

MIRADAS 07 (2023)

Special Issue: Decolonial Theory, Transculturation, and Latin American Positions
– Entangling Art Histories

eISSN: 2363-8087

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

Edited by: Miriam Oesterreich; Franziska Koch;
Institut für Europäische Kunstgeschichte, Heidelberg University

Hosted by: University Library Heidelberg

Felipe Roxas – Choza de nipas

DOI: doi.org/10.11588/mira.2023.1.96500

Licence: CC BY NC ND

Author: Kiko del Rosario, Master's student of Art History, Universidad Nacional Autónoma de México

Mail: fidelrosario@comunidad.unam.mx

Citation:

Rosario, Kiko del. "Felipe Roxas – Choza de nipas." Special issue *Decolonial Theory, Transculturation, and Latin American Positions – Entangling Art Histories*, edited by Miriam Oesterreich and Franziska Koch. *MIRADAS – Journal for the Arts and Culture of the Americas and the Iberian Peninsula* 7 (2023): 223-233, doi.org/10.11588/mira.2023.1.96500.



Felipe Roxas – Choza de nipas

Felipe Roxas, *Choza de nipas*, 1880–88, oil on canvas, 98 x 63 cm, Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Spain. Photo: Biblioteca Museu Víctor Balaguer

In a halcyon world, the tropical sun casts down a direct light that only lands on a little patch of ground, which is harsh by this time of day and so turns brown into flesh. The exuberance of an isolated impasto stages sunlight's striking touchdown on Baliwag in the province of Bulacan north of Manila. One can presume that the woman just walked up the slightly stony ground, a ground that runs parallel to the arrangement of plants sloping towards the hut and its high roof. The unevenness that tilts to one corner of the painting comes into view at the hill's base by which Felipe Roxas (b. Manila, 1840–d. Paris, 1899) had decidedly set up his easel. Here, from down below, he inhales the scene, which he deems worthy of carbon copy's exhale. After all, the process of interpreting a hut into a painting such as *Choza de nipas* (Nipa hut), 1880–88, does not take place in “an airless space, as a free play of free forces,” recalling the words of Margit Kern regarding transcultural translation. Rather, air is plenty and respirable at this site. It is not elected merely as allegory by Roxas but also as material that is flexibly hammered out by the peripatetic painter in such a way that hut conjoins forest and perches between sky and ground with its window wide open to an atmosphere rocked to sleep by a faint palette. If on this address, *luway* (pan-Philippine meaning gentleness, softness, or slowness) procures the painting persevered, across the archipelago, *luway* exceptionally indexes the easy sway of the *nipa* (mangrove palm), the balladry of its endurance and grace even while being pummeled by rain and wind. This gesture prompts me to hold my breath

Felipe Roxas, *Choza de nipas*, 1880–88, óleo sobre lienzo, 98 x 63 cm, Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Villanueva i la Geltrú, España. Foto: Biblioteca Museu Víctor Balaguer

En un mundo idílico, el sol tropical proyecta hacia abajo una luz directa que sólo aterriza en una pequeña porción de tierra, y a estas horas ya está fuerte, por eso el marrón se convierte en color carne. La exuberancia de un impasto aislado escenifica el llamativo aterrizaje de la luz solar en Baliwag en la provincia de Bulacán, al norte de Manila. Cabe suponer que la mujer acaba de subir por el suelo levemente pedregoso, cuya cuesta corre paralela a la disposición de las plantas inclinadas hacia la cabaña y su alto tejado. El desnivel que se ladea hacia una esquina del cuadro aparece a la vista desde la base de la colina, junto a la cual Felipe Roxas (Manila, 1840–París, 1899) había instalado decididamente su caballete. Aquí, desde abajo, inhala la escena que considera digna de la exhalación del calco. Al fin y al cabo, el proceso de interpretación de una cabaña a un cuadro como *Choza de nipas*, 1880–88, no tiene lugar en “un espacio sin aire, como un libre juego de fuerzas libres”, si recordamos las palabras de Margit Kern acerca de la traducción transcultural. Más bien, el aire es abundante y respirable en este lugar. Roxas no lo elige sólo como alegoría, sino también como material que el pintor peripatético martillea con flexibilidad, de tal manera que la cabaña se une al bosque y se posa entre el cielo y el suelo, con la ventana abierta de par en par a una atmósfera adormecida por una tenue paleta. Si en esta dirección, *luway* (ternura, suavidad o lentitud en panfilipino) procura que la pintura persevera, en todo el archipiélago, *luway* registra excepcionalmente el relajado vaivén de la *nipa* (palmera de manglar), la balada de su resistencia

and then blow out the very air that is vital for the painting of a spot that occurs during a moment, which is seemingly smothered, but whose reprise is made available anew by a mere sigh.

The painter Fabian de la Rosa remembers Roxas as a landscapist and the most well-practiced copyist among Filipinos. He is grouped among late 19th century painters who exhibited the proper application of certain sciences allied to painting within the Academia de Dibujo y Pintura, the art school for children of Manila's elite whose manner of instruction traces to the Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid. The painter exercises a *luway* that is fully entitled to Manila's most prominent family in the late 19th century. His uncle was Domingo Roxas Ureta, progenitor of the landed families, Zóbel de Ayala, Soriano, Araneta, and Roxas, whose members continue to occupy high-level positions in business and politics today. It was his cousin, Mariano Roxas, lawyer and member of the Real Audiencia, who proposed to members of the tribune the idea to open an art school in the capital that would aid in the expansion of commerce. Pleased by Mariano's petition, the Queen approved the opening of the Academia de Dibujo y Pintura in 1846. The opening of an educational institution such as the Academia marked a shift from the apprenticeship system purveyed by the Church to a secular and commercial form of artistic instruction advanced by its insulares (a person of Spanish descent born in the Philippines) and mestizo patrons and supported by the Spanish monarchy and its representatives. The move from artisan to artist coincided with the opening of the Suez Canal, which allowed for more efficient travel routes between Europe and the Philippines and for the wide circulation of manuals such

y gracia incluso mientras es aporreada por la lluvia y el viento. Este gesto me incita a contener la respiración y, a continuación, expulso el mismo aire vital para pintar un sitio que se produce durante un momento, que es aparentemente sofocado, pero cuya reaparición puede volver a estar disponible con un simple suspiro.

El pintor Fabián de la Rosa recuerda a Roxas como un paisajista y el copista más erudito entre los filipinos. Se le agrupa entre los pintores de finales del siglo XIX que exhibieron una adecuada aplicación de ciertas ciencias aliadas a la pintura en el seno de la Academia de Dibujo y Pintura, la escuela de arte para hijos de la élite de Manila, cuyo modo de instrucción se remonta a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. El pintor ejerce un *luway* de pleno derecho como miembro de la familia más prominente de Manila de finales del siglo XIX. Su tío era Domingo Roxas Ureta, progenitor de las familias terratenientes Zóbel de Ayala, Soriano, Araneta y Roxas, cuyos miembros siguen ocupando hoy altos cargos en los negocios y la política. Fue su primo Mariano Roxas, abogado y miembro de la Real Audiencia, quien propuso a los miembros de la tribuna la idea de abrir una escuela de arte en la capital que ayudaría a la expansión del comercio. Complacida por la petición de Mariano, la Reina aprobó la apertura de la Academia de Dibujo y Pintura en 1846. La apertura de una institución educativa como la Academia marcó el cambio del sistema de aprendizaje provisto por la Iglesia a una forma secular y comercial de instrucción artística promovida por sus insulares (personas de ascendencia española nacidas en Filipinas) y mecenas mestizos y apoyada por la monarquía española y sus representantes. El paso de artesano a artista coincidió con la apertura

as the architectural treatise *Elementos de Perspectiva* by way of a decentralized print production apparatus. The Academia sent its first students to San Fernando in Madrid who later returned as instructors at the school in which they made landscape painting that followed the Beaux-Arts academic tradition. Near the end of the century and a few years before the Philippines's independence from Spain, we find Roxas implicated in this prevailing order, transcribing the countryside-residence, the visible features of its temper and terrain verisimilarly appearing in *Choza*.

In the first instance of *luway*, there is Roxas as simulator. Santiago Albano Pilar describes the painter as a consummate realist. On the one hand, he must mean Roxas's ability to approximate the real in respect of and despite the painting's size. On the other hand, he must refer to the personage of a music teacher, a draftsman, and a painter such as Roxas to be capable of patiently converting one reality to another, of architecture into drawing, drawing into painting, or painting into another painting. His medium replicates, for example, the earlier *Casa indígena en Baliuag*, 1883, from which *Choza* was copied. Roxas had already been listed as a professor of painting from as early as 1875 in the *Manual de Viajero Filipino* as well as in 1877 in the *Anuario Filipino*. Around this time, he taught linear, ornamental, and figure drawing at the *San Juan de Letrán* and by 1884, he was at the *Real y Pontificia Universidad de Santo Tomás*. An album of works by his students from the latter betray how Roxas had imparted to them techniques in linework, perspective, shading, drafting, and scaling, among others. The plates, executed in graphite and watercolor, speak of the same scholastic breath in which the arts (ar-

del canal de Suez, que permitió rutas de viaje más eficientes entre Europa y Filipinas y la amplia circulación de manuales como el tratado de arquitectura *Elementos de Perspectiva* mediante un aparato de producción impresa descentralizado. La Academia envió a sus primeros alumnos a San Fernando en Madrid, que más tarde regresaron como instructores a la escuela, en la que realizaron una pintura de paisaje que seguía la tradición académica de las Bellas Artes. Hacia finales de siglo, y a pocos años de la independencia de Filipinas de España, encontramos a Roxas implicado en este orden imperante, transcribiendo la casa de campo, los rasgos visibles de su temperamento y terreno aparecen verosímilmente en *Choza*.

En la primera instancia de *luway*, está Roxas como simulador. Santiago Albano Pilar describe al pintor como un consumado realista. Por un lado, debe referirse a la capacidad de Roxas para aproximarse a lo real respetando y a pesar del tamaño del cuadro. Por otro lado, debe referirse a que el personaje de un profesor de música, dibujante y pintor como Roxas es capaz de convertir pacientemente una realidad en otra, de la arquitectura en dibujo, del dibujo en pintura o de la pintura en otra pintura. Su medio reproduce, por ejemplo, la anterior *Casa indígena en Baliuag*, 1883, de la que se copió *Choza*. Roxas ya figuraba como profesor de pintura en 1875 en el *Manual de Viajero Filipino* así como en 1877 en el *Anuario Filipino*. Por esa época, enseñaba dibujo lineal, ornamental y de figuras en el Colegio de San Juan de Letrán y, en 1884, ya estaba en la Real y Pontificia Universidad de Santo Tomás. Un álbum de obras de sus alumnos de esta última universidad delata cómo Roxas les había impartido técnicas de trazo, perspectiva, sombreado, dibujo y escalado, entre otras.

chitecture, painting, sculpture, and engraving) and sciences (cartography, topography, agriculture, and forestry) operated and by which drawing and copying were the skills fundamental to the former's achievement. Roxas learned this time and again from his studies in the Philippines, Spain, and France. He did this to such a great degree that even after moving to Paris around 1889, he would press on his chosen form whilst in the eye of the impressionist storm.

Luway also represents Roxas as a painter whose idiosyncrasy might be discerned in his portrayal of the lay of the land where only architecture appears. Regalado Trota Jose presumes that his step-brother, Félix Roxas, the architect who designed the fifth Santo Domingo and the second San Ignacio churches in Manila, inclined the younger Roxas to place buildings in the foreground of his paintings. And even if well-acquainted to architecture's brevity by fire or by quake, he ensconces hut away from the plausibility of material perish made plain, for example, in Lorenzo Guerrero's *El fuego*. In the Philippines, leaves of the nipa, straw, hardwood, and bamboo constitute the lowland Christian dwelling. The once prevalent hut is hard to come by today even if its thatched hip-roof, slatted floors, and elevation by stilts require a sultry climate, enabling the free circulation of air in and out of its walls. The painter Dominador Castañeda also points out that Roxas weaves the architecture so tightly and in such a disciplined manner that the cabin seems to defy all possible tearing and decay. He absorbed this style from art academies that held onto primitivist attitudes by painting from European models, which would be sustained by the landscape genre in the Philippines in which the hut was used to be depicted idyllically by male painters. The ar-

Las láminas, realizadas en grafito y acuarela, hablan del mismo aliento escolástico en el que se movían las artes (arquitectura, pintura, escultura y grabado) y las ciencias (cartografía, topografía, agricultura y silvicultura) y donde el dibujo y la copia eran las habilidades fundamentales para el logro de las primeras. Roxas los aprendió una y otra vez de sus estudios en Filipinas, España y Francia. Lo hizo hasta tal punto que, incluso después de trasladarse a París alrededor de 1889, seguiría adelante con la forma que había elegido mientras estaba en el ojo del huracán impresionista.

Luway también representa a Roxas como pintor cuya idiosincrasia podría apreciarse en su representación solo de aquel paisaje, donde aparece la arquitectura. Regalado Trota José supone que su hermanastro, Félix Roxas, el arquitecto que diseñó la quinta iglesia de Santo Domingo y la segunda de San Ignacio en Manila, inclinó al joven Roxas a poner los edificios en el primer plano de sus cuadros. Y aunque bien conocedor de la brevedad de la arquitectura a razón de incendios o terremotos, sitúa la choza lejos de la plausibilidad de la pérdida material, tal como se manifiesta, por ejemplo, en *El fuego* de Lorenzo Guerrero. Las hojas de nipa, paja, madera dura y bambú constituyen la morada de los cristianos de las tierras bajas de Filipinas. La choza, antaño predominante, es difícil de encontrar hoy en día, aunque su tejado de paja a cuatro aguas, sus suelos entablados y su elevación sobre pilotes correspondan a un clima bochornoso, permitiendo la libre circulación del aire dentro y fuera de sus paredes. El pintor Dominador Castañeda también señala que Roxas teje la arquitectura de forma tan firme y disciplinada que la cabaña parece desafiar todo posible desgarró y decadencia. Este estilo lo asimiló

chitectural theoretist Marc-Antoine Laugier, for example, makes the European sentiment clear as early as the mid-18th century. He writes, “The small rustic hut [...] is the model on which all the magnificence of Architecture has been imagined. It is by approaching, in practice, the simplicity of this [...] model that fundamental flaws are avoided and true perfection is achieved.” Diverging from other landscape artists such as Guerrero, Félix Resurrección Hidalgo, Félix Martínez, Teodoro Buenaventura, and Fabián de la Rosa, Roxas however singles out a nipa hut and its immediate setting instead of painting the horizon of a rural town in which the hut is installed panoramically as if to effectuate the sublime. In *Chozas*, the woman just fetched water from the well and now comes home to the hut which stands tall and curtained from the elements by trees. Where his peers pursued the wide vista of the pastoral of which the hut was romantically situated, Roxas crops around and closes in on the architecture for it to figure dignified and saliently between two grounds. The upright *Chozas* heightens the cohort of erect woodland and lofty domicile, their vertical foundations firmly rooted on the ground by means of trunk or pile, as well as their nearness which sets forth a transformation of matter into artful building. In this light, Roxas is circumspect in conjuring up the occasion of sunshine from his chosen pigments. He lavishes a yawning ether, coloring a headspace somber blue above the green and brown lifeforms on land. Sparse streaks of white descend from the roof to the shadows that fall sharply on one side of the hut to perform an overcast moment perhaps one early morning after *Amihan's* (Northeast monsoon) end when the red fruits of the Manila palm turn green once again. Roxas attends to nature and its recasting into a hut, for example, through

de las academias de arte que se aferraban a actitudes primitivistas pintando a partir de modelos europeos, lo que se sustentaría en el género paisajístico filipino en el que la cabaña solía ser representada idílicamente por pintores masculinos. El teórico de arquitectura Marc-Antoine Laugier, por ejemplo, deja claro el sentimiento europeo ya a mediados del siglo XVIII. Escribe: “La pequeña cabaña rústica [...] es el modelo sobre el que se ha imaginado toda la magnificencia de la arquitectura. Es acercándose, en la práctica, a la simplicidad de este [...] modelo como se evitan los defectos fundamentales y se alcanza la verdadera perfección”. A diferencia de otros paisajistas como Guerrero, Félix Resurrección Hidalgo, Félix Martínez, Teodoro Buenaventura y Fabián de la Rosa, Roxas destaca sin embargo una choza hecha de nipa y su entorno inmediato, en lugar de pintar el horizonte de un pueblo rural en el que la choza se instala de manera panorámica como para efectuar lo sublime. En *Chozas*, la mujer acaba de sacar agua del pozo y ahora vuelve a casa, a la cabaña que se yergue alta, protegida de la intemperie por los árboles. Donde sus compañeros perseguían la amplia vista de la escena bucólica en la que la choza está integrada de forma romántica, Roxas recorta y se acerca a la arquitectura, para que figure digna y destaque entre dos terrenos. La *Chozas* erguida realza la cohorte del bosque recto y domicilio elevado, cuyos cimientos verticales están arraigados con firmeza en el piso por medio de un tronco o pilote, incluso la cercanía entre choza y bosque plantea una transformación de la materia en edificio artificioso. Bajo esta luz, Roxas se muestra circunspecto a la hora de conjurar el acontecimiento de la luz del sol con los pigmentos que elige. Derrama un éter a manera de bostezo, coloreando de azul sombrío un espacio libre por encima

which he paints the threshold where the former appears and the latter emerges, and the ecology that breathes anew from this transformation.

During this turning point, when Manila and its surroundings were experiencing a rapid urbanization, the copious air illustrated in a painting such as *Choza* is not so much its evocation, but its material; a material made accessible to Roxas by way of his social rank. Having prerogative over leisure and unhurried time moves along his pleasurable life, which oscillated between Manila, Madrid, and Paris. In the latter city, where Roxas remained until he passed on, he would take piano lessons, visit museums, host dinners for family and associates, and attend diplomatic festivities. Through this manner of living, *Choza* forms an index of a forged art trade due to its owner, Víctor Balaguer, who was at one time Spain's *Ministro de Ultramar* and collector of diverse objects from Asia and the Americas. Balaguer's bibliographer and foreperson, Joan Oliva i Milà, had recorded in his 1888 logbook Balaguer's involvement in the painting's exhibition prior to its donation to the museum. He reports that "Don Víctor is satisfied with everything except the hole by the staircase where they hung the nipa hut [painting], but recognizing that there is no other spot to place it, sees no remedy to the matter." The painting, gifted to Balaguer in 1893 by Catalina Valdesco alongside three of Pere Valls i Bofarull's watercolors, was likely made around the 1887 General Exhibition of the Philippines in Madrid that was carried out upon Balaguer's request in order to sustain commerce in the Far East and to exhibit the material and moral progress of the archipelago inspired by the motherland. In 1851, the architect Gottfried Semper already held the same orientalist

de las formas de vida verdes y marrones de la tierra. Escasas vetas de blanco descenden desde el tejado hasta las sombras que caen bruscamente a un lado de la cabaña para representar un momento nublado, quizá temprano por la mañana tras el final del *Amihan* (monzón del noreste), cuando los frutos rojos de la palmera de Manila vuelven a reverdecer. Roxas atiende a la naturaleza y a su modificación, en una cabaña por ejemplo, a través de la cual pinta el umbral donde aparece lo primero y emerge lo segundo, y la ecología que vuelve a respirar a partir de esta transformación.

En este momento decisivo en que Manila y sus alrededores se urbanizaban rápidamente, el aire copioso de un cuadro como *Choza* no es tanto su evocación como su material; y este material es accesible para Roxas por medio de su rango social. La prerrogativa sobre el ocio y el tiempo pausado mueve su vida placentera, que oscilaba entre Manila, Madrid y París. En esta última, donde Roxas permaneció hasta su fallecimiento, tomaba clases de piano, visitaba museos, ofrecía cenas a familiares y socios, y asistía a fiestas diplomáticas. Dentro de esta forma de vida, *Choza* constituye un índice de un comercio de arte forjado a través de su propietario, Víctor Balaguer, que era en su momento Ministro de Ultramar de España y coleccionista de diversos objetos de Asia y América. El bibliógrafo y persona de confianza de Balaguer, Joan Oliva i Milà, había dejado constancia, en su diario de 1888, de la participación de Balaguer en la exposición del cuadro antes de su donación al museo. Relata, que quedó "Don Víctor satisfecho de todo a excepción de haberse tocado la casita de Nipa del hueco de la escalera, cosa que reconoció que no se podrá remediar por falta de local". El cuadro, donado a Balaguer

view. Shortly after seeing the Crystal Palace Exhibition in London, he had, as Harry Francis Mallgrave asserts, “found the conviction that he had penetrated the primeval shroud veiling the origin and meaning of art.” In this, we find the theorization of the hut as primitive source of 19th century architecture, on one hand, and as historical-tropical object put on view for the European public on the other. Crystal as material for international exhibitionary architecture was so well-received that it found its way to Madrid. Among the venues of *Choza*’s exhibition was the Palacio de Cristal in Retiro, which was made to house varieties of palm life shipped to Spain from the Philippines and whose see-through structure “plays with—and finally annuls—time and space as inherited from the Enlightenment,” opines Marian Pastor Roces. In this final display of power by Spain over its remaining territories, alterations made to Iberian air became vital in sustaining the showcase of tropical flora. The published study of Philippine air pressure, humidity, and wind patterns in the exhibition’s catalogue gives away such interests shared too by Roxas. He paints a hut in the thick of the outdoors, taking cognizance of the loose air that ventilates *Choza* that is in short supply in the overseas metropolis to which he had intended to export a picture of tropical idyll and its generous air.

The loss of lway today, landscape and likeness forgotten, presses deeper in *Choza*, next to the vein of Patrick D. Flores who writes, “The practice of writing art history obliges the art historian to regard art in the light of its history. In most cases, art is figure and history is ground; and most of the time never the twain meet at that point where figure and ground locate the space through which the light of art history streams to finally

en 1893 por Catalina Valdesco junto a tres acuarelas de Pere Valls i Bofarull, fue realizado quizás en torno a la Exposición General de Filipinas de 1887 en Madrid, que se llevó a cabo a petición de Balaguer para mantener el comercio en Extremo Oriente y exhibir el progreso material y moral del archipiélago inspirado en la madre patria. En 1851, el arquitecto Gottfried Semper ya tenía la misma visión orientalista. Poco después de ver la Exposición del Palacio de Cristal de Londres, tuvo, como afirma Harry Francis Mallgrave, “la convicción de haber penetrado en el sudario primigenio que vela el origen y el sentido del arte”. En ello encontramos la teorización de la cabaña como fuente primitiva de la arquitectura del siglo XIX, por un lado, y como objeto histórico-tropical expuesto al público europeo, por el otro. El vidrio como material para la arquitectura expositiva internacional tuvo tan buena acogida que llegó a Madrid. Entre las sedes de la exposición de *Choza* se encontraba el Palacio de Cristal del Retiro, que se construyó para albergar variedades de palma enviadas a España desde Filipinas, y cuya estructura transparente “juega con—y finalmente anula—el tiempo y el espacio heredados de la Ilustración”, opina Marian Pastor Roces. En este último despliegue de poder de España sobre los territorios restantes, las alteraciones realizadas en el aire ibérico se convirtieron en vitales para sostener el escaparate de la flora tropical. El estudio publicado en el catálogo de la exposición sobre la presión atmosférica, la humedad y los patrones de viento en Filipinas delata estos intereses compartidos también por Roxas. Pinta una choza al aire libre, tomando conciencia del aire suelto que ventila *Choza* y que escasea en la metrópoli ultramarina, a la que pretendía exportar un cuadro de idilio tropical y su aire generoso.

flood the domains and discipline of art.” It is this kind of art history, still to be named, that would aerate *Choza*, “cogently reorganize the world-system of [its modernity] in which the object of art, its locus of experience, and the writing of its history tend to merely repeat or reiterate Euramerica.” In doing so, the coloniality of *Choza* is considered not only by its iconography, its school, its collector, or its social history. Rather, the painting’s formal outcome is staged once again and is annotated by the material experience of its maker’s *luway*. *Choza*’s space is not only abundant, but clear, as it lets little light touch the ground and a small breeze surge into the open window and out to the heavens. Ground is not paved. Surroundings are lush. House sits alongside forest, forging consciously the bond between architecture and its material. Roxas is beneficiary of land as well as its transcriber. If in the remolding of ground, he prospects the true to life and its ecological elan, in my suffocation, I pant in front of *Choza* as heir apparent to air, now polluted, but from which I continue to draw breath.

Kiko del Rosario

La pérdida de *luway* hoy, paisaje y retrato olvidados, afecta más profundamente en *Choza*, más aún siguiendo a Patrick D. Flores quien apunta: “La práctica de escribir la historia del arte obliga al historiador del arte a considerar el arte a la luz de su historia. En la mayoría de los casos, el arte es figura y la historia es terreno; y la mayoría de las veces nunca se encuentran en ese punto en el que figura y terreno localizan el espacio por el que discurre la luz de la historia del arte para finalmente inundar los dominios y la disciplina del arte”. Es este tipo de historia del arte, aún por nombrar, el que airearía *Choza*, “reorganizaría de forma contundente el sistema-mundo de [su modernidad] en el que el objeto del arte, su locus de experiencia, y la escritura de su historia tienden meramente a repetir o reiterar Euramérica”. Al hacerlo, la colonialidad de *Choza* se considera no sólo por su iconografía, escuela, coleccionista o historia social. Más bien, el resultado formal del cuadro se pone en escena una vez más y se anota por la experiencia material del *luway* de su creador. El espacio de *Choza* no sólo es abundante, sino claro, ya que deja que un poco de luz toque el suelo y que una pequeña brisa se cuele por la ventana abierta hacia el cielo. El suelo no es pavimentado. El entorno es lozano. La casa se posa junto al bosque, forjando conscientemente el vínculo entre la arquitectura y su material. Roxas es beneficiario de la tierra y también su transcriptor. Si en la remodelación del suelo, busca la verdad de la vida y su elán ecológico, en mi asfixia, jadeo frente a *Choza* como heredero del aire, ahora contaminado, pero del que sigo sacando aliento.

Traducción: Kiko del Rosario/Franziska Neff

Bibliography/Bibliografía:

- Baluyut, Pearlie Rose S. 1998. "The Ayala Museum: A site of culture, capital, and displaced colonial desire." *Australian Journal of Art* 14, no. 1 (1998): 71–89.
- Castañeda, Dominador. *Art in the Philippines*. Quezon City: University of the Philippines Office of Research Coordination, 1964.
- Catálogo de la Exposición General de las islas Filipinas celebrada en Madrid*. Madrid: Est. Tipográfico de Ricardo Fé, 1887.
- de la Rosa, Fabian. "Brief History of Plastic-Graphic Arts in the Philippines." In *Encyclopedia of the Philippines Vol. VII: Art*, edited by Zolio M. Galang, 1–20. Manila: Exequiel Floro, 1953.
- Discovering Philippine Art in Spain*. Manila: Department of Foreign Affairs and National Centennial Commission-Committee on International Relations, 1998.
- Elementos de Perspectiva*. Sampaloc: Sociedad Economica de Manila, 1828.
- Estrada, Angel and Vicente del Carmen. *The World of Felix Roxas: Anecdotes and Reminiscences of a Manila Newspaper Columnist 1926–36*. Manila: The Filipiniana Book Guild, 1970.
- Flores, Patrick D. *Painting History: Revisions in Philippine Colonial Art*. Manila: National Commission for Culture and the Arts, 1998.
- . "An Art History to be Named." In *The Asian Modern*, by John Clark, 3–6. Singapore: National Gallery Singapore, 2021.
- Hila, Ma. Corazon, Rodrigo D. Perez III, and Julian E. Dacanay Jr. *Balai Vernacular: Images of the Filipino's Private Space*. Manila: Cultural Center of the Philippines, 1992.
- Jose, Regalado Trota. "Felipe Roxas: The Fine Art of Living Well." In *1030 R. Hidalgo Volume 2: Legacy in Art*, edited by Antonio S. Araneta, 7–20. Manila: MARA, Inc, 1986.
- Kern, Margit. *Transkulturelle Imaginationen des Opfers in der Frühen Neuzeit. Übersetzungsprozesse zwischen Mexiko und Europa*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2013.
- Laugier, Marc-Antoine. *Essai sur l'Architecture*. Paris: Chez Duchesne, rue S. Jacques, au Temple du Goût, 1755.

Mallgrave, Harry Francis. "Introduction." In *Gottfried Semper: The Four Elements of Architecture and Other Writings*, edited by Francesco Pellizzi, 1–44. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Oliva i Milà, Joan. Logbook entry, July 13, 1888. Biblioteca Museu Víctor Balaguer.

———. Logbook entry, February 14, 1893. Biblioteca Museu Víctor Balaguer.

Pilar, Santiago A. "Puente de Paete." In *CCP Encyclopedia of Philippine Art*, edited by Nicamor G. Tiongson, 496. Manila: Cultural Center of the Philippines, 2018.

Roces, Marian Pastor. "Crystal Palace Exhibitions." In *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*, edited by Gerardo Mosquera and Jean Fisher, 234–251. Cambridge: MIT Press, 2005.

Trabajos de la clase de dibujo premiados en los exámenes de fin de curso. El Profesor, Felipe Roxas. Manila: Real y Pontificia Universidad de Sto. Tomás de Manila, ca 1874–85.