Pognat 2004). Con base en información bibliográfica y archivística inédita, esta ponencia plantea una innovadora historiografía de los espectáculos anglosajones del siglo XIX que contribuyeron a la producción, a la representación y a la interpretación de “antiguos mesoamericanos”: Ancient México (Bullock 1825) y los Aztek Lilliputians (1854-1900) (Medina-González 2011). El estudio constituye una alterativa arqueología de la historia de la arqueología mesoamericana que transita entre las poética y política de las ideologías del imperialismo y el nacionalismo. Con base en una aproximación del modelo estructural semántico (Eco 200), se construye cómo estos espectáculos fueron creados, se explora cuáles eran las herramientas textuales, espaciales, escenográficas y performativas que operaban en ellos y se examina algunas de las respuestas que aparecieron en la prensa y en documentación personal de la época. La reflexión crítica conlleva a explicitar no sólo los componentes que estructuraron e hicieron legible a la noción de “antigua civilización”, sino a los mecanismos de dominación y resistencia que en ella se acometían. En una exploración que examina los bordes de la opresión y de la libertad en los shows de personas, se explicita un

lenguaje textual/gráfico normalizado que se constituye como una conversación marcada por momentos de permanencia, ruptura y negociación que aún sobrevive en imágenes y grafías tanto populares como científicas del siglo XX y XXI

## **LAYLA BERMEJO**

Is the Kristin and Roger Servison Assistant Curator of Paintings in the Art of the Americas department. Before joining the MFA in 2016, she co-curated the Black History/Art History Performance Art Series at Harvard University, held curatorial fellowships in the American Art department at the Philadelphia Museum of Art and at the Williams College Museum of Art, and served as a guest curator at the African American Museum in Philadelphia. She holds a bachelor's degree from Northwestern University and graduate degrees from the Williams College Graduate Program in the History of Art and Harvard University. At the MFA, Layla was co-curator, with Dennis Carr, of "Collecting Stories: Native American Art," and curator of the current exhibition, "Frida Kahlo and Arte Popular." WBUR, a National Public Radio News Station, recently named Layla as one of the "Artery25," a cohort of 25 millennials of color impacting art and culture in Boston.

### **Ancient Histories, Modern Republics: Images of the Ancient Americas at the time of the U.S.-Mexican War**

This essay examines representations of Aztec, Maya, and other ancient American societies that circulated throughout the United States and Mexico around the time of the U.S.-Mexican War (1846-1848). Such paintings, prints, and sculptures were often inspired by two highly influential books published in New York City shortly before the outbreak of the war: John Lloyd Stephens's *Incidents of Travels in Central America, Chiapas and Yucatán* (1841) and William H. Prescott's *History of the Conquest of Mexico* (1843). The association with these authoritative publications led audiences to praise the sense of "reality" in the related images, perhaps making paintings like Emmanuel Leutze's *The Storming of the Teocalli by Cortez and His Troops* (1848) seem more like a documentary than a fantasy. Scholars have emphasized how such objects, including works by Frederick Catherwood and Thomas Crawford, were not mere illustrations but served specific purposes – reviving the Christianizing mission of the Spanish conquest in a nineteenth-century context and positioning the United States as the rightful heir to the cultural riches of the ancient American societies. In addition, as artists' continued to recreate images of temples and battle

scenes throughout the 1840s, which widely circulated through publications and the art market, these works of art became an important form of ideological domination. As United States leadership increasingly focused on westward expansion and the colonization of Mexico, these images conflated Mexican peoples, relegating them to the distant past and presenting them as an already-defeated society. This paper will focus on United States

artists' insistence on representing Mexico's past, comparing these works to Mexican responses, as well as to indigenous politics in Mexico at the time, which were largely erased by artists and intellectuals in both countries.

Within two years after the respective publications of the Stephens and Prescott books, Mexican publishers released Spanish-language editions updated with annotations and corrections. Editors commissioned artists to create dozens of illustrations showing ancient Mexican sculptures and manuscripts, some of which had been recently excavated and placed on view at the National Museum of Mexico, as well as important Aztec, Spanish colonial, and present-day cultural figures. Through these publications and other works of art, Mexican intellectuals and cultural leaders created a linear history of nationhood, an urgent task in the wake of independence in 1821. They established continuity from the great Aztec warriors to the criollo middle class, rendering their contemporary indigenous counterparts largely invisible. Issues of indigenous rights did not enter Mexican political discussions until the beginnings of the Mexican Revolution around 1910, even though in 1847, a civil war broke out in between Maya peoples in Yucatán, some of whom had long tried to succeed from the rest of Mexico, a tension not covered in many of the travel narratives or images from the time. In this paper, histories of such internal conflicts, as well as considerations of how indigenous peoples may have shaped popular images (or even stereotypes) of themselves, will complicate nationalistic works of art from the United States and Mexico with questions of indigenous resistance and sovereignty.

## **GUSTAVO PÉREZ RODRÍGUEZ**

Nació en la Ciudad de México. Es doctor y maestro en Historia del Arte y licenciado en Historia por la UNAM. Su actividad profesional ha girado en torno a la caricatura política de prensa y a la Guerra de Independencia, temática sobre la que ha publicado textos en diversos periódicos, revistas y capítulos de libros. De igual forma ha participado en coloquios conversatorios y conferencias con estos temas. Actualmente labora en el Archivo Histórico y de Investigación Documental del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Obtuvo la Mención Honorífica “Francisco Javier Clavijero” en los Premios Anuales INAH de 1998, con la tesis de licenciatura en historia que sirvió como base para el libro *Xavier Mina, el insurgente español. Guerrillero por la libertad de España y México*, publicado en 2018 por el Instituto de Investigaciones Históricas y el Programa Seminario de Investigación Sobre Historia y Memoria Nacionales, de la UNAM.

### **El emperador se desdibuja**

La construcción y desaparición de la figura de Maximiliano de Habsburgo en el discurso de la caricatura política durante el Segundo Imperio

Por su propia naturaleza la caricatura política ha sido desde su origen una expresión gráfica que lleva implícita su identidad contestataria, misma que constituye un recurso artístico de resistencia ante el poder político, militar o religioso, y cuya efectividad reside en su esencia humorística atrayente, en su pericia para revelar con rapidez su mensaje crítico, y en su facilidad de reproducción y difusión.

De tal forma, la caricatura política constituye una vía de concientización y desahogo para el pueblo subyugado, quien mediante la burla y el señalamiento aligera su condición y encuentra un medio visual de revancha contra su opresor. La caricatura es pues una válvula humorística de escape para la presión social y una respuesta estética de resistencia frente al poder dominante.

Por otra parte, uno de los episodios traumáticos y a la vez atractivos de la historia de nuestro país fue la intervención francesa y la subsecuente llegada del emperador Maximiliano de Habsburgo, sucesos que siguen presentes en el imaginario histórico mexicano. Ante la imposición violenta del Segundo Imperio, los caricaturistas ejercieron su arte como una expresión contestataria frente al ejército invasor y al imperio.

Así, las escenas caricaturescas de revistas como *La Orquesta*, *El Palo de Ciego* y *Los Espejuelos del Diablo*, mostraron a generales franceses y a personajes de la corte con deformidades y en situaciones ridículas, con la intención de provocar la resentida burla de los lectores, pero también de concientizarlos -al enfrentarlos con la realidad- y provocar su inconformidad y protesta.

La presente ponencia articula a la caricatura política y al segundo imperio para reflexionar sobre la peculiar posición que tuvieron caricaturistas como Constantino Escalante, Santiago Hernández, Melchor Álvarez, y Miguel Piña, frente a la figura del emperador. Así, plantea con ejemplos que el discurso de la caricatura de aquellos días evolucionó constantemente, respecto a la forma de representar a Maximiliano, y explica el por qué la construcción del personaje fue continua y pasó de ser un individuo chusco sin identidad a transformarse en un retrato litográfico, para después

disiparse poco a poco, hasta convertirse en una ausencia dentro del escenario caricaturesco del Segundo Imperio.

A partir de tal enfoque, este ejercicio plantea que entre las causales para que la imagen del emperador se difuminará, estuvieron el temor a la censura y represión imperial -que con el transcurrir de los años se volvió más intolerante-; y la crítica de los caricaturistas al resaltar que la figura del emperador fue desapareciendo del escenario político hasta volverse un espacio vacío. No obstante, también sugiere que la sublimación de Maximiliano se debió a la simpatía que – paradójicamente- pudieron haber sentido los caricaturistas respecto a la

ideología liberal que profesaba el monarca, por lo que prefirieron ya no alterar ni presentar su efigie, en una identificación de los caricaturistas con el emperador, más no con el Imperio.

## **DAVID FAJARDO TAPIA**

Licenciado, maestro y doctor en historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM Se especializó en el estudio de la fotografía como fuente y objeto de la historia. Asimismo, se ha enfocado en el análisis de la violencia visual en el Porfiriato y la primera mitad del siglo XX mexicano. Es miembro de los seminarios El Sabor de la Imagen de la Dirección de Estudios Históricos del INAH y La mirada documental del Instituto Mora. Fue ganador del Premio Nacional de Ensayo Sobre Fotografía en 2014 y autor del libro Bandidos, miserables, facinerosos, publicado por el Centro de la Imagen.

### **Sacralizar la violencia como forma de resistencia: una hagiografía apócrifa de José de León Toral.**

#### Resumen

El 17 de julio de 1928, José de León Toral se acercó al presidente electo, Álvaro Obregón, quien se encontraba al interior del restaurante La Bombilla, en el barrio de San Ángel. Luego de realizar un dibujo a lápiz del caudillo sonorenses, Toral sacó la pistola Star .32 que llevaba bajo su brazo y la descargó sobre su víctima. Obregón murió al instante y Toral fue detenido con la finalidad de ser juzgado y explicar el móvil del asesinato. El juicio culminó con la sentencia a muerte del magnicida, quien fue ejecutado el 9 de febrero de 1929 dentro de la penitenciaría de Lecumberri.

Al cumplirse un año de la ejecución de Toral, Luis Manuel Billot, amigo cercano del fanático potosino, elaboró un álbum fotográfico conmemorativo, el cual, se encuentra actualmente bajo resguardo de los familiares e incluye imágenes de José de León Toral desde su infancia hasta su ejecución; asimismo, contiene una serie de dibujos y notas (originales) realizadas por Toral y, principalmente, fotografías del personaje. El álbum lo resguardan los familiares de José de León Toral, el conjunto que compone el álbum contiene diversos documentos de la época que incluyen dibujos y notas (originales) realizadas por Toral y, principalmente, fotografías del personaje. El álbum se encuentra dividido en dos partes principales: la primera dedicada a José de León Toral y la segunda a María Concepción Acevedo de la Lata, quien fue acusada de ser la autora intelectual del atentado. Es posible considerar una tercera sección en donde se han colocado fotografías de los descendientes de Toral y de Juan Antonio Tirado Arias, este último fue uno de los fusilados en noviembre de 1927 al ser acusado de atentar contra la vida del general Obregón en

2fotográfica del fusilamiento del potosino. Cabe mencionar que las fotografías de la ejecución habían sido prohibidas por el gobierno de Plutarco Elías Calles y no se ha podido establecer con certeza quién realizó las tomas y cómo llegaron a manos de la familia de León Toral. 2La ponencia tiene como objetivo mostrar que el álbum está hecho a modo de una hagiografía apócrifa con énfasis en la rectitud moral, la tortura, resistencia y el “sacrificio” de Toral; en consecuencia, expone una forma distinta de interpretar el daño sobre el cuerpo, aspecto que permite establecer los límites de la violencia retratada como herramienta de intimidación y como representación de un acto punitivo. De acuerdo con Javier Moscoso y David Le Breton, la cultura del dolor no es homogénea, sino que es diversa y presenta tensiones varias; por tanto, es menester destacar la posición del espectador dentro del acto de condena y disciplina que implica una ejecución. 3En el ámbito visual, el significado de la violencia retratada no solo depende de quienes producen las imágenes, sino de los espectadores y la manera en que las interpretan. Si para el gobierno las imágenes tenían la finalidad de demostrar las consecuencias fatales de oponerse al poder político y eran difundidas a modo de escarmiento, para los cristeros las fotografías retrataban actos de martirio que legitimaban su movimiento e incitaban a la rebelión. 4Al considerar el corpus documental del álbum, es posible deducir un problema principal: quienes llevaron a cabo la ejecución (autoridades gubernamentales) no buscaron difundir imágenes del evento, sino que fueron los cristeros y familiares de Toral quienes utilizaron los registros fotográficos –algunos de ellos extraídos de notas periodísticas– como una forma de propaganda, al tiempo que le atribuyeron a la fotografía un valor de reliquia cuyo sentido mantiene determinada vigencia en el presente. Así, el álbum nos muestra que la violencia representada no fue promovida desde el poder, aspecto que devela la autoexaltación de víctima que Toral y sus cercanos realizaron mediante imágenes. Con el estudio del álbum será posible hacer una interpretación complementaria de la guerra



cristera y, principalmente, acercarnos al estudio de la fotografía y su valor el bosque de Chapultepec. La última parte es sobresaliente pues muestra que, a casi noventa años de haber sido elaborado el álbum, este se mantiene “activo”, es decir, se le siguen incorporando imágenes de los últimos quince años.<sup>2</sup>Las fotografías de dicha serie tienen un ángulo en picada, lo cual indica que fueron tomadas desde un lugar alto fuera de la penitenciaría, desacatando la orden de no realizar fotografías del evento.<sup>3</sup>Véase, Javier Moscoso, *Historia cultural del dolor*, México, Taurus, 2011; y David Le Breton, *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix Barral, Los Tres Mundos, 1999.  
<sup>4</sup>Aurelio de los Reyes, “Fotografía cristera” en *Alquimia*, No. 47, 2013, p. 68.

Dentro de la guerra de imágenes que también implicó el conflicto Estado-iglesia en México. Finalmente, con el análisis del conjunto visual y los diversos materiales que contiene el álbum, se podrán comprender de mejor manera los límites de la lógica de dominación implementada por el gobierno posrevolucionario y la manera en que los cristeros establecieron una forma de “resistencia” y devoción frente a la violencia visual.

# **MESA 5: PROPAGANDA Y DISIDENCIA**

## **JUAN ARTURO CAMACHO BECERRA**

Dpto. Historia Universidad de Guadalajara. Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesor de Historia del Arte en Jalisco en la Universidad de Guadalajara desde 2000. Participó en el Seminario de Investigación del Museo Nacional de Arte (2002 y 2012). Autor de libros y artículos de la historia de la pintura y la fotografía en Jalisco Siglo XIX y XX. Su obra Papeles del artista (2010) aborda la ideología y la difusión del arte durante el siglo XIX en Jalisco. En 2012 se publicaron bajo su coordinación los 3 volúmenes de La catedral de Guadalajara, su historia y significados. Ha sido profesor invitado en las Universidades de Colonia, Alemania y Calgary, Canadá y del Middlebury College, Vermont, U.S.A. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Conacyt. México. En 2017 el Congreso de Jalisco le otorgó la medalla José María Vigil como reconocimiento a su investigación en archivos históricos

### **Donde hay Vida y lucha. Rini Templeton en “El Mixtón”.**

Arte y política conforman un binomio que ha estado presente en la historia del arte mexicano; después de la Revolución de 1910, el Taller de la gráfica popular por medio de xilografía y otros tipos de grabado realizaron carteles, folletos y mantas al servicio de luchas obreras y causas populares.

La propaganda utilizada en el movimiento estudiantil de 1968 vio en las nuevas tecnologías de reproducción mecánica de la imagen, fotocopias, ófset, plantillas,

serigrafía, mimeografía y xilografía, una diversificación creativa al servicio de la

lucha estudiantil por los derechos civiles. Durante la huelga del 68: Los talleres de las escuelas de San Carlos y La esmeralda fueron destinados a la producción masiva de carteles folletos, mantas. Los mensajes del consejo de huelga eran traducidos a un lenguaje plástica de forma sencilla pero impresionante en la que se podían reconocer la influencia de lo visual publicitario, la caricatura política y la historieta

Para los años setentas aún no se agotaba el discurso contra los soportes tradicionales del arte y tanto en Europa como en los Estados Unidos desde de la década anterior se venía gestando una eclosión en cuanto a las propuestas artísticas para incluir materiales extra pictóricos; fue entonces que surgen movimientos como copy art como consecuencia de desarrollos tecnológicos, en este caso de la fotocopidora.

I Liquois, Dominique, “Surgimiento de los grupos”, De los Grupos, los individuos, México, INBA, 1985, p, 14

Lucille Corinne Templeton (1 de julio 1935 – 15 de junio de 1986) Nació en Búfalo NY, fue escultora y artista gráfica, contemporánea a la corriente artística Arte Xerox o Copy art; realizó dibujos de personajes activistas y los contextos sociales en Estados Unidos, México y parte de América Central. Siempre solidaria con los movimientos de lucha y justicia social, por lo que es considerada “artista revolucionaria, maestra, internacionalista”

2 su trabajo ha sido reconocido en el ámbito de las artes gráficas en México: En 2011 el IAGO (Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca) presentó la exposición “Rini Presente” y en 2016 se realizó en la galería José maría Velasco, de la ciudad de México la exposición: “Activismo gráfico. Rini Templeton. Una artista fuera de serie”.

En México además de apoyar luchas de obreros y damnificados por el terremoto del 85, durante nueve años se ocupó del diseño y edición de la Revista “punto Crítico”. Una primera compilación de su trabajo fue publicada por el Centro de Documentación gráfica que custodia su obra, con el título “Donde hay vida hay lucha. El arte de Rini Templeton”, es una edición bilingüe que compila y registra gran parte de su trabajo realizado de 1961 a 1986, de Nuevo México a Cuba, Centroamérica, y México; el prólogo es de John Nichols y es un recuento muy completo de la obra de Rini y las luchas a las que apoyó. En 1985 fue invitada a Guadalajara por el sindicato de trabajadores del Museo Regional; durante su estancia realizó su primera y única exposición individual en México, integrada con 32 serigrafías agrupadas en dos carpetas tituladas “Donde hay vida” y “Lucha”; que representan una antología personal de la artista dada las diversas temáticas unidas con un estilo único; también colaboró con ilustraciones para “El Mixtón”, boletín informativo del sindicato, así como otras publicaciones y

Martínez, Betita, “Homenaje a Rini” en Donde hay vida y lucha, Rini Templeton. Homenaje luctuoso y grafica popular, México, Centro de Documentación gráfica Rini Templeton, 1986, p, 10

Alcanzó a diseñar las viñetas que se incluyeron en el libro: situación de los trabajadores en Jalisco. Elementos para su estudio y discusión; este acercamiento a la obra de Templeton tiene los objetivos de: indagar el proceso de producción de la exposición presentada en Guadalajara, proponer elementos para análisis de su contenido como antología personal, y su impacto en el uso de sus imágenes hasta la actualidad.

## **GABRIEL PAREYÓN**

Gabriel Pareyón es profesor docente e investigador del Departamento de Historia del CUCSH, Universidad de Guadalajara, especializado en historia de la música regional en Jalisco. Obtuvo el doctorado en musicología por la Universidad de Helsinki (Finlandia), y la maestría y licenciatura en modelos matemáticos aplicados al análisis y la creación musical. Es investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical del Instituto Nacional de Bellas Artes, y profesor tutor del Posgrado en Música de la UNAM, así como académico huésped del Posgrado en Música de la Universidad Federal de Rio de Janeiro, donde trabaja como co-editor de MusMat, primera revista académica en América Latina, especializada en la relación entre música y matemáticas.

### **¿Méjico o Xalixco?: los símbolos regionalistas y la lógica de la dominación en un sistema disimulado de castas y élites**

En lo que va del nuevo milenio, las estadísticas en ventas de libros de historia y teoría económica señalan que *El capital en el siglo XXI* (2013) de Thomas Piketty, es el título más publicado y mejor distribuido en el hemisferio occidental. La razón de su éxito es la documentación que su autor organiza y aprovecha para demostrar que, en el transcurso de los últimos cinco siglos, la mayor parte de la riqueza económica de Europa y Norteamérica tiende a acumularse en manos de una misma élite, con un núcleo invariable de familias regentes y su descendencia.

Históricamente, esta interpretación se ha prestado a dos sesgos subjetivos y en apariencia contrapuestos: el de las mismas élites a partir de sus sentimientos de justificación aristocrática del poder como un fenómeno únicamente explicable por vía de una superioridad “natural” (lo que en realidad es una versión pseudo-científica de un añejo argumento monárquico-religioso), y el que señala a dichas élites como el producto de una perspectiva de oportunismos en que los adelantados más voraces en el margen de una economía y política deshumanizada y permisiva, han podido construir un neo-feudalismo perfeccionado sobre una aberrante desigualdad social, presentada como irremediable a partir de una supuesta jerarquía natural de las clases trabajadoras.

La presente ponencia ofrece una interpretación distinta sobre el fenómeno de la desigualdad y la injusticia social, fundada en la hipótesis de auto semejanza de las conductas humanas respecto de la historia de su

evolución. La conclusión a partir de este modelo es que las élites sociales deben cambiar radicalmente su manera de percibir e interactuar con el mundo, para modificar la “rítmica atávica” en los procesos autodestructivos de producción y consumo. Pero, además, la élite promotora de

este cambio no puede ser insensible al saber ancestral regional, ni tampoco indiferente a las prácticas cotidianas de los grupos sociales en su más amplio espectro. En otras palabras, la armonización del cambio de autoconsciencia de las élites, respecto de las resistencias de las mayorías oprimidas, tendría que resultar de un nuevo sistema de saberes de complementariedad, accesible por cierto a través de un nuevo paradigma científico y con directo impacto ecológico.

El panorama abstracto y profundamente teórico de este planteamiento se aterriza en esta ponencia, con ejemplos muy específicos en la historia regional, proponiendo la evaluación de los símbolos del poder político y económico para evidenciar las estructuras contradictorias y opresivas que deben cambiar en los de un nuevo orden humanista y ecologista. En este mismo sentido, las lenguas originarias, la toponimia autóctona y las prácticas comunitarias ancestrales de alimentación y concepción del mundo, se reinterpretan como poderes semióticos indispensables para la reconfiguración de una epis-topología reconstituyente de la realidad social.

## **DAVID WOOD**

Investigador y docente de cine latinoamericano. Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos. Investigador Titular del Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor de teoría y análisis del cine y tutor del programa de posgrado en Historia del Arte de la misma universidad. Participante de proyectos de investigación y docencia colaborativos con las Universidades de Tübingen y Carlos III de Madrid, e Investigador Visitante de la Universidad de Cambridge (2017-2019). Es autor de *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (UNAM/La Carreta, 2017), y coeditor de *Latin American Cultural Studies: A Reader* (Routledge, 2017) y de *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición* (UNAM, 2015). Coeditor del *Journal of Latin American Cultural Studies*. Ha publicado artículos sobre diversos aspectos del cine latinoamericano en revistas como *Film History*, *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, y *Quarterly Review of Film & Video*.

### **Screen propaganda and the problem of the source: evaluating “domination” and “resistance” in Mexican documentary film**

Recent screen scholarship has begun to take a closer look at forms and genres of motion-picture production that have often been sidelined by film history and film studies more widely, such as newsreel, propaganda, advertising, and instructional films. In large part this is down to the policies and preservation work of film archives that have enabled scholarly access to so-called “useful cinema” (Acland & Wasson) - that is, modes of cinema that are usually more concerned with use-

value than with aesthetic value - on an unprecedented level. One of the implications of this tendency is that we now have a wider range of methodological tools and historiographical and theoretical approaches with which to evaluate the ways in which propaganda and instructional films have historically “dominated” and/or been “resisted” by the audiences they sought to persuade.

This paper takes stock of this problem by focusing on a case-study of the production, exhibition, and multiple uses of documentary film in mid-20th century Mexico, specifically at the CREFAL Fundamental Education Centre in Pátzcuaro, Michoacán founded by UNESCO and the Mexican government in the early 1950s. CREFAL’s extant film collection, recently preserved by the independent motion-picture archivist Fernando del Moral, offers a fascinating insight into the ways in which documentary film - both locally produced and imported from the world over - was used to train and persuade both visiting Latin American students and the Purépecha inhabitants of the Pátzcuaro Lake region of the benefits of modern, Western methods of agriculture, health, hygiene, financial planning, and the like. However, rather than seeing these films as instruments of ideological domination, I am interested here in the interplays of micro-powers (after Foucault) between CREFAL’s tutors, trainees, and its indigenous subjects as they created, used and intervened into these films, frequently in response to top-down recommendations from government or UNESCO manuals. Such research requires us to view propaganda films as complex sources that act as sites of contested ideological and cultural values, in which documentary and docudrama aesthetics mediate between institutional agendas and the lived reality of 1950s Michoacán.

# MESA 6: SUBLEVACIONES

## JULIO GARCÍA MURILLO

Historiador del arte y curador. Actualmente es curador académico del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). Estudia una licenciatura en Filosofía y una Maestría en Historia del Arte con énfasis en Estudios Curatoriales en la UNAM para la que actualmente finaliza una investigación sobre Grupo Proceso Pentágono. Forma parte del seminario de investigación “Arte Popular, artesanías e industrias típicas; tránsitos y transiciones 1940-1980” coordinado por la Dra. Deborah Dorotinsky del IIE (PAPIIT IN400519). Ha presentado su trabajo como investigador en congresos y simposios nacionales e internacionales en México, Colombia y Estados Unidos. Asistió al Johannesburg Workshop on Theory and Criticism (Sudáfrica, 2011). Ha recibido becas y apoyos académicos del FONCA (2018), la Fundación Jumex (2017), del Patronato de Arte Contemporáneo (2015), la Colección Patricia Phelps de Cisneros (2012), Instituto de Liderazgo en Museos (2010) y de Fundación UNAM (2010-2013). De 2013 a 2018 fue coordinador de la Sala de Colecciones Universitarias del CCU Tlatelolco

### **Balsa Acali: Expedición a la violencia (1973) Figuras del hardcore antropológico al hard-edge ultramarino**

Resumen: En marzo de 1973 zarpó del puerto de Las Palmas, Islas Canarias, la balsa Acali hacia la Isla de Cozumel, en el caribe mexicano. También conocida como “la expedición a la violencia” o “la barca del sexo”, fue un experimento psico-social desarrollado por el antropólogo hispano-mexicano Santiago Genovés. El objetivo de la expedición fue, desde estrategias conductistas extremas, indagar sobre el origen de la violencia durante la posguerra desde un imaginario mítico. El experimento se cuestionaba por la violencia por diferencias culturales y sociales, con cierto énfasis (al menos enunciado) en temas raciales, sexuales y simbólico subjetivos. Para tal fin, se buscó el aislamiento en el Atlántico por tres meses a seis mujeres y cinco hombres de diferente nacionalidad, mismos que se encontraban en observación psicológica, cuestionarios exhaustivos y ensayos de cooperación (o ilusiones de comunitarismo).

El nombre de la balsa provenía, como muchas figuraciones de aquella década, de una construcción contemporánea del náhuatl, en búsqueda de una articulación mítica; acalli, “la casa sobre el mar”. El proyecto se presentó como un giro humanista en los estudios de Genovés sobre antropología

física, específicamente tras su participación en experimentos de paleo-antropología náutica dirigidos por el etnógrafo noruego Thor Heyerdahl –navegante que realizó el famoso viaje KonTiki en los años cincuenta y que durante los años sesenta haría viajes prueba de traslados paleolíticos en el mediterráneo. En el caso de Acali, la visión también resultaba atravesada por los ímpetus de una muy particular comprensión de la revolución cultural y de la cultura de masas de los años sesenta: con una producción constante de imagen en movimiento como índice de lo real, ficciones de formas disidentes de representaciones sexuales normadas, consumo de sustancias con fines de alteración de consciencia (o su radical abstinencia), crítica humanista a la tecnología, protesta generalizada frente a la guerra y ante la ocupación de países no alineados.

La expedición estuvo seguida desde el inicio por un aparato mediático significativo, tanto en medios impresos como televisivos, así como acompañada por intelectuales y artistas visuales. Entre ellos, el artista visual mexicano Arnaldo Coen, quien pintaría su vela en un psicodélico hard-edge orgánico y que participaría de la etapa previa a dejar el puerto canario. La ponencia plantea una lectura a contrapelo, desde un análisis de cultura visual y teoría crítica, en la que a partir de una selección de objetos específicos (como timbres postales, publicaciones, material de archivo visual y fotográfico, entre otros) se exploran figuraciones antitéticas de cierta subjetividad y prácticas emancipatorias al punto de su giro en tácticas sofisticadas de violencia represiva. Como en una vuelta de tuerca macabra de los idearios neovanguardistas y post-68, la expedición a la violencia se explora como una figura negativa en deriva oceánica, desde una ficción visual y crítica que lleva al límite el aparato científico (y espectacular).

Temáticas sugeridas: c. Instrumentos de dominación y resistencia: identidades; masas; racialidades; iconoclasias, género; religión; clase; saberes, ciencias y narrativas. Creación, exhibición y funcionamiento de reliquias d. Retorno al “orden”: nostalgia y arcaísmos; mitos y mitologías. e. Orígenes y biopolítica: higienismo y eugenesia; segregacionismo. j. Perspectivas historiográficas del estudio de las artes y las imágenes en el contexto de dominación y resistencia.

## **DAVID GUTIÉRREZ CASTAÑEDA**

Sociólogo de la Universidad Nacional de Colombia (2006), Maestro y Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (2011). En su investigación doctoral Ejercicios del Cuidado: a propósito de La Piel de la Memoria indagó sobre los desempeños culturales y artísticos como forma ética del cuidado. Profesor Ordinario de Carrera Asociado C de Tiempo Completo en la Licenciatura en Historia del Arte en la Escuela Nacional de Estudios Superiores



Unidad Morelia (ENES) de la UNAM. En el marco del proyecto de investigación Ejercicios del Cuidado, Prácticas Artísticas y Procesos Sociales entre Colombia y México, implementa el Seminario de Estudios del Performance y las Artes Vivas y el programa de residencias de Investigación Artística en la ENES. Miembro del Taller de Historia Crítica del Arte y de la Red de Conceptualismos del Sur. Es autor del libro Mapa Teatro 1987-1992.

Cuidado Resiliente: la Piel de la Memoria de Suzanne Lacy y Pilar Riaño ante la configuración del crimen organizado en Medellín (1996-1999). Organizados en bandas juveniles, organizaciones delincuenciales, milicias urbanas además de las redes del narcotráfico-paramilitarismo en el cercano aeropuerto Olaya Herrera, los jóvenes del Barrio Antioquia en Medellín-Colombia fueron marcados como los artífices del terror, en especial entre 1989 y 1993, cuando la ciudad fue escenario de una de las más crueles violencias vividas en Colombia. Para el año 1996, 1.5 jóvenes eran asesinados al día en el barrio. Además de ser constantemente estigmatizados por los imaginarios de violencia del país, estos jóvenes, en su mayoría hombres de estratos socioeconómicos bajos, vivían como sicarios. Eran los cuerpos armados de espirales complejas de delincuencia y venganza; ser filial a alguien, pertenecer a algo, implicaba vengar su futuro asesinato. En 1999, esta dinámica llegó a niveles de catástrofe social. Había que hacer algo al respecto. Esta presentación busca analizar el proyecto La Piel de la Memoria como una forma de incidencia artística frente a los mecanismos de organización social y producción de muerte. Este proyecto fue realizado por la antropóloga Pilar Riaño, la artista norteamericana Suzanne Lacy, entre otros, y una serie de organizaciones no gubernamentales con la gestión de los líderes, líderes y jóvenes del conflictivo Barrio Antioquia. Este proyecto ha sido un referente metodológico, político y una de las primeras acciones artísticas acerca de la memoria en Colombia. Por 10 días, un BusMuseo recorrió las calles del Barrio, exhibiendo objetos de memoria de los pobladores y conectando con las representaciones del dolor. El Bus-Museo recorrió todo el barrio, cosa que no había sido posible por las tensiones territoriales de los grupos armados que lo controlaban. Además, como forma de conexión emocional entre los habitantes, desconectados unos de los otros por el miedo y el terror, se escribieron cartas anónimas dirigidas a los vecinos que manifestaban la experiencia del Bus-Museo. La iniciativa se gestionó por más de 2 años antes de poderse llevar a cabo, y también se generó un grupo temporal de trabajo interdisciplinar que pudo encargarse de las diversas dinámicas y cuidados que el proyecto requirió. Al terminar, en un transcurso de 6 meses, no se presentó ni un solo asesinato en el barrio. El proceso tuvo una serie de repercusiones importantes para los movimientos de derechos humanos, la memoria y también para las artes. La Piel de la Memoria se puede entender como un performance cultural de arte en que se conjugó

antropología aplicada, arte del performance y gestión comunitaria para generar un proceso afectivo en medio de las tensiones

violentas que enfrentaba Barrio Antioquia en la ciudad de Medellín-Colombia desde el año 1996 al 2000. Me gustaría compartir con ustedes los retos metodológicos y epistémicos que implicó estudiar un performance artístico como este desde una perspectiva histórica. A su vez develar los mecanismos poéticos, afectivos y de resiliencia que esta singular práctica generó en medio de las relaciones de violencia armada en Colombia para abrir el debate acerca de los estudios comunitarios en el marco de nuestra Historia del Arte.

## **YISSEL ARCE PADRÓN**

(Cuba, 5 de agosto de 1976) Profesora-investigadora Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Ciudad de México. Doctorado y Maestría en Estudios de Asia y África, con especialidad en Arte Africano Contemporáneo por El Colegio de México (COLMEX). Licenciatura en Historia del Arte por la Universidad de La Habana. Ha sido profesora de Teoría de la Cultura Artística y Arte Africano en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Fue editora de la Revista Arte cubano y del tabloide Noticias de Arte Cubano, ambos del Consejo Nacional de las Artes Plásticas de Cuba. En el 2001 recibió el Premio Nacional de la Crítica de Arte en Cuba Guy Pérez Cisneros por el texto: “Alguien tiene que despertar al avestruz”, una reflexión sobre la obra de Sandra Ramos. Desde 2009 es Profesora-investigadora Titular C de tiempo completo de la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco en el Doctorado de Humanidades y en la Maestría de Comunicación y Política. Además, es Profesora de asignatura en el posgrado de Estudios de Arte de la Universidad Iberoamericana. Coordinadora de la Línea de Investigación Permanente Estudios Visuales y Crítica Poscolonial del Doctorado en Humanidades de la UAM-X. Líneas de trabajo: Arte y política; conflictos raciales, nación y diferencia en las prácticas visuales contemporáneas; cine y relaciones de poder. Estudios Visuales, análisis fílmico y crítica poscolonial

**Las paradojas de la Revolución: insularidades políticas, prácticas visuales y procesos de racialización en Cuba.**

Resumen:

Las categorías que rigen la vida política de la mayor de las islas del Caribe gravitan –todavía hoy– en torno a la fuerza simbólica de la Revolución Cubana de 1959. Las narrativas y las conceptualizaciones que configuran el corpus analítico sobre este hecho histórico reifican sistemáticamente los imaginarios de un Estado-nación con un carácter excepcional en pleno centro del territorio Caribe. Intentar producir una conjunción entre las prácticas visuales, sus dimensiones políticas y los relatos de la postrevolución en Cuba supone el desafío de construir perspectivas críticas con respecto a una historiografía hegemónica que enfatiza y exagera la gesta revolucionaria del 59 como el punto de ruptura absoluta con nuestro pasado colonial. Esos actos fundantes –y la Historia provee innumerables ejemplos– hacen de la escritura de sus memorias y de sus operaciones archivísticas una práctica del borramiento. Una política de la higienización que precisa de emborronar, esconder y silenciar sus zonas de tensión, sus conflictos y, por supuesto, los sujetos en disciplinamiento. La opacidad de este régimen de narración no admite fisuras ni contingencias que empañen la linealidad y, por paradójico que parezca, la nitidez con la que anhela proyectar sus propuestas discursivas. En esta ponencia quisiera indagar sobre las inflexiones que presenta la imagen como recurso narrativo y dispositivo político en algunas propuestas audiovisuales de Cuba contemporánea. La fuerza y la potencia simbólica con la que las prácticas del campo artístico en Cuba han asumido el debate sobre los problemas raciales, desestabilizan –o por lo menos enturbian– el sistema ideológico racial sobre el que se ha estructurado la genealogía del estado-nación moderno en la isla. Las fantasías del proyecto nacional de refundar un sujeto político revolucionario y homogéneo, pasaban por el disciplinamiento mimético de ese otro racial, quien –con sus desbordes y excesos– ponía en “peligro” la frágil y urgida autoridad del discurso estatal. De ahí que, la lógica de invisibilizar el orden racializado que funda las bases de las dinámicas sociales y de las apuestas de ciudadanía de la Cuba postrevolución, ha contribuido también a naturalizar las prácticas de dominación, exclusión y discriminación heredadas del período colonial. Sin embargo, esa misma retórica oficialista, configuró las estructuras pedagógicas de la nueva nación en franca disputa con los vicios y rezagos sociales del pasado insular; una operación en la que el sujeto negro racializado resultó resignificado como el sujeto/objeto ejemplarizante de la pedagogía del estado-nación, travestido allí con los signos de la marginalidad y la exclusión. Justamente en las tesituras múltiples de los procesos de significación que se anudan en el régimen visual es que quisiera ubicarme para movilizar una discusión en torno a las narrativas políticas que sostienen a estas propuestas.

## **RACHEL BAASCH**

Dr Rachel Baasch is based in Makhanda, South Africa where she lectures Art History and Visual Culture at Rhodes University. She holds a Bachelors and Masters degree in Fine Art as well as a Phd in Art History. Her doctoral dissertation *Visual Narratives of Division in Contemporary Palestinian Art and Social Space* (2017) examines the relationship between narratives of division and defensive aesthetics as they connect to artistic practice in a Palestinian context. Her research is focused on the psycho-social dimensions of space, particularly the way in which fear and insecurity inform the construction of real and imaginary borders and boundaries that influence social behaviour, personal perspective and architecture. Her recent publications include the article 'Walls, watchtowers and warped perspectives in the Israeli occupied West Bank Palestinian Territory' (*Image and Text*, 2015) and 'Monumental Narratives of Division in Select artworks from South Africa and Palestine' (*African Arts*, 2018).

Abstract

### **Sites of Division: Political Tourism and Artistic Intervention in the Occupied Palestinian West Bank Territory.**

The Israeli nation state use walls and other defensive structures as instruments for the domination and oppression of Palestinians within the Occupied Palestinian Territories (OPT's). The sophisticated Israeli checkpoint and barrier wall system in collaboration with a punitive permit and passport system, facilitates the abuse of basic human rights. In response to the socio-political reality of Israel and the OPTs, an economy of political tourism – framed as a form of alternative tourism has emerged that caters to the needs and perceived agenda of certain visitors to the area. Researchers, artists, journalists, academics, activists and other individuals concerned with questions of social justice travel to Israel and the Occupied Palestinian Territories to witness, protest, document and gather experiential information about the on-going colonisation, apartheid and occupation of Historic Palestine. Most of these activities are done with good intention – individuals seek to understand the lived experience of people in these places or to record images and stories for the purpose of educating others through artworks and slogans placed onto walls and other surfaces as a form of resistance. This type of site-seeing takes place in physical sites where divisions of power privilege certain perspectives while masking or denying others. Historically tourists have travelled to this region for different purposes including religious pilgrimage, an interest in architecture or archaeology or in order to visit family and friends. Historic Palestine (now Israel and the OPTs) is a significant site for Muslim, Christian and Jewish pilgrimage. Unfortunately, the negative representation of Palestinians as a security threat within

Israeli national discourse filters through to the tourism sector. The discourse of fear and threat that exists in relation to these spaces has resulted in insecurity and hesitancy when it comes to traveling beyond Israel's complex borders into the OPTs. This has had a negative effect on traditional mass-tourism and other forms of tourism in the area which has been a strong motivating factor for the emergence of alternative tourism or political tourism (a sub genre of alternative tourism). While there is a growing body of literature that examines Political tourism and Wall tourism from a heritage and tourism studies position, there is less material that is presented from an art historical and visual studies perspective. While based in Israel and the OPT's in 2013 and 2014, I documented examples of artworks and interventions within Palestinian spaces that respond to and simultaneously resist the psychological closure imposed by Israeli colonisation and apartheid in this area. In this presentation I use this data to unpack the intersection of art, tourism and social justice as it plays out in these sites of division and relates to a global politics of fear that generates and sustains the use of walls as instruments of domination.

# CONFERENCIA MAGISTRAL

## EVONNE LEVY

Evonne Levy es profesora distinguida de Arte Moderno Temprano en la Universidad de Toronto. Desde la finalización en 1993 de su doctorado en la Universidad de Princeton y de su primera monografía, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, su investigación se ha ramificado desde Italia hacia el estudio del Barroco global. Un producto de esta investigación ampliada es el *Lexikon of the Hispanic Baroque*, un proyecto multidisciplinario coeditado con Kenneth Mills. En los últimos 15 años también ha trabajado intensamente en la historiografía de la historia del arte, en especial en su intersección con la política. Entre los proyectos que ha emprendido en fechas recientes se encuentran su segunda monografía, *Baroque and the Political Language of Formalism (1845-1945)*, una nueva traducción al inglés de ese clásico moderno que son los *Principios de la Historia del Arte* de Wölfflin y un volumen de próxima aparición sobre la recepción global de dichos *Principios*. También ha trabajado teoría del arte moderno temprano y biografías, con tres volúmenes editados sobre Bernini, y en proyectos centrados en objetos. Su investigación actual sobre la condición intermedial del arte moderno temprano la llevará a México y los Andes para estudiar modos de re-mediación en el arte y la arquitectura coloniales. Evonne Levy trabaja entre archivos (tanto modernos tempranos como modernos) y un cuerpo teórico variado en un esfuerzo por revelar puntos ciegos disciplinarios y llevarnos a una relación más consciente con un cuerpo de estudios heredado. Ha recibido numerosas becas a lo largo de su trayectoria. En 2017-2018 fue profesora invitada Rudolf Wittkower en la Bibliotheca Hertziana. Su investigación ha sido generosamente financiada por el Consejo de Ciencias Sociales y Humanidades de Canadá.

### **Propaganda en la era de Twitter**

En América del Norte es sólo recientemente que el término propaganda se ha utilizado con cada vez mayor apertura después de un eclipse virtual de su uso en la Guerra Fría y sus largas secuelas en las sociedades democráticas. Al igual que a principios del siglo XX, cuando el auge de los medios de comunicación provocó un aumento en la producción de propaganda, los medios digitales han generado una gran cantidad de nuevos usos de los medios con fines ideológicos. Tanto entonces como ahora, el aumento de las posibilidades de comunicación y lo directo de su uso nefasto crean una necesidad urgente por identificar y caracterizar la comunicación #fakenews y de #propaganda. Como historiadores del arte, no podemos ignorar el papel mayor de Twitter

y las redes sociales en el establecimiento de las nuevas condiciones de producción de propaganda, incluido el papel de la palabra y la imagen en este entorno. En esta charla, sitúo los nuevos debates sobre la propaganda en el contexto histórico y analizo cómo el entorno político actual en los Estados Unidos ha caldeado museos, monumentos y obras de arte, ahora redefinidos como propaganda.