

Miradas

Dekoloniale Theorie, Transkulturation und lateinamerikanische Positionen – Verwobene Kunstgeschichten
Teoría decolonial, transculturación, posiciones Latino-Americanas – Entrelazando historias del arte



Miradas

Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Américas und der iberischen Halbinsel
Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica
Revista de História da Arte e a Cultura das Américas e da Península Ibérica
Journal for the Arts and Culture of the Américas and the Iberian Peninsula



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG



INSTITUT FÜR
EUROPÄISCHE
KUNSTGESCHICHTE



IBERISCHE UND
IBERO-AMERIKANISCHE
KUNSTGESCHICHTE

Bd. 7 (2023)

Herausgeber*innen:

Prof. Dr. Miriam Oesterreich (Universität der Künste Berlin)
Dr. Fanziska Koch (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)

Redaktion / Comité editorial

Dra. Franziska Neff

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Oaxaca, México

Prof. Dr. Miriam Oesterreich

Universität der Künste Berlin, Deutschland

Prof. Dr. Matthias Untermann

Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg, Deutschland

Dra. Alicia Miguélez Cavero

Instituto de Estudos Medievais, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Dra. Paula Revenga Domínguez

Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música, Universidad de Córdoba, España

Dra. Montserrat Galí Boadella

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego", BUAP, Puebla, México



Die Zeitschrift wird unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 publiziert.



FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar
(Open Access). DOI: <https://doi.org/10.11588/mira.2023.1>

Publiziert bei Universität Heidelberg/Universitätsbibliothek, 2023

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2023, die Autor*innen

Layout: Katharina Aae, Tobias Scholze

Umschlagillustration: Seite (182v) aus dem Codex Durán oder Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme, von
Diego Durán, zweite Hälfte 16. Jahrhundert, Biblioteca Nacional de Madrid (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000169486&page=1>)

eISSN 2363-8087

Inhaltsverzeichnis / Índice / Sumário / Table of Contents

Editorial

- Dekoloniale Theorie, Transkulturation und lateinamerikanische Positionen –
Verwobene Kunstgeschichten / Teoría decolonial, transculturación, posiciones
Latino-Americanas – Entretejiendo historias del arte · Franziska Koch,
Miriam Oesterreich 1-27

Artikel / Artículos / Arregos / Articles

- Amantecayotl* Glyphs Revisited: Writing and Featherworking in the Florentine
Codex · Alonso Rodrigo Zamora Corona, Sanja Savkic Sebek 29-54
- RESUMEN Los glifos de los amantecas: Escritura y arte plumario en el
Códice Florentino · Alonso Rodrigo Zamora Corona, Sanja Savkic Sebek 55-63
- The Drawings of the Cacique de Turmequé: Reclaiming Justice in a Colonial
Context · Patricia Zalamea Fajardo 64-78
- RESUMEN Los dibujos del Cacique de Turmequé: Reclamar justicia en un
contexto colonial · Patricia Zalamea Fajardo 79-86
- Modernity devoured: Re-viewing the Anthropocene with Oswald de Andrade's
concept of anthropophagy · Roberto Robalinho 87-110
- RESUMO Modernidade devorada: olhando o Antropoceno a partir da proposta
Antropofágica de Oswald de Andrade · Roberto Robalinho 111-121
- Temporal Visions: Hurricanes as Chronotopes in Caribbean Art and Cultural
Politics · Joseph R. Hartman 122-147
- RESUMEN Visiones Temporales: Huracanes como Cronotopos en Arte y
Políticas Culturales del Caribe · Joseph R. Hartman 148-161
- ZUSAMMENFASSUNG *Temporalität* im Bild: Der Hurrikan (el temporal) als
Chronotop karibischer Kunstgeschichte und Bildpolitik · Joseph R. Hartman 162-173

Artistic and Political Strategies in the Mexican Pavilion, US Centennial
Exposition (1876) · Dafne Cruz Porchini 174-191

RESUMEN Estrategias políticas y artísticas en el Pabellón mexicano en la
Exposición del Centenario de la Independencia en Estados Unidos (1876)
· Dafne Cruz Porchini 192-199

Kunstwerke fürs Gedächtnis / Obras para recordar / Obras para lembrar / Artworks recalled

Pruebas de impresión de naipes / Druckvorlagen für Spielkarten
· Tania Román Peillet 201-209

Fachada principal de la iglesia de la Compañía de Jesús / Hauptfassade der
Kirche der Gesellschaft Jesu, Arequipa · Franziska Neff 210-222

Felipe Roxas – Choza de nipas · Kiko del Rosario 223-233

Tamiji Kitagawa – Memorial Services in the Cemetery in Tlalpan · Sophy Tio 234-242

Frieder Heinze und Olaf Wegewitz – ůnâulůtů. Steinchen im Sand
· Susanne Mersmann 243-250

Nabusímake: Memorias de una independencia (Memoirs of an Independence)
– directed by Amado Villafaña · Ariana Vallejo Martínez 251-260

COLLECTIVE MAGPIE – “Who designs your race?”, The Poetic Exploration of
Race Survey · Corinna Mascherin 261-268

Sor Juanas collective – Intervention on Jorge Marin’s *Alas de Mexico*
(*Wings of Mexico*) · Sara Ibáñez O’Donnell 269-277

Declinación Magnética – Margen de Error (¿Cómo se escribe occidental?)
· Rhea Dehn Tutosaus 278-292

Rezensionen / Reseñas / Recensões / Reviews

Wissen über Brücken – Conocimiento sobre Puentes. Relating to Gloria E.
Anzaldúa in Words, Vision and Context – Ein kollektives Übersetzungsprojekt
· Ana María Rodríguez Bisbicus 294-300

Revolutionary Romances. Transkulturelle Kunstgeschichten in der DDR
(Albertinum Dresden 2022) · Franziska Kaun 301-308

Editorial

Dekoloniale Theorie, Transkulturation
und lateinamerikanische Positionen.
Verwobene Kunstgeschichten

Teoría decolonial, transculturación,
posiciones Latino-Americanas.
Entretejiendo historias del arte

Franziska Koch / Miriam Oesterreich

Im Herbst 2021 erschien *Amazônia*, nach *Genesis* das nächste monumentale Fotografie-Projekt des brasilianischen Fotografen und Umweltaktivisten Sebastião Salgado. Sein SUMO-Format, 70 x 50,5 cm groß und 5 kg schwer, verbietet den einfachen Transport und mobilen Gebrauch, erinnert an mittelalterliche Folianten und macht den Bildband zum gewichtigen Anschauungs- und Ausstellungsobjekt.

Es zeigt aufwändig produzierte Schwarzweiß-Fotografien des brasilianischen Amazonasgebiets. Hochauflösend und edel

En otoño de 2021 se publicó *Amazônia*, después de *Génesis* el siguiente proyecto fotográfico monumental del fotógrafo y activista medioambiental brasileño Sebastião Salgado. Su formato SUMO, de 70 x 50.5 cm, con un peso de 5 kg, impide su fácil transportación y uso móvil, recuerda a los in-folios medievales y convierte el libro ilustrado en un objeto de peso para su contemplación y exposición.

Muestra fotografías lujosas en blanco y negro de la Amazonia brasileña. De alta resolución y noble brillo, con un efecto de profundidad, ri-

glänzend, mit Tiefenwirkung, einer Fülle an Details und ergreifenden Ansichten präsentiert Salgado sowohl Panoramen aus einer Luftperspektive, welche die Erhabenheit der weiten Regenwaldlandschaft vorführt, als auch Einzel- und Gruppenportraits indigen gekleideter Menschen. Der Fotograf bleibt selbst stets unsichtbar, wird weder im Blickwechsel noch durch seinen Schatten im Bild präsent oder durch persönliche Indizien als Teilhaber am fotografierten Setting gegenwärtig. Wir können keine Rückschlüsse aus den Motiven im Bild auf die Art seiner Interaktion ziehen – besonders deutlich wird das bei den Panoramen, die er aus dem Helikopter schoss.

queza de detalles y vistas conmovedoras, Salgado presenta tanto panorámicas desde una perspectiva aérea, que exponen la majestuosidad del vasto paisaje de la selva tropical, como retratos individuales y de grupo de personas vestidas de forma indígena. El propio fotógrafo permanece siempre invisible, no se hace presente en el cambio de mirada ni a través de su sombra en la imagen ni por evidencias personales como participante en el escenario fotografiado. Los motivos en la imagen no permiten ninguna conclusión sobre la naturaleza de su interacción, algo que es especialmente notorio en las panorámicas que tomó desde un helicóptero.

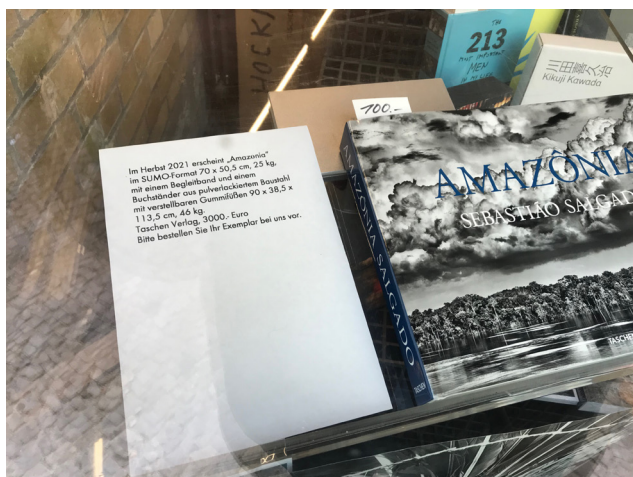


Abb. 1 und 2: Schaufensterauslage einer Berliner Buchhandlung mit Sebastião Salgados *Amazônia*, Herbst 2021 (Fotos: Miriam Oesterreich) / Figs. 1 y 2: Escaparate de una librería en Berlín, con *Amazônia* de Sebastião Salgado, Otoño de 2021 (Fotos: Miriam Oesterreich)

Die deutsche Tageszeitung *Taz* lobt dennoch erstaunlich überschwänglich: „Der fünf Kilogramm schwere Bildband ‚Amazônia‘ von Sebastião Salgado zeigt das Amazonasgebiet in seiner Fülle und Schönheit, seiner Unberührtheit und Fremdheit. Eine großflächige Region, eingefangen in einem gewichtigen Coffee Table Book höchster Qualität. Der Bildband ist betrachtende Anthropologie mit großartigen Fotos und ein pathetisches Pamphlet für den Schutz der indigenen Bevölke-

Sin embargo, el periódico alemán *Taz* expresa sus elogios de manera sorprendentemente efusiva: “El libro de fotografías de Sebastião Salgado que se titula ‘Amazônia’ y pesa cinco kilos, muestra la región amazónica en su abundancia y belleza, en su indomabilidad y extrañeza. Una vasta región capturada en un pesado libro de sobremesa de la más alta calidad. El libro de fotos es antropología contemplativa con magníficas fotografías y a la vez un panfleto patético para la protección de la po-

zung und den Regenwald. Eine Hymne an die Schönheit des Regenwaldes.“ (<https://taz.de/Fotoband-Amaznia/!5778001/>).

Ein kritisch-historisch informierter Blick auf diese Fotografien zeigt hingegen, dass die Bilder – in der kolonialen Tradition der ethnografischen Fotografie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – die ‚fremden, Menschen mitunter vor einheitlich schwarzem Hintergrund monumentalisiert (Edwards 1992), ähnlich wie moderne Kunstwerke in einer weißen Galerie, dem sprichwörtlich gewordenen White Cube, de-kontextualisiert und dann re-sakralisiert wurden, nachdem die Moderne theologischen Grundüberzeugungen den Garaus gemacht hatte. Ästhetische Inszenierungsstrategien dominieren, als im klassischen Sinne das Auge verführende Betonung von Schönheit: die Stofflichkeit des Dargestellten, seine Vereinzelung, das schmeichelnde Licht, die tragische Erhabenheit einer – wie implizit und explizit suggeriert wird – dem Untergang geweihten paradiesischen Landschaft, all das erinnert sowohl an Bildkonzepte der Frühen Neuzeit mit ihren kostbar inszenierten Stilleben, welche die exotischen Produkte dem Auge der mächtigen Kolonialherrschaft anboten (Ausst.-Kat. Asia in Amsterdam 2015; Fiore 2017; Gludovatz 2020, Daum 2009; Parker Brienen 2006), als auch an die Erhabenheit als malerische Kategorie des 18. Jahrhunderts, in dem sich das moderne Subjekt trotz aller Modernisierung der unheimlichen Übermacht einer nun potentiell Gott entleerten Natur gegenüber sieht. Bei dieser Inszenierung des Sublimen ist ebenfalls immer der Blick in die Ferne, der distanzierte, schauernde und verehrende Blick, ausschlaggebend für die Transformation von natürlichem Umraum in ästhetische Kategorie (für eine kritische Revision siehe Gabara 2008).

blación indígena y la selva tropical. Un himno a la belleza de la selva tropical“. (<https://taz.de/Fotoband-Amaznia/!5778001/>).

No obstante, una mirada crítica e históricamente informada a estas fotografías muestra que las imágenes –en la tradición colonial de la fotografía etnográfica de la segunda mitad del siglo XIX– en ocasiones monumentaliza a la gente ‘extraña’ frente a un fondo negro uniforme (Edwards 1992), de manera similar a como se des-contextualizaron las obras de arte moderno en una galería blanca, el proverbial cubo blanco, y luego se volvieron a sacralizar des-



Abb.3: Albert Eckhout, Still Life with Watermelon, Pineapple, and other Fruits, oil on canvas, ca. 1640, Nationalmuseet, Copenhagen. Foto: John Lee, gemeinfrei. /

Fig. 3. Albert Eckhout, Bodegón con sandía, piña y otras frutas, óleo sobre tela, ca. 1640, Nationalmuseet, Copenhague. Foto: John Lee, de dominio público.

pués de que la modernidad acabara con las convicciones teológicas básicas. Predominan las estrategias estéticas de puesta en escena, como el énfasis en la belleza que seduce al ojo en el sentido clásico: la materialidad de lo representado, su aislamiento, la luz favorecedora, lo trágicamente sublime de un paisaje para-



Abb. 4: Fotografie, wahrscheinlich den Maler Paul Gauguin (Mitte) darstellend, mit dem französischen Arzt Joseph Gouzer und zwei Tahitianerinnen, datiert 19. Juli 1896 (Bild aus: Erin Blakemore: „Rare Photographs Could Show Paul Gauguin in Tahiti“, *Smithsonian Magazine* (13. Februar 2017), <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/rare-photographs-show-paul-gauguin-in-tahiti-180962112/>)

Fig. 4. Fotografía, que probablemente muestra al pintor Paul Gauguin (centro), con el médico francés Joseph Gouzer y dos mujeres tahitianas, fechada el 19 de julio 1896. (De: Erin Blakemore, „Rare Photographs Could Show Paul Gauguin in Tahiti“, *Smithsonian Magazine* (13. Februar 2017), <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/rare-photographs-show-paul-gauguin-in-tahiti-180962112/>)

Salgados bildliche Rhetorik folgt den kolonialen Narrativen vom Mythos der ‚Entdeckung‘ einer wenig zugänglichen, von der Zivilisation bisher unberührten Gesellschaft und Natur, und dem sich anschließenden Lamento, man müsse das Paradies nun vor der drohenden Auslöschung noch dokumentieren, um die authentischen Lebensweisen seiner Bewohner*innen immerhin nicht zu vergessen. Doch dieser ‚Dying-Race‘-Diskurs fußt

disiáco condenado a la ruina –como se sugiere implícita y explícitamente–, todo ello recuerda tanto a los conceptos de imagen de principios de la temprana Edad Moderna con sus bodegones suntuosamente escenificados que ofrecían los productos exóticos a la mirada del poderoso dominio colonial (Catálogo de exposición *Asia en Ámsterdam 2015*; Fiore 2017; Gludovatz 2020, Daum 2009; Parker Brien 2006), así como a la sublimidad como catego-

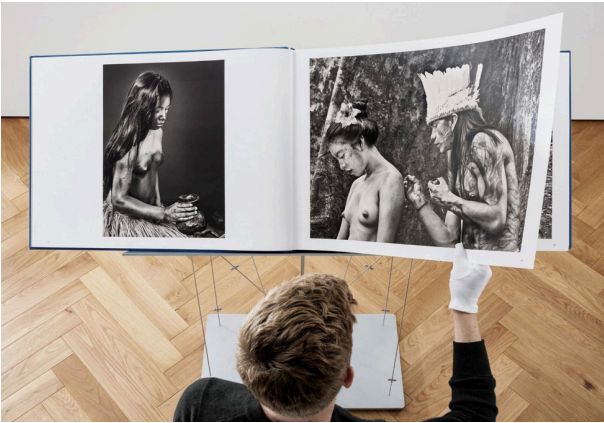


Abb. 5: Illustration zur Bewerbung der SUMO-Ausgabe von *Amazônia* auf der Webseite des Taschen Verlags / Fig. 5. Ilustración para la promoción de la edición SUMO de *Amazônia* en la página de internet de la editorial Taschen. <https://www.taschen.com/de/limited-editions/photography/60003/sebastiao-salgado-amazonia>

genau auf jener wirtschaftlichen Ausbeutung, welche die europäische Kolonialherrschaft mittels kartierender Erforschung, Ästhetisierung, Idealisierung vorantrieb (Brantlinger 1995), um – nicht zuletzt getrieben vom eigenen Leiden an der Moderne – im unterworfenen Anderen schließlich das ‚gesunde‘ Gegenbild zu ihrer ‚dekadenten‘, ‚kranken‘, ‚industrialisierten‘ Gesellschaft zu erblicken. Dies verdichtete sich im Bild ‚des edlen Wilden‘ – man denke an Gauguins Porträts von exotisch-melancholischen Tahitianerinnen – an dem der Künstler gesunden könne. Dieses klingt auf fatale Weise bis heute nach, wenn Salgado konstatiert, die sechsjährige Arbeit für *Amazônia* habe „seine Seele geheilt“ (Sebastião Salgado im Interview mit Sven Michaelsen 2021), nachdem er durch seine Arbeit zuvor schreckliche Grausamkeit gesehen habe („Die Geschichten vorher waren furchtbar. Sie haben mich richtig krank gemacht“).

Scheint der Preis seines Buches mit 100 Euro für gut situierte Europäer*innen noch erschwinglich, wird das Buch endgültig zum Statussymbol, wenn man den vom italieni-

ria pictórica del siglo XVIII, en la que el sujeto moderno, a pesar de toda modernización, se enfrenta a la inquietante superioridad de una naturaleza ahora potencialmente vaciada de dios. En esta puesta en escena de lo sublime, la mirada distante, sobrecogida y adoradora es también siempre decisiva para la transformación del entorno natural en categoría estética (para una revisión crítica, véase Gabara 2008).

La retórica visual de Salgado sigue las narrativas coloniales del mito del ‘descubrimiento’ de una sociedad y naturaleza poco accesibles y no tocadas por la civilización, y el subsiguiente lamento de que el paraíso debe ser documentado ahora, antes de su inminente extinción, para, por lo menos, no olvidar las auténticas formas de vida de sus habitantes. Pero este discurso de la ‘raza moribunda’ se basa precisamente en la explotación económica promovida por la dominación colonial europea mediante la exploración cartográfica, la estetización y la idealización (Brantlinger 1995), con el fin –no en última instancia impulsado por su propio sufrimiento de la modernidad– de ver finalmente en el Otro subyugado la contraimagen ‘sana’ de su propia sociedad ‘decadente’, ‘enferma’, ‘industrializada’. Esto se condensaba en la imagen del ‘noble salvaje’ –pensemos en los retratos de Gauguin de las tahitianas exóticas y melancólicas– que le ayudaría al artista sanar. Esto resuena de manera fatal hasta el día de hoy, cuando Salgado afirma, que los seis años de trabajo para *Amazônia* “curaron su alma” (Sebastião Salgado en una entrevista con Sven Michaelsen 2021), después de haber visto previamente una crueldad terrible a través de su trabajo (“Las historias anteriores eran terribles. Me ponían realmente enfermo”).

schen Stararchitekten Renzo Piano eigens dafür entworfenen Buchständer aus pulverlackiertem Baustahl dazu erwirbt. Der Band wird so mit weiteren 25 kg Gewicht unterfüttert und die Bereitschaft in den 3000 Euro, also dreißigmal so teuren, limitierten Sockel und dessen Platzbedarf zu investieren, attestiert Besitzer*innen zweifellos kulturelles Kapital: Ein globalisierter minimalistischer Design-Geschmack mischt sich nun mit den Ansprüchen gehobener Bildung und hilft einen Sinn für die planetarische Bedrohungslage und Bekenntnisse zum Schutz der Natur und indigener Gemeinschaften zu signalisieren. Wer – dem fotografischen Vorschlag der Verlagshomepage folgend – sich nun noch weiße Handschuhe anzieht, um durch die verführerischen Ansichten von Körpern und Natur zu blättern, erliegt konsequent dem hier buchstäblich inszenierten weißen männlichen „Blick von oben“, (Nagel 1992; Daston/Galison 2007; Büdenbender 2022, 17-110; Michalsky 2011) auf die ‚Fremde‘ und läuft Gefahr koloniale Praktiken der Archivierung und wissenschaftlichen Klassifizierung der ‚Anderen‘ (Sekula 1986; Dorotinsky 2011; Bleichmar 2012) zu domestizieren.

Der universalistische Anspruch von *Amazônia* scheint so einer unheimlichen Neuauflage von Humboldts *Kosmos* (Ausst.-Kat. *Wilhelm und Alexander von Humboldt* 2019) zu gleichen, ein Konzept an das sich der museal trainierte und nicht mehr an seine Sessellehne gefesselte Globetrotter (Büdenbender 2022; Karentzos/Kittner/Reuter 2010; Gottowik 2005) zwischen zwei Flügen mittels des Bandes nun zu Hause erinnert.

Aus dieser kritischen Sicht, verwundert es nicht, dass Salgado international kontrovers diskutiert wird einerseits als Fotograf, der den

Si el precio de 100 euros por su libro aún parece asequible para lxs europexs acomodadx, el libro se convierte definitivamente en un símbolo de estatus cuando se adquiere también el atril de acero de construcción pintado en polvo, especialmente diseñado para el libro por el arquitecto estrella italiano Renzo Piano. Esto añade otros 25 kg al peso del volumen, y la disposición de invertir en el soporte, de 3,000 euros, es decir treinta veces más costoso, de edición limitada, y en su requerimiento de espacio, sin duda atestigua el capital cultural de lxs propietarix: un gusto globalizado por el diseño minimalista se mezcla ahora con las exigencias de la educación



Abb. 6: Frans Post: Brasilianische Landschaft, 1650, Öl auf Holz, 61 x 91,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Public Domain MET Museum. / Fig. 6. Frans Post. Paisaje brasileño, 1650, óleo sobre madera, 61 x 91.4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Public Domain MET Museum.

de alto nivel, y ayuda a señalar un sentido de la amenaza planetaria y los compromisos con la protección de la naturaleza y las comunidades indígenas. Quienes –siguiendo la sugerencia fotográfica de la página de internet de la editorial– se ponen ahora guantes blancos para hojear las seductoras vistas de cuerpos y naturaleza sucumben sistemáticamente a la ‘mirada blanca masculina desde arriba’ sobre lo ‘extraño’ que aquí se escenifica literalmente (Nagel 1992; Daston/Galison 2007; Büdenbender 2022, 17-110;

Friedenspreis des deutschen Buchhandels gewinnt, dessen Ausstellungen Publikums-magneten sind und dessen Engagement für Klima, Umwelt und indigene Gruppen weltweit gepriesen wird, dem aber andererseits vorgeworfen wird, das Grauen zu ästhetisieren und die Realitäten beschönigende, heroisierende Narrative zu entwerfen (Diener 2019; Sontag 2003, Kapitel 5; Sischy 1991; Kimmelman 2001).

Was mit diesem Beispiel polemisch formuliert in den Blick kommt, ist jener hartnäckig universalistische Anspruch der ‚Weltbeschreibung‘ und ‚Welterklärung‘ der Moderne, den dekoloniale Denker*innen massiv kritisieren – wenn auch seltener in kunstwissenschaftlich fundierter Perspektive. Die unheilige Allianz, die künstlerische Fotografie und Inneneinrichtung im Falle Salgados Werk und seiner Vermarktung eingehen, findet sich auch in größeren, öffentlichen Initiativen wie dem Projekt eines Neuen Europäischen Bauhauses (NEB) wieder, das die Präsidentin der Europäischen Kommission, Ursula von der Leyen 2020 initiierte (von der Leyen 2020). Obwohl – oder gerade weil – hier das politische Potential von ‚modernem‘ Design reduktionistisch als geistige Errungenschaft Europas angesichts eines dringend benötigten „green deals“ zur Rettung der Menschheit beschworen wird, ist die historische Verknüpfung der Aufklärung und der ‚Moderne‘ – für ästhetische Fragen auch der Begriff des ‚Modernismus‘ – mit kolonialer Geschichte und die darauf aufbauende Geschichte des Bauhauses, das nicht nur von enthusiastischem Internationalismus, sondern auch von eurozentrischen blinden Flecken und nationalistischen Strukturen gekennzeichnet war, wieder aus dem Blick gefallen (Abb. 7).

Michalsky 2011), y corre el riesgo de domesticar prácticas coloniales de archivo y clasificación científica del ‘otro’ (Sekula 1986; Dorotinsky 2011; Bleichmar 2012).

La pretensión universalista de *Amazônia* se asemeja así a una nueva e inquietante edición del *Cosmos* de Humboldt (Catálogo de exposición *Wilhelm y Alexander von Humboldt* 2019), un concepto que el trotamundos formado en museos (Büdenbender 2022; Karentzos/Kittner/Reuter 2010; Gottowik 2005), y ya no atado a su sillón, recuerda ahora en casa entre dos vuelos por medio de este volumen.

Desde esta perspectiva crítica, no es de extrañar que Salgado sea objeto de polémicas internacionales, por un lado como fotógrafo que ganó el Premio de la Paz de la Asociación Alemana del Libro, cuyas exposiciones atraen a multitudes y cuyo compromiso con el clima, el medio ambiente y los grupos indígenas es elogiado a escala mundial, pero que, por otro lado, es acusado de estetizar el horror y de crear narrativas que hermocean y heroizan realidades (Diener 2019; Sontag 2003, capítulo 5; Sischy 1991; Kimmelman 2001).

Lo que salta a la vista con este ejemplo, formulado polémicamente, es esa pretensión obstinadamente universalista de la ‘descripción del mundo’ y ‘explicación del mundo’ de la modernidad, que es criticado masivamente por lxs pensadorxs decoloniales, aunque más raramente desde una perspectiva científica sólida de la historia del arte. La alianza impía entre la fotografía artística y el diseño de interiores en el caso de la obra de Salgado y de su comercialización también se encuentra en iniciativas públicas más amplias como el proyecto New European Bauhaus (NEB),

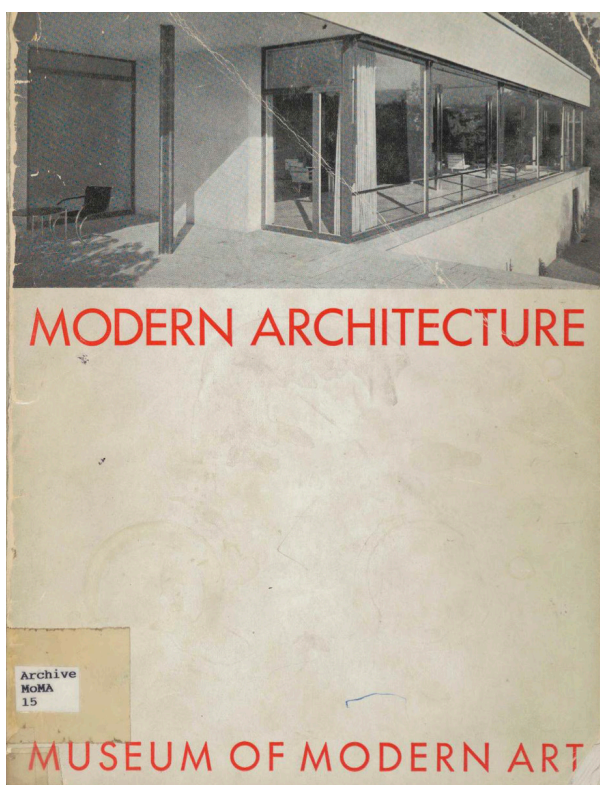


Abb. 7: Umschlag des Katalogs zur Ausstellung Modern Architecture International Exhibition im Museum of Modern Art, New York 1932, die den Terminus des ‚International Style‘ etablierte / Fig. 7 Cubierta del catálogo de la exposición Modern Architecture International Exhibition en el Museum of Modern Art, New York, 1932, que estableció el término ‘International Style’, https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2044_300061855.pdf?_ga=2.183944686.914837023.1682445531-1126046223.1682445531

Dekoloniale Theoretiker*innen wie Rolando Vázquez und Hicham Khalidi kritisieren daher den oberflächlichen Rekurs auf das historische Bauhaus, der zahllose Ungleichheiten und die problematische Kommerzialisierung vormals idealistischen Designs ignoriert: „We need to become decolonially and intersectionally aware of structural inequalities brought forth by modernism and by the hubris of a ‚modern design, that has affected and continues to affect disproportionately the livelihoods of indigenous peoples, women, people of color, workers, differently abled people, and other minoritized

iniciado por la Presidenta de la Comisión Europea, Ursula von der Leyen en 2020 (von der Leyen 2020). Aunque –o precisamente porque– se invoca el potencial político del diseño ‘moderno’ de forma reduccionista como un logro intelectual de Europa frente a un urgente “acuerdo ecológico” para salvar a la humanidad, la vinculación histórica de la Ilustración y la ‘modernidad’ –para cuestiones estéticas también el término ‘modernismo’– con la historia colonial y la de la Bauhaus basada en ella, que se caracterizó no sólo por un internacionalismo entusiasta sino también por puntos ciegos eurocéntricos y estructuras nacionalistas, ha vuelto a perderse de vista (Fig. 7).

Por ello, teóricxs descoloniales como Rolando Vázquez e Hicham Khalidi critican la referencia superficial a la Bauhaus histórica, que ignora innumerables desigualdades y la comercialización problemática de un diseño antaño idealista: “Necesitamos tomar conciencia decolonial e interseccional de las desigualdades estructurales provocadas por el modernismo y por la arrogancia de un ‘diseño moderno’ que ha afectado y sigue afectando de manera desproporcionada a los medios de vida de los pueblos indígenas, las mujeres, las personas de color, los trabajadores, las personas con capacidades diferentes y otros grupos minoritarios, así como a todos aquellos que se encuentran en su intersección, como las mujeres de color.” (Vázquez/Khalidi 2021). Sin embargo, no están solos en esto, ni se oponen a debates críticos similares situados en la propia Europa, ya que poco antes del avance de von der Leyen se celebró el centenario de la Bauhaus –fundada en 1919–, entre otras cosas con la exposición *bauhaus imaginista* en la Casa de las Culturas del Mundo de Berlín (curada por Marion von Osten y Grant Watson, del 15 de

groups as well as all those who are at their intersection, such as women of color.“ (Vázquez/Khalidi 2021). Sie stehen damit jedoch nicht allein und auch nicht in Opposition zu in Europa selbst situierten ähnlich gelagerten kritischen Debatten, insofern kurz vor von der Leyens Vorstoß die hundertjährige Geschichte des 1919 gegründeten Bauhauses unter anderem mit der Ausstellung *bauhaus imaginista* im Berliner Haus der Kulturen der Welt begangen wurde (kuratiert von Marion von Osten und Grant Watson, 15. März - 10. Juni 2019), in der „eine neue Lesart des Bauhauses als globaler Resonanzraum und kosmopolitisches Projekt“ (https://archiv.hkw.de/de/programm/projekte/2019/bauhaus_imaginista/start.php) vorgeschlagen wurde. Hier wie auch in der Ausstellung des Württembergischen Kunstvereins „50 Jahre nach ‚50 Jahre Bauhaus‘, 1968“ (5. Mai - 23. September 2018 in Stuttgart, kuratiert von Hans D. Christ und Iris Dressler), wurde die „Vorstellung vom Bauhaus als ein in sich geschlossenes, homogenes System [...] ebenso befragt [...] wie jene Erzählungen, die Bauhaus und Moderne ungebrochen als Synonyme für Fortschritt, Freiheit und Demokratie verhandeln. Stattdessen [...] es um die Ambivalenzen, die beiden zum Beispiel im Hinblick auf Totalitarismus und Kolonialismus eingeschrieben sind“ (Württ. Kunstverein Stuttgart: 50 Jahre nach ‚50 Jahre Bauhaus‘, 1968).

Die dekoloniale Kritik genauso wie der design-, kunst- und institutionshistorische Blick auf die transkulturelle Verflechtungsgeschichte der Moderne – durch Christian Kravagna jüngst im Konzept der „Transmoderne“ historisch wie theoretisch scharf gestellt – im Kontrast zur tagespolitischen Rhetorik der EU-Politikerin erhellen schlaglichtartig, wie viel auf dem Spiel steht beim Streit um

marzo al 10 de junio de 2019), en la que se proponía “una nueva lectura de la Bauhaus como espacio de resonancia global y proyecto cosmopolita” (https://archiv.hkw.de/de/programm/projekte/2019/bauhaus_imaginista/start.php). Aquí, al igual que en la exposición del Württembergischer Kunstverein “50 años después de ‘50 años de Bauhaus’, 1968” (5 de mayo - 23 de septiembre de 2018 en Stuttgart, curada por Hans D. Christ e Iris Dressler), se cuestionó la “noción de la Bauhaus como un sistema autocontenido y homogéneo [...] al igual que aquellas narrativas que ven a la Bauhaus y la modernidad sin fisuras como sinónimos de progreso, libertad y democracia. En su lugar [...] se trataba] de las ambivalencias inscritas en ambas, por ejemplo con respecto al totalitarismo y al colonialismo” (Württ. Kunstverein Stuttgart: 50 Jahre nach ‘50 Jahre Bauhaus’, 1968).

La crítica decolonial, al igual que la mirada histórica del diseño, del arte y de las instituciones a la historia transcultural entretrejida de la modernidad –recientemente afilada histórica y teóricamente por Christian Kravagna en el concepto de “transmodernidad”– en contraste con la retórica política cotidiana de la representante de la UE ponen un foco a cuánto está en juego en la disputa sobre la soberanía interpretativa de los discursos artísticos y estéticos que ayudan de manera eficaz a dar forma y percibir al mundo (Kravagna 2017; véase también Juneja 2018).

La complejidad de los espacios transculturales de negociación en el ámbito de las prácticas visuales y artísticas, también en una dimensión histórica, queda ilustrada por la imagen de portada de nuestro número temático. La ilustración del Códice Durán, la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, un manuscrito colonial-hispano

die Deutungshoheit über künstlerische wie ästhetische Diskurse, die wirkmächtig Welt gestalten und wahrnehmen helfen (Kravagna 2017; vgl. auch Juneja 2018).

Die Komplexität transkultureller Aushandlungsräume im Bereich visueller und künstlerischer Praktiken auch in historischer Dimension illustriert das Coverbild unseres Themenhefts. Die Illustration aus dem Codex Durán, der *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, einem kolonial-spanischen Manuskript, das auf die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert, verfasst von dem dominikanischen Mönch Diego Durán, zeigt Motēcuhtōzōmā Xōcoyōtzin.

de la segunda mitad del siglo XVI, escrito por el fraile dominico Diego Durán, muestra a Motēcuhtōzōmā Xōcoyōtzin.

El noveno gobernante del Imperio Mexica (hasta 1520) observa aquí un cometa que pasa, que recuerda la estrella sobre Belén en las iconografías cristianas. Durán explica en el texto que lo acompaña, que el cometa era interpretado como un importante presagio por el tlatoani Motēcuhtōzōmā, al igual que la estrella era interpretada por los pastores en la fe cristiana. Sin embargo, ni él ni los sabios mexicas (“agoreros mexicas”) consultados pudieron decir para qué. Nezahualpilli, el tlatoani de Texcoco, finalmente interpretó



Abb. 8: Seite (182v) aus dem Codex Durán oder *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, von Diego Durán, zweite Hälfte 16. Jahrhundert, Biblioteca Nacional de Madrid (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000169486&page=1>) / Fig. 8. Foja (182v) del Códice Durán o *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, de Diego Durán, segunda mitad del siglo XVI, Biblioteca Nacional de Madrid (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000169486&page=1>)

Der neunte Regent des Mexica-Reichs (bis 1520) blickt hier auf einen vorbeiziehenden Kometen, der an den Stern über Bethlehem in christlichen Ikonographien erinnert. Durán erläutert in seinem Begleittext, dass der Komet vom Tlatoani Motēcuhtōma – genau wie im christlichen Glauben der Stern durch die Hirten – als wichtiges Omen gedeutet wurde. Er und die befragten weisen aztekischen Männer („agoreros mexicas“) konnten allerdings nicht sagen wofür. Der Co-tlatoani in Texcoco, Nezahualpilli, schließlich interpretierte den Kometen als Hinweis auf den Niedergang von México-Tenochtitlan: Eine Prophezeiung, die sich mit der Kolonialisierung und der einhergehenden Zerstörung des Reiches erfüllen sollte und die in indigenen Überlieferungen als allumfassend zerstörerisch und bis in die Gegenwart hinein traumatisch beschrieben wurde und wird. Walter Mignolo nutzt zur Beschreibung dieser absoluten und radikalen Wende den Begriff *pachakuti* aus dem Aymara: „Pacha Kuti then becomes the disturbing alteration of the order of things. At its extreme, Kuti is a ‚violent turn-around‘, a ‚rollover‘ [...] Pacha Kuti [...] belongs to an imaginary of cyclical repetitions and regular transformations of the natural/social world. Pacha Kuti is a third element that introduces the colonial difference, the negated knowledge that can no longer be recovered in its ‚purity‘: but that allows us to see the limits of ‚final judgment, and ‚revolution‘: The Spanish conquest was perceived and described in Quechua-Aymara as Pachakuti“ (Mignolo 2011, 157-158; zu einer Theorie des *pachakuti* auch Kusch 2010). Wir finden es bezeichnend, wie indigene Mythologien, koloniale Politik, der Blick eines dominikanischen Missionars, auch religionsübergreifende Vorstellungen und transkulturelle Bildpraxis in dieser Illustration zusammenkommen. Sie verdeutlicht ver-

el cometa como un indicio de la decadencia de México-Tenochtitlan: una profecía que se cumpliría con la colonización y la destrucción concomitante del imperio, y que fue y es descrita en la tradición indígena como destructiva y traumática hasta nuestros días. Walter Mignolo utiliza el término *pachakuti*, formado del aymara, para describir este giro absoluto y radical: “Pacha Kuti se convierte entonces en la alteración perturbadora del orden de las cosas. En su extremo, Kuti es un ‘giro violento’, un ‘vuelco’ [...] Pacha Kuti [...] pertenece a un imaginario de repeticiones cíclicas y transformaciones regulares del mundo natural/social. Pacha Kuti es un tercer elemento que introduce la diferencia colonial, el saber negado que ya no puede ser recuperado en su ‘pureza’: pero que nos permite ver los límites del ‘juicio final’ y de la ‘revolución’: La conquista española fue percibida y descrita en quechua-aymara como Pachakuti” (Mignolo 2011, 157-158; sobre una teoría del *pachakuti* también Kusch 2010). Nos parece significativo cómo en esta ilustración confluyen mitologías indígenas, políticas coloniales, la mirada de un misionero dominicano, así como ideas interreligiosas y prácticas visuales transculturales. Ilustra diferentes estrategias –artísticas visuales– que se utilizaron para hacer frente a una situación en la que epistemologías en competencia y aquellas que rebasan fronteras, así como entendimientos del mundo y de la imagen se unieron y cómo, al mismo tiempo, una práctica artística visual importada en un contexto colonial se utilizó para visualizar nuevas semantizaciones.

Son procesos como éstos, y las creaciones visuales que los acompañan, los que llevaron al jurista-antropólogo Fernando Ortiz a acuñar en Cuba en 1940 – en una república que acababa de independizarse y que se caracterizaba fundamentalmente por violentas

schiedene – bildkünstlerische – Strategien, die genutzt wurden, um eine Situation zu bewältigen, in der konkurrierende, genauso wie grenzüberschreitende Epistemologien, Welt- und Bildverständnisse zusammenkamen und wie gleichzeitig eine kolonial importierte bildkünstlerische Praxis eingesetzt wurde, neue Semantisierungen zu visualisieren.

Es sind Prozesse wie diese und ihre einhergehenden Bildfindungen, die den Juristen-cum-Anthropologen Fernando Ortiz 1940 auf Kuba dazu bringen, den folgenreichen Neologismus „transculturación“ zu prägen – in einer durch die gewaltvollen kulturellen Umbrüche, zahlreiche Migrationswellen ethnisch sehr diverser Immigranten und durch den kolonialen Import afrikanischer Sklaven grundlegend gekennzeichneten, gerade unabhängig gewordenen Republik sowie im Kontext der erstarkenden faschistischen Bewegung in Europa: „[...] the word *transculturation* better expresses the different phases of the process of transition from one culture to another because this does not merely consist in acquiring another culture, which is what the English word *acculturation* really implies, but the process also necessarily involves the loss or uprooting of a previous culture, which could be defined as a *deculturation*. In addition, it carries the idea of the consequent creation of new cultural phenomena, which could be called *neoculturation*.“ (Ortiz 1940, in engl. Ausgabe 1995, 102-103). Auch wenn die Rezeption dieses Konzepts zunächst schleppend und partiell verlief (vgl. Coronil 1995; Côté 2010; Santí 2018) und erst in den 1980er Jahren im Kontext postkolonialer Diskurse in den lateinamerikanischen Literaturwissenschaften klareres Profil gewann, ist es signifikant, dass der inzwischen methodologisch systematisierte und programmatisch

convulsiones culturales, numerosas oleadas migratorias de inmigrantes étnicamente muy diversos y la importación colonial de esclavos africanos, así como en el contexto del fortalecimiento del movimiento fascista en Europa– el trascendental neologismo “*transculturación*”: “[...] la palabra *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso de transición de una cultura a otra porque éste no consiste simplemente en adquirir otra cultura, que es lo que implica realmente la palabra inglesa *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o el desarraigo de una cultura anterior, lo que podría definirse como una *deculturación*. Además, conlleva la idea de la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales, lo que podría denominarse *neoculturation*”. (Ortiz 1940, traducción de la edición inglesa 1995, 102-103). Aunque la recepción de este concepto fue inicialmente lenta y parcial (cf. Coronil 1995; Côté 2010; Santí 2018), y solo adquirió un perfil más claro en la década de 1980 en el contexto de los discursos poscoloniales en los estudios literarios latinoamericanos, es significativo que el enfoque, ahora metodológicamente sistematizado y institucionalizado de manera programática en forma de los Estudios Transculturales, tomara su punto de partida en el contexto latinoamericano. En su derivación e interpretación comparativa del concepto de *transculturación* de Ortiz en relación con el concepto de *hibridación* de Néstor García Canclini, Jean-François Côté señaló “que el contexto contemporáneo actual ofrece una oportunidad para pensar en la dimensión cosmopolita de la cultura que tanto la *transculturación* como la *hibridación* implican [...] proponiendo que la propia identidad de la cultura en las Américas, es decir, lo que se entiende por *identidad de la cultura americana*, o ‘*americanidad*’, debería definirse en función de la dimensión

institutionalisierte Ansatz in Form der Transkulturellen Studien im lateinamerikanischen Kontext seinen Ausgang nahm. Jean-François Côté bemerkte in seiner vergleichenden Herleitung und Interpretation von Ortiz' Verständnis von Transkulturation im Verhältnis zu Néstor García Canclini's Konzept der Hybridisierung, „that the current contemporary context offers an opportunity to think about the cosmopolitan dimension of culture that transculturation and hybridization both imply...proposing that the very identity of culture in the Americas, that is, what stands as the identity of American culture, or ‚Americanness‘, should be defined according to the cosmopolitan dimension of culture that refers to both its transcultural and hybrid status.“ (Côté 2010, 121) Wenn aus heutiger Sicht mit Blick auf aufstrebende nationalistische, neo-faschistische, neo-imperialistische und fundamentalistische Bewegungen weltweit seine Forderung, den gemeinsamen Nenner in einer kosmopolitischen Stoßrichtung zu sehen, zu optimistisch erscheint, ist sie dennoch erhellend. Insofern er auch das Verhältnis von transkulturellen zu dekolonialen Aspekten in den Blick nahm:

„Ortiz's concept of transculturation established a landmark, and García Canclini's concept of hybridization reshaped parts of the concept of transculturation so that it better fits into the current context. When we consider [Winfried] Siemerling's concern with multiculturalism and [Walter D.] Mignolo's attempt at defining interculturalism to deal with specific issues, we see how further debates might provide analytical directions that intersect with the former concepts [...] these directions are to some extent compatible with the need to think about culture in the Americas in such a way that it recognizes the existence of national contexts for evol-

cosmopolita de la cultura que remite tanto a su condición transcultural como híbrida.“ (Côté 2010, 121) Si desde la perspectiva actual, con vistas al auge de los movimientos nacionalistas, neofascistas, neoimperialistas y fundamentalistas en todo el mundo, su exigencia de ver el denominador común en un enfoque cosmopolita parece demasiado optimista, no deja de ser esclarecedora. Sobre todo, porque también tuvo en cuenta la relación entre los aspectos transculturales y descoloniales:

“El concepto de transcultura de Ortiz estableció un hito, y el concepto de hibridación de García Canclini reformuló partes del concepto de transcultura para que encajara mejor en el contexto actual. Cuando consideramos la preocupación de [Winfried] Siemerling con el multiculturalismo y el intento de [Walter D.] Mignolo de definir el interculturalismo para tratar temas específicos, vemos cómo los debates posteriores podrían proporcionar direcciones analíticas que se cruzan con los conceptos anteriores [...], estas direcciones son hasta cierto punto compatibles con la necesidad de pensar la cultura en las Américas de tal manera que reconozca la existencia de contextos nacionales para la evolución de las prácticas culturales sin restringir su definición a estos contextos. Las implicaciones de redefinir la cultura en las Américas son numerosas porque tanto la transcultura como la hibridación exigen una nueva versión en el actual contexto posmoderno, teniendo cuidadosamente en cuenta la dimensión cosmopolita de estas visiones conceptuales de la cultura.” (Côté 2010, 24).

El presente número temático vuelve de nuevo sobre las relaciones cosmopolitas de estos conceptos de los estudios culturales en parte

ving cultural practices without restricting their definition to these contexts. The implications of redefining culture in the Americas are numerous because both transculturation and hybridization call for new version in the current postmodern context, carefully taking into account the cosmopolitan dimension of these conceptual visions of culture“. (Côté 2010, 24).

Dieses Themenhefts wendet sich den kosmopolitischen Relationen dieser teilweise konkurrierenden kulturwissenschaftlichen Konzepte aus aktueller Perspektive über eine Dekade nach dieser Feststellung erneut zu und fragt kritisch, wie dekoloniale Theoriebildung und historische wie gegenwärtige Transkulturationen mit bzw. durch künstlerische Positionen aus Lateinamerika zusammengehen. Wobei in unserer Lesart und heutigen Diskussionen der historisch seit der Antike eurozentrisch konnotierte Begriff des Kosmopolitischen (Rovisco und Nowicka 2011) – der dann mit der modernen Metropole und einem noch nicht entthronten europäisch-aufklärerischen Subjekt als Zentrum assoziiert wird – einer relationalen Perspektivierung gewichen ist: der nach pluriversalen Weltentwürfen (cosmen) und ihrer Verortung (in oder außerhalb der polis) sowie der dringenden Frage nach verknüpftem (politischem, aber auch wissenschaftlichem) ethos im Umgang mit diesem Verständnis von und Wissen um Welt, gerade um den transkulturell und historisch unterschiedlich situierten Formationen der angesprochenen Konzepte Rechnung tragen zu können.

Das Themenheft nahm seinen Ausgang im Rahmen eines Workshop-cum-Seminars, in dem wir uns kollaborativ dieser Frage und den Herausforderungen der relationalen Perspektive stellten. Er brachte uns mitten

contrapuestos desde una perspectiva actual, más de una década después de esta constatación, y se pregunta críticamente cómo se conjugan la teorización decolonial y las transculturas tanto históricas como contemporáneas con o a través de posiciones artísticas de América Latina. A nuestro modo de ver y en discusiones contemporáneas, el concepto de cosmopolita, históricamente connotado de manera eurocéntrica desde la antigüedad (Rovisco y Nowicka 2011), asociado posteriormente a la metrópolis moderna y a un sujeto europeo-ilustrado aún no destronado como centro, ha dado paso a un punto de vista relacional: aquello que enfoca los conceptos pluriversales del mundo (cosmos) y su ubicación (dentro o fuera de la polis), así como la urgente cuestión de un ethos vinculado (político, pero también científico), a la hora de abordar esta comprensión y este saber del mundo, precisamente para poder tener en cuenta las formaciones de los mencionados conceptos, situadas de manera transcultural e históricamente diferente.

El número temático se gestó en el marco de un seminario-taller en el que abordamos esta cuestión y los retos de la perspectiva relacional de forma colaborativa. En plena pandemia de Covid-19 nos reunió virtualmente con tres expertxs y algunxs estudiantes que co-crearon el evento titular en dos universidades alemanas diferentes: la Universidad de Heidelberg (programa de máster “Estudios Transculturales” en el Centro Heidelberg de Estudios Transculturales de la Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg) y la Universidad de las Artes de Berlín (programa de Comunicación Visual; Facultad de Diseño). Con el trasfondo del vivo debate actual de los enfoques decoloniales acerca de la práctica artística en el contexto de América Latina (Bauer, Figge, Großmann, Lukatsch 2023; Overhoff Ferreira

in der Covid-19-Pandemie virtuell mit drei Expert*innen und einigen Studierenden zusammen, die an zwei unterschiedlichen deutschen Hochschulen – der Universität Heidelberg (Master-Programm „Transkulturelle Studien“ am Heidelberg Centrum für Transkulturelle Studien der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg) und der Universität der Künste Berlin (Studiengang Visuelle Kommunikation; Fakultät Gestaltung) die titelgebende Veranstaltung mitgestalteten. Vor dem Hintergrund, dass dekoloniale Ansätze hinsichtlich künstlerischer Praxis aktuell gerade im Kontext Lateinamerikas stark diskutiert werden (Bauer, Figge, Großmann, Lukatsch 2023; Overhoff Ferreira 2023; Overhoff Ferreira 2019; Vázquez 2020; Schultz et al. 2018; Lucero 2011; San Martín, Flores 2019), wandten wir uns einschlägigen dekolonialen Denker*innen aus dieser Region zu. Uns beschäftigten so insbesondere Texte von Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo, Madina Tlostanova, María Lugones und Gloria Anzaldúa, die historisch, soziologisch und politologisch, aber bisweilen auch poetisch verfasste Analysen auf den Zusammenhang von Kolonialismus, Kapitalismus und Moderne lieferten. Ihre institutionenkritisch wie wissenschaftsgeschichtlich informierten Forderungen plädieren – grob zusammengefasst – für ein neues Ethos der Wissensproduktion angesichts anhaltender Kolonialität. Dieser Positionierung stellten wir in produktiver Spannung die Ansätze einer transkulturell konturierten Kunstgeschichte gegenüber, wie sie von Monica Juneja (2023), Christian Kravagna (2017), Viktoria Schmidt-Linsenhoff († 2013) (2010), Kerstin Schankweiler (2021), Alexandra Karentzos und auch uns selbst vertreten werden und damit einen zeitlich über den Horizont historischer Kolonialbewegungen hinausgehenden Ansatz, vom Gegenstandsbereich aber

2023; Overhoff Ferreira 2019; Vázquez 2020; Schultz et al. 2018; Lucero 2011; San Martín, Flores 2019), recurrimos a pensadorxs decoloniales relevantes de esta región. Nos interesaron especialmente los textos de Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo, Madina Tlostanova, María Lugones y Gloria Anzaldúa, quienes aportaron análisis históricos, sociológicos y politológicos, pero a veces también poéticos, de la relación entre colonialismo, capitalismo y modernidad. Sus reivindicaciones, informadas por la crítica institucional y la historia de la ciencia, abogan –resumidas a grandes rasgos– por un nuevo ethos de producción de conocimiento frente a la colonialidad persistente. En tensión productiva contrastamos este posicionamiento con los planteamientos de una historia del arte de perfil transcultural, tal y como la representan Monica Juneja (2023), Christian Kravagna (2017), Viktoria Schmidt-Linsenhoff († 2013) (2010), Kerstin Schankweiler (2021), Alexandra Karentzos y nosotras, y por lo tanto un enfoque que temporalmente va más allá del horizonte de los movimientos coloniales históricos, pero cuyo objeto de estudio se centra por completo en la producción artística y sus objetos (de conocimiento) y productos (materiales). En un taller conjunto de tres días, del 16 al 18 de junio de 2021, aprendimos a modo de ejemplo qué significado conceden las historiadoras del arte Patricia Zalamea (Universidad de los Andes, Bogotá) y Dafne Cruz Porchini (UNAM, Ciudad de México) y el sociólogo Rolando Vázquez, investigador de la Universidad de Utrecht, a los fenómenos y las prácticas transculturales y qué exigencias decoloniales ven vinculadas a ellos. En una mesa redonda final, el día 12 de julio de 2021, junto con otrxs expertxs, vinculamos la visión del contexto latinoamericano con una visión crítica de otras regiones del mundo, de modo que al final se planteó la cuestión de

ganz fokussierten Blick auf künstlerische Produktion und ihre (Wissens-)Objekte und (materiellen) Produkte. In einem dreitägigen gemeinsamen Workshop vom 16. bis 18. Juni 2021 lernten wir exemplarisch, welchen Stellenwert die Kunsthistorikerinnen Patricia Zalamea (Universidad de los Andes, Bogotá) und Dafne Cruz Porchini (UNAM, Mexico City) sowie der an der Universität Utrecht forschende Soziologe Rolando Vázquez transkulturellen Phänomenen und Praktiken einräumen und mit welchen dekolonialen Forderungen sie diese verknüpft sehen. In einer abschließenden Podiumsdiskussion am 12. Juli 2021 verknüpften wir gemeinsam mit weiteren Expert*innen den Blick auf den lateinamerikanischen Kontext mit einem kritischen Blick auf andere Weltregionen, so dass am Ende die Frage nach den Bedingungen, Grenzen, aber auch Potentialen eines „gewelteten“ Wissens stand.

Unser vorläufiges Fazit ist die Einsicht, dass eine Welt gestaltende künstlerische Praxis in der Verschränkung mit einer Welt gestaltenden Produktion von Wissen – die nicht zuletzt die spezifische Art von Wissen einschließen kann, welche die Wissenschaft hervorbringt – immer auch historisch, geografisch und kulturell konditioniert ist. Wir plädieren daher dafür, allgemein ethische wie spezifisch wissenschaftliche Forderungen nach einer Dekolonialisierung unseres (kunsthistorischen) Wissens nicht als zeit- und ortlose oder gar universale Ansprüche misszuverstehen, sondern als jeweils spezifische Forderungen bestimmter Akteur*innen, die aus geschichtlich ganz unterschiedlich gelagerten, vielschichtigen Konflikten und komplexen Machtkonstellationen erwachsen sind, und damit immer auch konkret situiert erscheinen. Gerade neo-essentialistischen und biologistisch argumentieren-

las condiciones, los límites, pero también los potenciales de un conocimiento “mundializado” (“welten”).

Nuestro resultado preliminar es haber llegado a la conclusión, de que una práctica artística que configura mundo imbricada con una producción de conocimiento que configura mundo –que puede incluir también el tipo específico de conocimiento producido por la ciencia–, está siempre condicionada histórica, geográfica y culturalmente. Por lo tanto, sostenemos que las exigencias éticas generales y científicas específicas para la descolonización de nuestro conocimiento (de la historia del arte) no deberían malinterpretarse como reivindicaciones intemporales y sin lugar, o incluso universales, sino más bien como exigencias específicas de determinadxs actorxs que han originado de conflictos históricamente muy diversos y heterogéneos, y de complejas constelaciones de poder, por lo cual siempre se pueden situar concretamente. Precisamente a los discursos neoesencialistas y biologicistas, que a veces se utilizan como argumentos en los debates decoloniales, nos gustaría oponer los entretejidos transculturales complejos e interseccionales de historias del arte a menudo multicéntricas y también complejamente contradictorias. Estos requieren una sensibilidad hacia las superposiciones, apropiaciones poderosas, sobreescrituras, traducciones, variaciones, adaptaciones, influencias o recodificaciones para poder prevenir una reducción improductiva en la observación académica. Pues nuestra producción de mundo y de conocimiento se constituye mucho más de forma relacional a través de una transculturación polivalente de lo que revelan la yuxtaposición postcolonial pionera, pero a menudo concebida de manera muy dicotómica, de sujeto colonial frente a objeto en

den Diskursen, die teilweise in dekolonialen Debatten argumentativ eingesetzt werden, möchten wir die vielschichtigen und intersektionalen transkulturellen Verwobenheiten häufig multizentrischer und auch komplex widersprüchlicher Kunstgeschichten entgegensetzen. Sie erfordern eine Sensibilität für Überlagerungen, machtvolle Aneignungen, Überschreibungen, Übersetzungen, Variationen, Adaptionen, Einflüsse oder Neukodierungen, um bei der wissenschaftlichen Betrachtung einer unproduktiven Reduktion vorbeugen zu können. Denn unsere Welt- und Wissensproduktion wird durch polyvalente Transkulturation viel relationaler konstituiert, als es die bahnbrechende, aber häufig sehr dichotomisch gedachte postkoloniale Gegenüberstellung von kolonialem Subjekt versus Objekt in der Forschung zum Kolonialismus, zwischen metropolitanen Zentren und ländlichen Peripherien sowie modernem Subjekt und einem vormodernen „Anderen“ einer dekonstruktivistischen Erforschung der Moderne, aber auch das dekoloniale Beschreibungsmodell von Moderne/Kolonialität erkennen lassen. Ästhetisch-praktisches oder künstlerisches „Welten“ und andere Formen Welt zu entwerfen und zu verstehen, sind selbstverständlich durch die harten Grenzziehungen des modernen Epistems im Gefolge von kolonialer, imperialer, nationaler sowie kapitalistischer Herrschaft und Gewalt gekennzeichnet; sie erschöpfen sich aber nicht darin (vgl. wegweisende (inter-)disziplinäre Fallstudien und verknüpfte gemeinsame methodologische Reflektionen in Abu-Er-Rub u.a. 2021).

Dies lässt sich in der kunsthistorischen und kunstwissenschaftlichen Erforschung von Werken und künstlerischen Produktionen vielfältig verwobener Praktiken und im Dialog mit Expert*innen der jeweiligen Herkunfts-

la investigación sobre el colonialismo, entre centros metropolitanos y periferias rurales así como sujeto moderno y un “otro” premoderno de un estudio deconstructivista de la modernidad, pero también el modelo descriptivo decolonial de modernidad/colonialidad. Acciones estético-artísticas o artísticas que “mundializan” y otras formas de crear mundo y comprender el mundo están marcadas, por supuesto, por las duras demarcaciones de la episteme moderna a raíz de la dominación y la violencia coloniales, imperiales, nacionales, así como capitalistas; pero no se agotan en ellas (cf. estudios de caso (inter)disciplinarios pioneros y reflexiones metodológicas conjuntas y vinculadas en Abu-Er-Rub et al. 2021).

Esto puede comprobarse empíricamente e iluminarse teóricamente en la investigación histórico-artística y científico-artística de obras y producciones artísticas de prácticas entrelazadas de manera diversa, y en diálogo con expertxs de los respectivos contextos de origen. Si rechazamos las nociones estáticas modernistas de la comprensión humana universal del mundo y, en su lugar, consideramos la posibilidad de la pluriversalidad (Escobar 2020; sobre el uso del concepto en Walter D. Mignolo, Paul Gilroy y Achille Mbembe cf. Kerner 2014, 155-56) por medio de las prácticas artísticas y la investigación histórica del arte, observar el cómo de nuestras acciones de “mundializar” nos ayuda a enfocar la relacionalidad como la clave para una vida planetaria (siguiendo el pensamiento caribeño como en Glissant 1997; Diawara 2011). Tal enfoque ya no permite un pensamiento hegemónico “para” o “sobre” los demás, sino que describe el intento de un pensar dinámico “distinto”, “con” y “a través de” numerosas diferencias, inscrito en constelaciones de poder complejas y conflictivas, pero también productivo-creativas, que son

kontexte empirisch feststellen und theoretisch beleuchten. Wenn wir statischen modernistischen Vorstellungen von universalem menschlichen Weltverständnis eine Absage erteilen und stattdessen die Möglichkeit von Pluriversalität (Escobar 2020; zur Verwendung des Konzepts bei Walter D. Mignolo, Paul Gilroy und Achille Mbembe vgl. Kerner 2014, 155-56) mittels künstlerischer Praktiken und kunsthistorischer Forschung ins Auge fassen, hilft uns der Blick auf das Wie unseres „Weltens“, die Relationalität als Schlüssel eines planetaren Lebens in den Blick zu nehmen (in der Folge karibischen Denkens wie bei Glissant 1997; Diawara 2011). Ein solcher Ansatz erlaubt kein hegemoniales Denken „für“ oder „über“ die Anderen mehr, sondern beschreibt den Versuch, eines dynamischen „anderen“ Denkens „mit“ und „durch“ zahlreiche Differenzen, eingeschrieben in komplexe, konfliktreiche, aber auch produktiv-kreative Machtkonstellationen, die über verschiedene Größenebenen hinweg wirksam sind (z.B. Lowenhaupt Tsing 2021; zum Problem der Skalierung vgl. auch Juneja 2023, Kapitel 3).

Die in der Folge des Workshops und eines erweiterten Call for Papers in diesem Themenfeld hier versammelten fünf Artikel bilden zusammen einen vielstimmigen Resonanzraum, der komplementiert wird mit je einer Rezension eines künstlerischen Übersetzungsprojekts und einer Ausstellung sowie den Kunstwerken fürs Gedächtnis in Form von Katalogeinträgen, welche fünf Studierende im Nachgang zum Seminar verfassten und die ihrerseits ergänzt werden durch drei weitere im Themenbereich verortete Beiträge. Zusammengenommen konstituieren diese Texte *Miradas 7* als ein Heft, das künstlerische Kontakte und Austauschprozesse in pluraler Perspektivierung reflektiert

effektives a través de diferentes niveles de escala (por ejemplo, Lowenhaupt Tsing 2021; sobre el problema de la escala, cf. también Juneja 2023, capítulo 3).

Los cinco artículos reunidos aquí como resultado del seminario y de una convocatoria ampliada de ponencias para este campo temático conforman una cámara de resonancia polifónica, que se complementa con reseñas de un proyecto de traducción artística y de una exposición, así como con las obras para recordar en forma de entradas de catálogo, escritas por cinco estudiantes a raíz del seminario, y que a su vez se conjugan con otras tres contribuciones a este campo temático. En conjunto, estos textos constituyen *Miradas 7* como un número que reflexiona acerca de los contactos artísticos y los procesos de intercambio desde una pluralidad de perspectivas y que, por tanto, refleja metódicamente la diversidad de posiciones desde la historia del arte, que se pone de manifiesto en los estudios de caso aquí analizados. Estos demuestran que, además de la pervivencia de la colonialidad (visual) en contextos históricamente posteriores a la independencia política, así como en contextos contemporáneos, ha habido y sigue habiendo muchas expresiones diferentes de intercambio artístico de posiciones y mundos visuales desde siempre entrelazados, pos-/coloniales y transculturales. Además de los desequilibrios de poder (visual) duraderos y traumáticos, y de los crueles regímenes de representación de la época colonial, también deben explorarse las ambivalencias de los lenguajes visuales coloniales, las resistencias visuales y las subversiones.

Por ejemplo, Sanja Savkic Sebek y Alonso Rodrigo Zamora Corona analizan una serie de representaciones de plumaria en el Có-

und damit methodisch die kunstgeschichtliche Vielfalt an Positionen spiegelt, die in den hier diskutierten Fallstudien deutlich wird. Sie zeigen, dass es neben dem Fortleben von (visueller) Kolonialität in historisch der politischen Unabhängigkeit nachgelagerten, genauso wie gegenwärtigen Kontexten viele verschiedene Expressionen künstlerischen Austauschs immer schon verwobener, post-/kolonialer und transkultureller Positionen und Bildwelten gab und gibt. Neben den nachhaltig traumatischen (visuellen) Machtgefällen und grausamen Repräsentationsregimen der Kolonialzeit gilt es auch die Ambivalenzen kolonialer Bildsprachen, visuelle Resistenzen und Subversionen auszuloten.

So analysieren Sanja Savkic Sebek und Alonso Rodrigo Zamora Corona eine Serie von Darstellungen von Federarbeiten im Codex Florentinus, der im kolonialen Mexiko des 16. Jahrhunderts entstanden ist – einer Zeit intensiver und komplexer Transkulturationen. Die beiden plädieren für eine Lesart der Bilder einerseits als Anleitung dieser Handwerkskunst für indigene Künstler*innen in der Kolonialzeit, andererseits für breitere Deutungsansätze der Bilder als ‚embedded texts‘, als Bild-Glyphen, die in ihrer Variation und Unabhängigkeit vom Spanischen als reiner Schriftsprache für Savkic Sebek und Zamora Corona das Potential haben, koloniale Denkmuster zu queeren und die Handlungsmacht indigener Künstler*innen sichtbar zu machen.

Patricia Zalamea Fajardo untersucht in ihrem Beitrag die transkulturelle Persönlichkeit Diego de Torres – der zu einer „particular colonial elite [im kolonialen Vizekönigreich Neu-Granada in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehörte] that occupied spaces simultaneously in both the Spanish and Mui-

dice Florentino, producido en el México colonial del siglo XVI, una época de intensas y complejas transculturaciones. Ambos defienden una lectura de las imágenes, por un lado, como guía de este oficio para lxs artistas indígenas de la época colonial y, por otro, una interpretación más amplia de las imágenes como “textos incrustados”, como glifos pictóricos que, en su variación e independencia del español como lengua escrita pura, tienen el potencial para Savkic Sebek y Zamora Corona de quebrantar los patrones coloniales de pensamiento y hacer visible la agencia de lxs artistas indígenas.

Patricia Zalamea Fajardo examina en su contribución la personalidad transcultural de Diego de Torres, que pertenecía a una “élite colonial particular [en el virreinato de Nueva Granada en la segunda mitad del siglo XVI] que ocupaba espacios simultáneamente en las sociedades española y muisca, pero que no pertenecía enteramente a ninguna de ellas”. En particular, examina sus dibujos: dos mapas coloniales de la región y una imagen compleja del funeral de su hermano, que entrelaza estilos y géneros de orígenes diversos. Zalamea pone de relieve las funciones que asumieron estos dibujos en su época como instrumentos de crítica al estilo de gobierno de la Corona española en la colonia.

Las contribuciones de Joseph Hartman y Roberto Robalinho abordan, desde distintas perspectivas, los escenarios de las amenazas globales en el Antropoceno: por un lado, con un enfoque y un material decididamente centrado en la historia del arte y de la imagen, y por el otro, desde un punto de vista (artístico) filosófico. Muestran a las prácticas artísticas y de creación de imágenes como un medio para hacer frente al miedo ante los peligros desconocidos y entrelazados de

sca societies but did not entirely belong to either one“. Insbesondere untersucht sie dessen Zeichnungen – zwei koloniale Karten der Region und ein komplexes Bild vom Begräbnis seines Bruders, das Stile und Genres aus vielgestaltigen Herkunftsn zusammenbindet. Zalamea stellt die Funktionen scharf, die diese Zeichnungen in ihrer Zeit einnahmen als Instrumentarien der Kritik am Regierungsstil der spanischen Krone in der Kolonie.

Die Beiträge Joseph Hartmans und Roberto Robalinhos thematisieren aus unterschiedlichen Perspektiven – zum einen mit einer dezidiert kunst- und bildhistorischen Zentrierung und Materiallage, zum anderen aus (kunst-)philosophischer Sicht – Szenarien globaler Bedrohungslagen im Zeichen des Anthropozän. Künstlerische und bildgebende Praktiken zeigen sie als Mittel der Bewältigung von Angst gegenüber unbekanntem, intersektional verwobenen Gefahren des Klimawandels und angesichts der *longue durée* kolonialer Machtgefälle. Sie loten darüber hinaus ihr Potential aus, Widerstand zu etablieren, sichtbar zu machen und zu stärken. Die von Hartman diskutierten Bilder von vernichtenden Tropenstürmen, die ihm eben auch wörtlich zu Tropen der Vernichtung werden, erzählen vom Fortleben der Sturm-erfahrungen und einer besonderen Zeitlichkeit, die einerseits dem wiederkehrenden Wetterphänomen eingeschrieben erscheint, die andererseits durch die Visualisierung des Sturms „temporalisiert“ oder „verstumlicht“ wird im Sinne einer Verwirbelung von gestern/heute. Sie stellt die moderne Vorstellung eines linearen Fortschritts, mit dessen Hilfe der Mensch auch Naturgewalten bezwingen könnte, grundsätzlich in Frage. Bei Robalinho sind es anschließend an die kultur-anthropophagen Praktiken im Brasilien der 1920er Jahre die Neusemantisierungen,

manera interseccional en relación al cambio climático y a los desequilibrios coloniales de poder de largo alcance. También exploran su potencial para establecer, visibilizar y potenciar la resistencia. Las imágenes de devastadoras tormentas tropicales analizadas por Hartman, que para él también se convirtieron literalmente en tropos de destrucción, hablan de la supervivencia de las experiencias de tormenta y de una temporalidad particular que, por un lado, aparece inscrita en el fenómeno meteorológico recurrente, y que, por otro, se “temporaliza” o tormentaliza” mediante la visualización de la tormenta, en el sentido de un remolino de ayer/hoy. Este cuestiona fundamentalmente la idea moderna de progreso lineal, con cuya ayuda el hombre también podría vencer a las fuerzas naturales. En el texto de Robalinho, siguiendo las prácticas culturales antropofágicas del Brasil de los años veinte del siglo XX, son las resemantizaciones que los fotógrafos realizan de las imágenes de la naturaleza tras incendios devastadores, llenándolas de espíritus y haciendo visibles de manera poética las sombras y los vacíos de lo que una vez fue.

En su contribución, Dafne Cruz Porchini aborda las estrategias de institucionalización de la representación a partir del ejemplo de la presencia mexicana en la Exposición del Centenario de Filadelfia en 1876. Por un lado, rastrea las estrategias visuales a partir de los carteles o la caricatura, que en la segunda mitad del siglo XIX ya eran medios visuales disponibles y recibidos masivamente. Por otro lado, analiza la exposición también como un escenario transnacional en el que la aún joven nación de México actuaba en el espacio expositivo estadounidense y, por tanto, políticamente precargado. Desde una perspectiva microhistórica, señala el papel importante y creador de significados que desempeñó el

die Fotograf*innen an den Bildern der Natur nach verheerenden Feuern vornehmen, indem sie sie begeistern und die Schatten und Lücken des einst Gewesenen auf poetische Weise sichtbar machen.

Dafne Cruz Porchini beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit Institutionalisierungsstrategien von Repräsentation am Beispiel der mexikanischen Präsenz auf der Centennial Exhibition in Philadelphia im Jahr 1876. Sie zeichnet zum einen die visuellen Strategien nach anhand von Plakaten oder der Karikatur, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schon massenhaft verfügbare und rezipierbare Bildmedien waren. Zum anderen untersucht sie die Ausstellung auch als transnationale Bühne, auf der sich die noch junge Nation Mexiko im US-amerikanischen und damit politisch vorbelasteten Ausstellungsraum gerierte. In mikrohistorischer Perspektive zeigt sie auf, welche bedeutsame und Bedeutung stiftende Rolle Kunst im Kontext des mexikanischen Nation Buildings und im Rahmen international ausgerichteter Ausstellungsformate spielte.

Die Rubrik der „Kunstwerke fürs Gedächtnis“ stellt in diesem Heft insgesamt neun künstlerische Positionen vor. Sie kontextualisieren Werke, die von einem kolonialzeitlichen Tarotkartenset und andiner Bauplastik über das 19. Jahrhundert in der Malerei zwischen den Philippinen und den Américas bis ins frühe 20. Jahrhundert reichen mit einem Tafelbild des japanischen Malers Tamiji Kitagawa, der einen mexikanischen Begräbnisritus visualisierte, und in der Nachkriegszeit anlangen mit einem Künstlerbuch, das zwei Künstler in der DDR schufen, die darin ethnografische Beschreibungen ästhetisch übersetzten. Vor allem in den beiden Beiträgen zu den zeitgenössischen Werken – einer

arte in el contexto de la construcción de la nación mexicana y en el marco de los formatos expositivos de orientación internacional.

La sección “Obras para recordar” presenta en este número un total de nueve posturas artísticas. Se contextualizan obras que van desde un juego de cartas de tarot de la época colonial y los motivos de las fachadas de iglesias andinas pasando por el siglo XIX en la pintura entre Filipinas y las Américas, hasta principios del siglo XX con una pintura sobre tabla del pintor japonés Tamiji Kitagawa, que visualiza un rito funerario mexicano, para terminar en el periodo de posguerra con un libro de artista creado por dos artistas de la RDA, traduciendo descripciones etnográficas de manera estética. Especialmente en las dos contribuciones sobre obras contemporáneas –una intervención activista del colectivo Sor Juana de Berlín y un estudio antropológico sobre los marcadores “raciales” y su visibilidad– se pone de manifiesto que también se cuestiona el concepto clásico de obra, que dio nombre a esta sección.

El número temático se completa con dos reseñas. Se analizan el proyecto de traducción colectiva *Wissen über Brücken – Conocimiento sobre puentes*, que aborda a profundidad la obra gráfica de la autora chicana Gloria E. Anzaldúa, y la exposición de Dresde *Revolutionary Romances – PRÓLOGO. Historias transculturales del arte en la RDA (2022)*. Esta última se centró de forma innovadora en las conexiones artísticas internacionales entre la República Democrática Alemana y los países de América Latina de gobiernos socialistas.

Queremos aprovechar esta oportunidad para agradecer a todos y a todas, autorxs y dictaminadorxs, por su gran compromiso y confianza, sus sugerencias y su perseverancia

aktivistischen Intervention des Sor Juanas-Kollektivs in Berlin und einer anthropologisch fundierten Studie zu ‚Race‘-Markern und ihrer Bildlichkeit – wird deutlich, dass auch der klassische Werkbegriff – namensgebend für die Rubrik – hinterfragt wird.

Abgerundet wird das Themenheft durch zwei Rezensionen. Besprochen wird das kollektive Übersetzungsprojekt *Wissen über Brücken – Conocimiento sobre puentes*, das sich intensiv mit dem zeichnerischen Oeuvre der chicana-Autorin Gloria E. Anzaldúa beschäftigt sowie die Dresdner Ausstellung *Revolutionary Romances – PROLOG. Transkulturelle Kunstgeschichten in der DDR* (2022). Letztere fokussierte innovativ auf die internationalen künstlerischen Verbindungen zwischen der Deutschen Demokratischen Republik und den sozialistisch regierten Ländern Lateinamerikas.

Wir möchten an dieser Stelle allen Beitragenden und Peer Reviewer*innen ganz herzlich für ihr großes Engagement und Vertrauen danken, für ihre Anregungen und kommunikative Ausdauer in den verschiedenen Überarbeitungsphasen, die auch dieses Themenheft Wirklichkeit werden ließen. Ohne die tatkräftige Unterstützung der wissenschaftlichen Hilfskräfte Katharina Aae, Tobias Scholze (UdK Berlin) und Madeleine Eppel (Universität Heidelberg) in Sachen Korrektorat, Formalia, Layout und Satz wäre das Themenheft nicht zu realisieren gewesen. Mittel aus dem Eliteprogramm für Postdoktorandinnen und Postdoktoranden der Baden-Württemberg Stiftung unterstützten insbesondere Franziska Kochs Arbeit an diesem Heft, während der Fachrat des Heidelberg Centrums für Transkulturelle Studien großzügig Mittel genehmigte, mit denen wir das Workshop-cum-Seminar realisierten,

communicativa en las distintas fases de revisión, que han hecho realidad también este número. Sin el apoyo activo de los asistentes académicos Katharina Aae, Tobias Scholze (UdK Berlín) y Madeleine Eppel (Universidad de Heidelberg) en cuanto a corrección de pruebas, cuestiones de formato, diseño y maquetación, el número temático no habría sido posible. Los fondos del programa de élite para postdoctorandos de la Fundación Baden-Württemberg apoyaron especialmente el trabajo de Franziska Koch en este número, mientras que la junta directiva del Centro de Estudios Transculturales de Heidelberg aprobó generosamente los fondos con los que realizamos el taller-seminario que dio impulso al número. La coeditora y fundadora de Miradas, Franziska Neff, merece todo nuestro agradecimiento por su apoyo y por la mayoría de las traducciones al español de las presentes contribuciones.

Esperamos que lxs lectorxs disfruten de los frutos del trabajo de tantas mentes y manos, que retomen activamente nuestros hilos de pensamiento y contribuyan a hilarlos aún más para seguir “mundializando” el conocimiento frente a la transculturación y la exigencia de descolonización. Nuestro resultado preliminar no es una certeza inamovible, sino más bien sucedió como una red dinámica de conclusiones interconectadas y a veces divergentes. En el sentido del título, queremos animar a entender no solamente las historias del arte y las prácticas y obras artísticas como siempre ya transculturalmente entrelazadas, es decir, “entangled”, sino también a nuestra investigación académica como parte de un diálogo productivo preciso de situarse, el cual crea creaciones artísticas de mundo en la zona de contacto (Pratt 1991). Pues en la diferencia concebida de forma pluriversal, así como en el entrelazamiento de estos en-

das den Anstoß zum Heft gab. Der Mit herausgeberin und Gründerin von *Miradas*, Franziska Neff, gebührt unser großer Dank für ihre Unterstützung und die überwiegende Anzahl der Übersetzungen der vorliegenden Beiträge ins Spanische.

Wir hoffen, dass die Leser*innen die Früchte der Arbeit so vieler Köpfe und Hände genießen, aktiv unsere Denkfäden aufgreifen und weiterspinnen helfen, um angesichts von Transkulturation und der Forderung nach Dekolonisierung, Wissen weiter zu „welten“. Unser vorläufiges Fazit bildet keine unverrückbare Gewissheit, sondern ereignete sich als ein dynamisches Netz an sich verknüpfenden und bisweilen auch wieder auseinanderlaufenden Einsichten. Im Sinne des Titels wollen wir dazu anregen, Kunstgeschichten und künstlerische Praktiken und Werke nicht nur als immer schon transkulturell verwoben, also „entangled“ zu begreifen, sondern auch unser wissenschaftliches Forschen als Teil eines zu situierenden, produktiven Dialogs mit künstlerischen Welterschöpfungen in der Kontaktzone (Pratt 1991) zu verstehen. Denn in der pluriversal gedachten Differenz wie Verflechtung dieser „weltenden“ Ansätze liegt vermutlich das eigentliche dekolonisierende Potential, das uns weit über lateinamerikanische Horizonte hinaus lernen lässt.

foques “mundializantes”, reside presumiblemente el potencial descolonizador real, que nos permite aprender mucho más allá de los horizontes latinoamericanos.

Traducción: Franziska Neff

Bibliografie/Bibliografía:

Abu-Er-Rub, Laila u.a., Hrsg. *Engaging Transculturality. Concepts, Key Terms, Case Studies*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2021.

Asia in Amsterdam – The Culture of Luxury in the Golden Age, Ausst.-Kat. Peabody Essex Museum, Salem, MA/Rijksmuseum Amsterdam, hrsg. v. Karina H. Corrigan, Jan van Campen und Femke Diercks, mit Janet C. Blyberg. New Haven/London: Yale University Press, 2015.

Bauer, Julian Sverre, Maja Figge, Lisa Großmann und Wilma Lukatsch, Hrsg. *Künste dekolonisieren. Ästhetische Praktiken des Lernens und Verlernens*. Paderborn: transcript, erscheint im August 2023.

Bleichmar Daniela. *Visible Empire: Botanical Expeditions & Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2012.

Brantlinger, Patrick. „Dying Races‘: Rationalizing Genocide in the 19th Century.“ In *The Decolonization of the Imagination. Culture, Knowledge, and Power*, hrsg. v. Jan Nederveen Pieterse und Bhikha Parekh. London: Zed Books, 1995, 43-56.

Côté, Jean-François. „VI. From Transculturation to Hybridization: Redefining Culture in the Americas.“ In *Amériques transculturelles/ Transcultural Americas*, hrsg. v. Benessaïeh, Afef. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa/University of Ottawa Press, 2010, 121-147.

Büdenbender, Hanna. „Wow, that's so postcard!“ – De-/Konstruktionen des Tropischen in der zeitgenössischen Fotografie. Bielefeld: transcript, 2022.

Daston, Lorraine und Peter Galison. *Objektivität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007.

Daum, Denise. *Albert Eckhouts ‚gemalte Kolonie‘: Bild- und Wissensproduktion über Niederländisch-Brasilien um 1640*. Marburg: Jonas Verlag, 2009.

Diawara, Manthia „One World in Relation: Edouard Glissant in Conversation with Manthia Diawara.“ *Nka Journal of Contemporary African Art* 28 (March 1, 2011), 4–19, <https://doi.org/10.1215/10757163-1266639>.

Diener, Andrea. „Bilder, die nichts verbergen vom Fallen der Zeit.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung online* (18. Juni 2019): <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/sebasti-o-salgado-bekommt-friedenspreis-des-deutschen-buchhandels-16243078.html>

- Dorotinsky, Deborah. „Photographing Indian Peoples – Photographs as Kaleidoscope.“ In *A Companion to Mexican History and Culture*, hrsg. v. William H. Beezley. Malden, MA/Oxford, UK: Wiley-Blackwell 2011, 480-492.
- Edwards, Elizabeth, Hrsg. *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven/London: Yale University Press, 1992.
- Escobar, Arturo. *Pluriversal Politics: The Real and the Possible*, Latin America in Translation. Durham: Duke University Press, 2020.
- Fiore, Julia. „In Dutch Still Lives, Dark Secrets Hide Behind Exotic Delicacies.“ (4. September 2017): <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-dutch-lives-dark-secrets-hide-exotic-delicacies>
- Gabara, Esther. *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*. New York: Duke University Press, 2008: <https://doi.org/10.1515/9780822389392>
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico Stadt: Grijalbo, 1990.
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- Gludovatz, Karin. „Fruits of Heaven: Artistic Knowledge and the Aesthetic Order of the ‚New World‘ in Albert Eckhout’s Still Lives.“ In *Competing Knowledges – Wissen im Widerstreit*, hrsg. v. Anna Margaretha Horatschek. Berlin/Boston: de Gruyter, 2020, 51- 66: <https://doi.org/10.1515/9783110659658-003>
- Gottowik, Volker. „Der Ethnologe als Fremder. Zur Genealogie einer rhetorischen Figur.“ *Zeitschrift für Ethnologie* 130 (2005): 23-44.
- Juneja, Monica. *Can Art History be made Global? Meditations from the Periphery*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2023.
- Juneja, Monica. „Chapter Three: Traversing Scale(s) - Transcultural Modernism with and Beyond the Nation.“ In *ibid. Can Art History be made Global? Meditations from the Periphery*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2023a.
- Juneja, Monica. „Micro-stories. The Routes of Transcultural Modernism.“ In *Museum global. Mikrogeschichten einer ex-zentrischen Moderne*, hrsg. v. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Köln: Wienand, 2018: 37-46.
- Karentzos, Alexandra, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter, Hrsg. *Topologien des Reisens. Tourismus, Imagination, Migration*. Trier: Universitätsbibliothek 2010.

- Kusch, Rodolfo. *Indigenous and Popular Thinking in America*. 1973, übersetzt v. Maria Lugones und Joshua Price. Durham: Duke University Press, 2010.
- Kravagna, Christian. *Transmoderne: eine Kunstgeschichte des Kontakts*. PoLYpeN. Berlin: b_books, 2017.
- Lowenhaupt Tsing, Anna. *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2021.
- Lucero, María H. „Decoloniality in Latin American Art.“ *Southern Perspectives* (11. August 2011): <https://southernperspectives.net/region/latin-america/decoloniality-in-latin-american-art>
- Kerner, Ina. „Countering the Legacies of Colonial Racism: Delinking and the Renewal of Humanism.“ In *Postcoloniality – Decoloniality – Black Critique: Joints and Fissures*, hrsg. v. Sabine Broeck und Carsten Junker. Frankfurt a. M. und New York: Campus Verlag, 2014, 145-58.
- Kimmelman, Michael. „Can Suffering be Too Beautiful?“ *The New York Times Photography Review* (13. Juli 2001).
- Michalsky, Tanja. *Projektion und Imagination: Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*. München u.a.: Fink, 2011.
- Mignolo, Walter D. *The Darker Side of Western Modernity – Global Futures, Decolonial Options*. Durham/London: Duke University Press, 2011.
- Nagel, Thomas. *Der Blick von Nirgendwo*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992.
- Overhoff Ferreira, Carolin. *Decolonial introduction to the theory, history and criticism of the arts*. [ohne Ort]: Lulu.com, 2019.
- Overhoff Ferreira, Carolin. *Dekoloniale Kunstgeschichte. Eine methodische Einführung*. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2023.
- Parker Brienen, Rebecca. *Visions of Savage Paradise: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- Pratt, Mary Louise. „Arts of the Contact Zone.“ *Profession*, 1991, 33–40. <http://www.jstor.org/stable/25595469>.
- Rovisco, Maria und Magdalena Nowicka. *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism*, Ashgate Research Companion. Burlington, VT: Ashgate, 2011.

- Schankweiler, Kerstin, Eva-Maria Troelenberg und Anna Sophia Messner, Hrsg. *Reading Objects in the Contact Zone*. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2021.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria. *Ästhetik der Differenz*. 2 Bde. Marburg: Jonas-Verlag, 2010.
- Schultz, Tristan et al., Hrsg. *Decolonizing Design: Design and Culture*. Special Issue 10, 1 (2018).
- Sebastião Salgado im Interview mit Sven Michaelsen. *SZ Magazin* (20. Mai 2021): <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/kunst/sebastiao-salgado-interview-genesis-90215?reduced=true>
- Sekula, Allan. „The Body and the Archive.“ *October*, no. 39 (Winter 1986): 3-64.
- Sischy, Ingrid. „Good Intentions.“ *New Yorker* (9. September 1991).
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- Vázquez, Rolando und Hicham Khalidi. „A New Bauhaus? The Debate for a More Inclusive Europe.“ *rectoverso* (14. Januar 2021): <https://www.rektoverso.be/artikel/a-new-bauhaus-the-debate-for-a-more-inclusive-europe>
- Vázquez, Rolando. *Vistas of Modernity. Decolonial aesthetics and the end of the contemporary*. Amsterdam: Mondriaan Fund, 2020.
- von der Leyen, Ursula. „Wir brauchen ein Neues Europäisches Bauhaus.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (17. Oktober 2020): <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/ursula-von-der-leyen-ein-neues-europaeisches-europa-17006741.html>
- Wilhelm und Alexander von Humboldt*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, hrsg. v. David Blankenstein, Raphael Gross, Bénédicte Savoy und Arnulf Scriba. Darmstadt: wbg Theiss, 2019.
- Württembergischer Kunstverein, Hans D. Christ und Iris Dressler, Hrsg. „50 Jahre nach ‚50 Jahre Bauhaus‘, 1968.“ <https://www.wkv-stuttgart.de/programm/2019/ausstellungen/50-jahre-nach-50-jahre-bauhaus-1968/> (Website, 2019).

Artikel
Artículos
Artegos
Articles

Amantecayotl Glyphs Revisited: Writing and Featherworking in the Florentine Codex

Alonso Rodrigo Zamora Corona*

Sanja Savkic Sebek**

Abstract

This article proposes a reading for all the glyphs infixed in the images which accompany the twenty-first chapter of Book 9 of the Florentine Codex, following the decipherment work initiated by Frances Berdan (2015). These images depict the process of featherworking during the early colonial period, expressing the names of the materials used by the feather artists or *amanteca*, their properties, as well as the actions involved in the manufacture of their artworks. The analysis of these glyphs shows that they constitute a sort of technical ‘instruction manual’, and possibly corresponded to one of the ways in which arts and crafts were transmitted among the indigenous people of Mexico during the sixteenth century, an era of strong transculturation. The analysis also reveals how strict phonocentric approaches in grammatology are insufficient to tackle the complexity of Aztec writing and to understand its communicative possibilities. Instead, we propose that, in these pages, images work together with logosyllabic glyphs, codifying ‘embedded texts’, as defined by Janet Berlo (1983), texts which had a degree of independence from those written in Spanish and even alphabetic Nahuatl, and hence can be considered as true pictographies, indigenous texts with the potential to decolonise our idea of writing.

Keywords: Florentine Codex • Aztec art • featherwork • Aztec writing • hieroglyphs • pictography

* Postdoctoral fellow of the Institute of Historical Research, National Autonomous University of Mexico, working under the supervision of Dr Guilhem Olivier.

** Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut

1. Introduction

Sixteenth century Mexican featherwork has been recognised as one of the most complex and original expressions of the period, being a crucial medium for both pre-Hispanic and Christian art of the period (Russo 1998, 2002, 2014; Arroyo Urióstegui and Pérez Rentería 2009; Rivero Weber and Feest 2012; Russo, Wolf, and Fane, 2015; Kern 2018). Perhaps the pivotal role that featherworking played in the process of cross-cultural communication between the Amerindian and the European worlds (and beyond) lead this art to be explained in great detail in the Florentine Codex (1575–1577), the cultural ‘encyclopedia’ created by the Franciscan friar Bernardino de Sahagún and his indigenous students (Favrot Peterson and Terraciano 2019). As proposed by Kevin Terraciano (2010) and Diana Magaloni (2014: 3), the Florentine Codex can be said to comprise three texts: the Nahuatl alphabetic text, the Spanish alphabetic text, and a “pictorial” text; however, the latter is rather complex; it is not merely iconographic, but is characterised by the complex interaction between Aztec logosyllabic writing (Lacadena 2008; Whittaker 2021) and the images which those glyphs accompany.

In this article, we propose a detailed reading of all the logo-syllabic glyphs contained within the images of the twenty-first chapter of Book 9 (“The Merchants”) of the Florentine Codex, titled “Here is told how those of Amantlan, the ornamenters, performed their task” (Sahagún 1959: 93–97), whose decipherment has been initially advanced by Frances Berdan (2015). Such signs could be considered as examples of what has been called ‘codigo-phagic writing’, i.e., a collection of discursive fragments in a context of cultural transformation and exchange (Viveros Espinosa 2020), as well as part of the transcultural process of ‘(re)education by images’ shared by both pre-Hispanic and early colonial society (see Russo 1998: 65–69). We suggest that these images accompanied by written signs can be read as a true technical-craftsmanship ‘instruction manual’, where the combination of ‘iconography’ and logosyllabic glyphs worked in complex and unexpected ways, creating a true text that is sometimes parallel and sometimes original in relation to its counterpart in alphabetic Nahuatl.

A full and systematic reading of the whole corpus of logosyllabic glyphs in the Florentine Codex is still pending, although promising progress has been recently made by Gordon Whittaker (2021). However, the method used in this article takes into consideration but also distances itself from prior models, mainly those of Alfonso Lacadena (2008), and Whittaker himself (2018). One of the obstacles for the correct reading of these glyphs has been the idea that Aztec writing is a system of labels for names and calendar dates, which worked completely in isolation from the accompanying

‘iconography’. We argue that these examples show that logo-syllabic glyphs worked in tandem with images in order to transmit complex sentences, which would support the idea of a ‘picture writing’, contradicting the idea of a strict phoneticist definition of writing (Daniels 2006), and thus siding with decolonial theories of writing (Battestini 1997: 24–25; Yan 2002).

Our main assumption is that only if we consider Mesoamerican images as vehicles for ‘embedded texts’ in the sense of Janet Berlo (1983), we can arrive at a correct reading for many of these glyphs, which in some cases have remained obscure until now. Thus, we will treat these images as ‘pictographies’, which could be defined as iconographic arrangements that transmitted variable texts in a top-down, semantic oriented fashion (cfr. Zamora Corona 2022); in particular, Mesoamerican pictographies have been suggested to be a “language” of sorts, which doesn’t only represent objects and situations, but to transmit texts and meanings (Escalante Gonzalvo 2010: 19). In the case of Aztec writing, pictographies worked in tandem with logo-syllabic writing, whose function was to fix some crucial ‘invariable’ parts of the text, mostly names, but sometimes verbs, adverbs, and other kinds of words. The term *pictography*, understood in this way, can stimulate further thinking about the terms traditionally used in our understanding of the art of indigenous peoples of the Americas, such as image, iconography, and writing itself, as well as their relations.

However, before addressing the main topic of this article, some words are needed on a rather complex process of the making of feather art (*amantecayotl*) in Mexico during the sixteenth century, in order to provide a guide to the reader.

2. How Aztec featherworks were made: An overview

According to Pascal Mongne (2016: 89), as it happens in other indigenous cultures of the Americas, the Nahuatl *amantecah* three main featherworking techniques which they often combined, depending on the objects and ornaments being covered: tying, weaving and gluing. In the Florentine Codex two main techniques of feather art are taught: featherworks fixed with glue (*tzacutica*), also called ‘feather mosaic’, and featherworks fastened with cord and maguey thread (*mecatoca*, *ichtica*), also known as ‘knot-based featherwork’ (Russo 1998: 72–73; Rivero Weber and Feest 2012: 47, 53).

The first one was technically more complex (fig. 1). It involved the drafting of an image by a scribe-artist (*tlacuilo*) and its tracing over a sheet of rough bark paper (*cuahamatl*), on which the work was done. To make the tracing, a translucent sheet of

cotton cloth was prepared on a straight maguey leaf, on which a layer of glue made with orchid bulbs was spread. Carded cotton was pressed on it repeatedly and left to dry, forming a thin, transparent sheet, which was peeled off and placed over the design of the *tlacuilo* to be traced. Later, this cotton fabric was pasted over a sheet of rough bark paper, which was carefully cut in order to be able to work with it.

Elsewhere, a sheet with the background of the image was prepared. This background was prepared with a mosaic technique, in which lower-quality, dyed feathers, were glued first. The model cut out and glued on a frame was adhered to the base, too, and afterwards ‘exotic’, expensive feathers were placed on top, that is, feathers whose colour was totally natural: roseate spoonbill for the reds, cotinga for the blues, quetzal for the greens, hummingbird for iridescent areas, eagle down for the whites, among an enormous variety and possibilities. Each of these feathers was carefully cut and placed to make the most of their luminosity and iridescence. The aesthetic qualities of featherworks which most attracted the public, both indigenous and European, were the palpability of the surfaces created in this way, the intensity of colours, and the changing perception of light when seeing the work from different angles (that is, with or without iridescence).

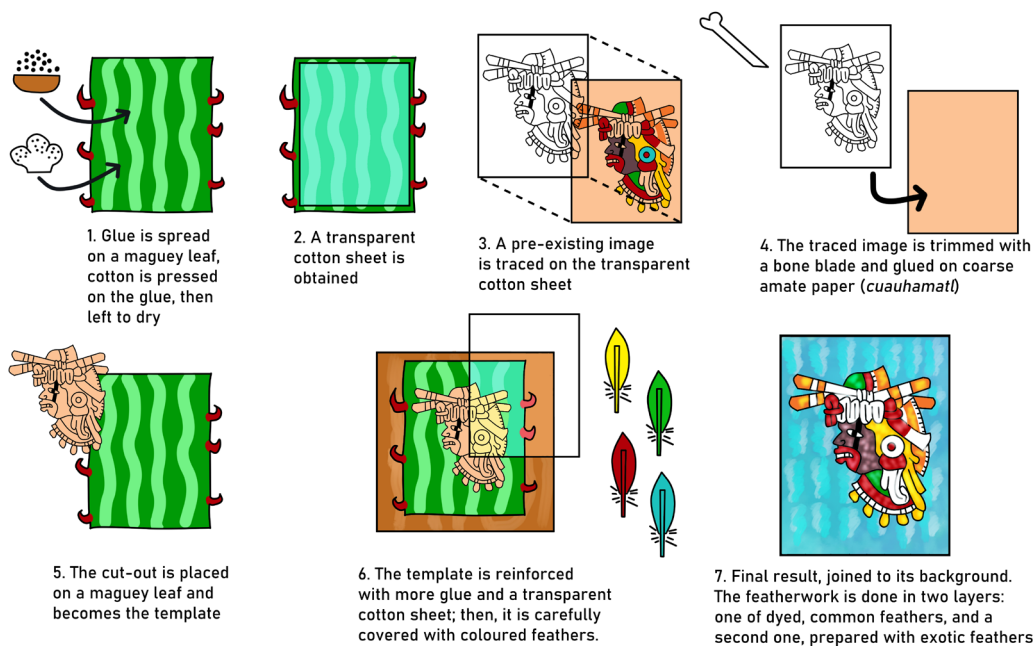


Fig.1: Alonso Zamora Corona, *Stages of Mexican feather mosaic*, drawing

The knot-based technique was seemingly simpler: feathers were ‘sewn’ by knotting their ends on a cane frame prepared with maguey fibre threads (*mecatl*), which was covered with a knotted framework itself; however, contemporary studies on surviving examples where this technique is extensively featured, such as the famous feather

headdress of the Weltmuseum in Vienna, reveal a number of sub-techniques and variations of knots on this procedure (Moreno Guzmán and Korn 2012: 68-72). The two techniques were often combined, as Russo has pointed out (1998: 73), as it is evident in masterpieces such as the Vienna *chimalli*, ‘shield’ (see Riedler 2015) and the aforementioned quetzal feather headdress, executed in the Apaneca style (*quetzalapanecayotl*). Likewise, many supports were used to make all kinds of featherwork objects such as wooden frames, leather ‘shirts’, metal bands, while other details could be added, like outlines and plaques made of gold (cfr. Moreno Guzmán and Korn 2012: 73-81). Having outlined two main processes of feather art making, what follows is an elaboration of the readings of glyphs inserted in the images in the corresponding folios of the Florentine Codex.

3.1 Reading *amantecayotl* glyphs: The featherworks fastened with glue

As mentioned, the decipherment on these glyphs was started by Frances Berdan, who first noticed the exquisite ways in which Aztec writing depicts materials, their qualities and characteristics (2015: 328). Nonetheless, as she observes, some of the glyphs still remain obscure. What we argue here is that the reading of some of these glyphs has eluded us because they have been considered in isolation, extricated from their pictorial and alphabetic context; that is, the messages they convey—which roughly correspond to the alphabetic commentaries in Nahuatl—are necessarily linked to them. Therefore, in this article we attempt to work out these glyphs in their full context, explaining them sequentially, grounding our readings in both the pictorial context and the accompanying alphabetic text. The system of transcription used is a mixture of Lacadena’s (2008) and Whittaker’s (2021) proposals, although dispensing of the use of parentheses in transliterations, and using italic capitals for shortly describing pictographic sequences (see Zamora Corona 2022).

While the focus of this study are the glyphs of the twenty-first chapter of Book 9 of the Florentine Codex, it is necessary to begin with one glyph that belongs to the pictograph of the last paragraph of the preceding chapter (fig. 2). This particular glyph introduces one of two main methods for fastening the feathers: with glue (*tzacutica*); As for the method of tying with cords (*mecatoca*), it is somewhat integrated into the scene through a bundle of thread lying in the ground, whereas the method of gluing is denoted by a ‘floating’ logographic glyph, which is formed by a gourd with glue and an orchid bulb. The latter was the main ingredient of *tzacutli* or *tzauhtli*, the glue used by the Aztec (cfr. González Tirado 2006), from the root *tzacu(a)*, ‘to close, enclose’ (Karttunen 1992: 311).





Pictography	Glyph	Reading
		<p>TZACU, <i>tzacutli</i>, “glue”</p>

Fig. 2: Florentine Codex, Bk. 9, fol. 63r.

The importance of this glyph mainly resides in its (partial) reappearance in the next chapter, where it is associated with another glyph that has hitherto eluded a reading. The pictography shows the making of the transparent cotton leaf, which will later help in the process of tracing the image: first, a straight leaf of maguey was sought; then, it was covered with glue, and carded cotton was pressed on it to create a thin layer that will become a sheet of transparent cotton. The pictograph must be read from the bottom part, where a bend (or ‘poor quality’) maguey leaf is, to the top, where the cotton is being pressed against the straight maguey leaf (fig. 3).

Pictography	Glyph	Reading
		<p>IX, <i>ixtli</i>, “surface”</p> <p>IX-TZACU- SPREADING, PRESSING-ICHCA, <i>conixtzacuhuia</i>, <i>conixtzacumato</i> [...] <i>compapchoa</i> in <i>ichcatlapuchintli</i></p>

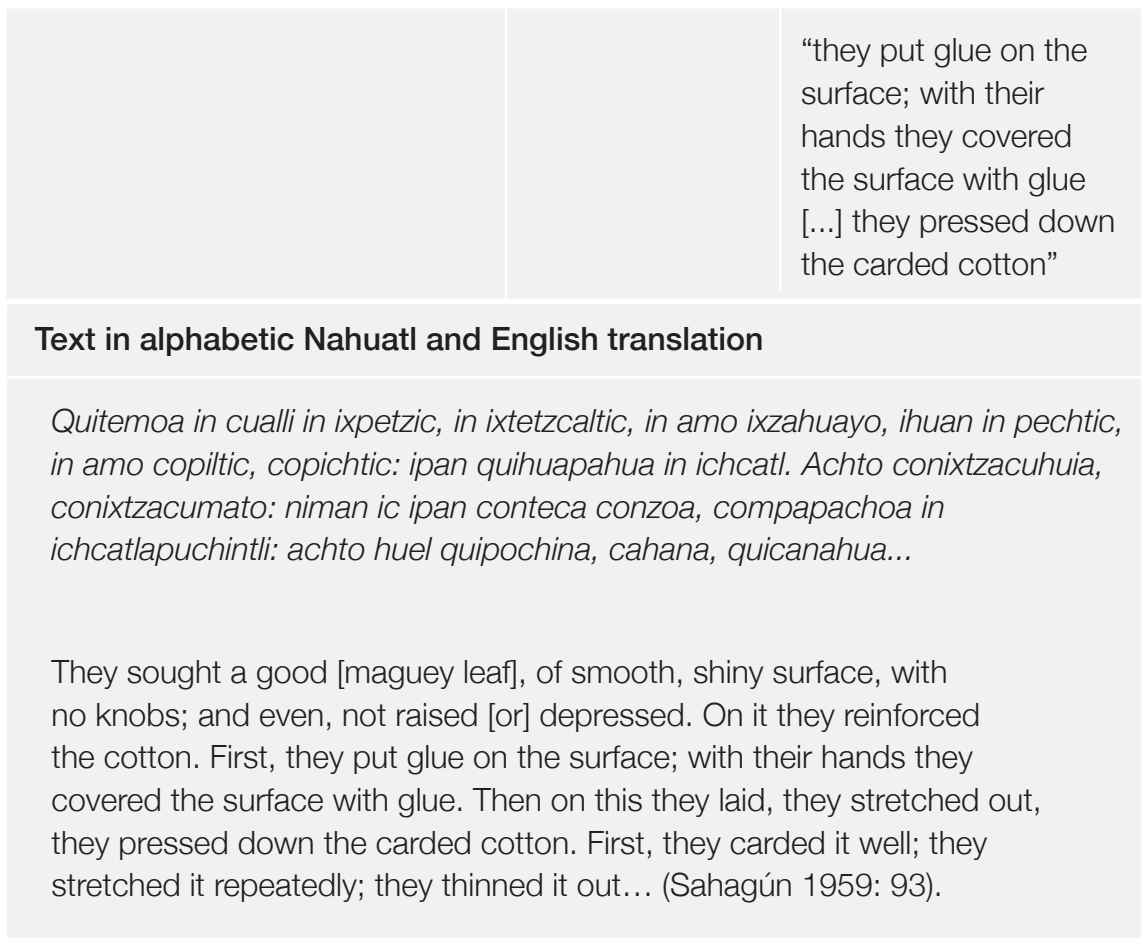


Fig. 3: Florentine Codex, Bk. 9, fol. 63v.

The first glyph has been already read by Berdan (2015: 328). It could be polysemic: the ‘eye’ glyph, **IX**, *ixtli*, alludes to the surface of the maguey leaf used for the work, described as ‘shiny’ (*ixpetztic*) and smooth (*ixtetzcaltic*). The second glyph, unread until now, is only understood when compared to the ‘glue’ glyph of the preceding section, as well as when considering the whole pictography and its accompanying alphabetic text. It is actually a verb, working together with the depiction of the artisan pressing the cotton on the leaf, in order to form the sentence: *conixtzacuhua, conixtzacumato, niman ic ipan conteca conzoa, quinpachoa in ichcatl*, “First they put glue on the surface; with their hands they covered the surface with glue. Then on this they laid, they stretched out, they pressed down the carded cotton” (Sahagún 1959: 93). Only the initial verb is written in a logosyllabic fashion, whereas the rest of the sentence is represented by the iconography, which—by having an ‘embedded text’—becomes a pictograph.

The next sequence depicts the process of drying of the transparent cotton sheet under the sun. The reading order of this sequence is not bottom–top; instead, the reading begins with the middle section, then follows the bottom section, and finally the uppermost one, as the accompanying alphabetic text reveals (fig. 4).

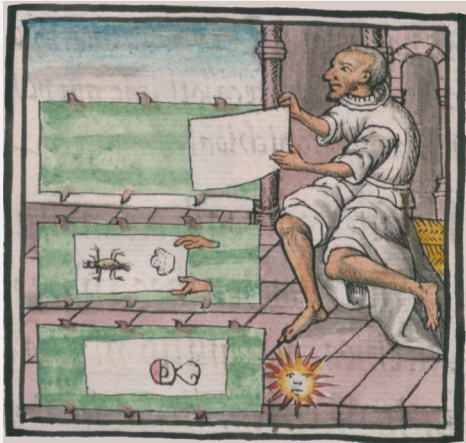
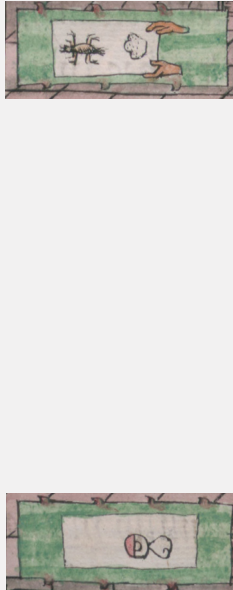
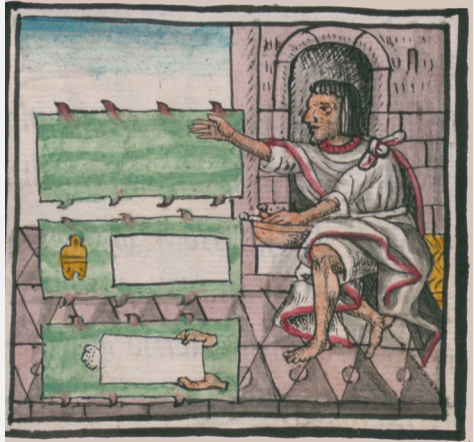

Pictography	Glyph	Reading
		<p>TOCA-AYAUH- PRESSING, <i>Icuac in za iuhqui tocapeyotl, in za iuhqui ayahuitl, mepan compachoa,</i> “When this was just like a cobweb, like the mist, they pressed it down the maguey leaf”</p> <p>TONA-IX-HUAQUI?, <i>auh tonayan conmana, zan achi onixhuaqui,</i> “they set it out in the sun, only a little did the surface dry...”</p>
Text in alphabetic Nahuatl and English translation		
<p><i>Icuac in za iuhqui tocapeyotl, in za iuhqui ayahuitl mepan compachoa: auh tonayan conmana, zan achi onixhuaqui...</i></p> <p>When this was just like a cobweb, like the mist, they pressed it down upon the maguey leaf, and set it out in the sun. Only a little did the surface dry (Sahagún 1959: 93).</p>		

Fig. 4: Florentine Codex, Bk. 9, fol. 63v.

Berdan noticed that the ‘spider’ glyph in the middle section alluded to one of the characteristics of the cotton paper: to be like a very thin cobweb; she also noticed that the accompanying glyph depicted cotton (2015: 328). The bottom sequence refers to the drying of the paper under the sun (*tonayan*). As for the fourth glyph, Berdan identified one of its elements as a seed (*petzicatl*), and the whole sign as an allusion to the verb *onixpetzihui*, ‘to make shiny’ (Ibid.). While this is possible, there is no comparable glyph elsewhere to confirm this reading. Instead, we propose somewhat tentatively that this glyph has its counterpart in the Matrícula de Huexotzinco 886v, where a dried flower corresponds to the word *huaqui*, ‘dry’ (Thouvenot 2012). The following pictograph shows the spreading of a new layer of glue above the sheet, which was peeled off the maguey leaf once it was so dry that it ‘crackled’ (fig. 5).

Berdan read the ‘bell’ glyph as the syllabogram **yo**, proposing *oyohualli* and then deriving it to *ohuac*, the past for *huaqui*, ‘to dry’ (2015: 328). In reality, this glyph is motivated by the word *cacalachtli*, ‘clay bell’, and stands for the verb *ocacalachuac*, ‘it crackled with dryness’. Although the bell is metallic, this material discrepancy is present also in *yoyotli*, ‘wooden bell’, the motivation for the **yo** syllabogram, usually depicted as a metallic bell, and does not affect the reading.

Pictography	Glyph	Reading
		<p>CACALACH, <i>ocacalachuac</i>, “it crackled with its dryness”</p> <p>PEELING-ICHCA- AMA, <i>mocolehua</i> in <i>ichcamatl</i>, “the cotton paper was peeled off”</p>

Text in alphabetic Nahuatl and English translation

In icuac onixhuac, oc ceppa conixtzacuhua, ic onixpeti, ic onixtetzcahui, ic onix-petizhui in ichcatl. Auh in icuac ohuac, in ocacalachuac, niman ic mocolehua: icuac ipan ommozoa, onmomana in tlacuilolmachiyotl...

When the surface had dried, once again they spread glue on the surface, thereby making the surface of the cotton glossy, shiny. And when it had dried, when it crackled with its dryness, then it was peeled off. Then [the cotton] was spread, placed on the painted pattern... (Sahagún 1959: 93).

Fig. 5: Florentine Codex, Bk. 9, 63v.

The next sequence is rather complex (fig. 6): its reading starts from the uppermost part, then continues in the bottom, and it goes again up until the part where the coloured paper is represented. It depicts the tracing of the pattern pre-painted by the *tlacuilo* on the transparent cotton sheet, which was then glued to a rough sheet of bark paper (*cuauhmatl*), serving as the support for the featherwork. It is worth mentioning that the pattern on the uppermost part presents the image of a Christian saint, testimony to the transcultural negotiation process.








Pictography	Glyph	Reading
		TLAZAL , <i>tlazalli</i> , “mosaic, glue”
		ICHCA , <i>ichcatl</i> , “cotton”
		CUAUH-AMA? , <i>cuauhamatl</i> , “bark paper”
		tlan-IX , <i>tlanixtli</i> , “beneath the surface”
Text in alphabetic Nahuatl and English translation		
<p><i>Ic ipan micuiloa, motlalinia, yehuatl ipan onmotztiuh in tlanipa oalneci tlacuilolli. Auh in icuac omocencauh, in onohuan micuilo ichcatl, in atle omolcauh, in ixquich ic tlatlalilli machiyotl: niman ic ipan onmozaloe ce amatl, cuauhamatl, ic mocenehuapahua ic chicahua in ichcatlahuapanohualli...</i></p> <p>On [the cotton] was painted, delineated, on it one went tracing, the painting which appeared from underneath. And when finished, when the cotton was painted all over, when nothing of all the completed pattern had been forgotten, then [the cotton] was glued on a piece of paper, coarse paper so that [this] reinforced cotton was completely strengthened, so that it was given support (Sahagún 1959, 93–94).</p>		

Fig. 6: Florentine Codex, Bk. 9, fol. 64v.

The comparison with a glyph from the *Matrícula de Huexotzinco* 668r reveals that the ‘mosaic’ glyph is read **TLAZAL**, ‘mosaic, glue’ (cfr. Thouvenot 2012), and the action depicted is the gluing of the cotton paper sheet (*ichcamatl*), which was pasted on a coarse sheet of bark paper (*cuauhamatl*), a reading we owe to Berdan (2015: 327): despite the usual value of **PAN/pan** for the ‘banner glyph’, we concur that a variant of the **AMA**, *amatl*, ‘paper’ glyph is the best solution here. The truly problematic element is the sequence ‘teeth-eye’. Berdan suggests *tlaniztli*, ‘sheen bone’ (Ibid.), but the problem is that the trimming process comes later. We propose to read it as *tlanixtli*, ‘beneath the surface’, alluding to the pattern which appears under the transparent sheet of cotton paper. The closest alphabetic equivalent is in *tlanipa oalneci tlacuilolli*, ‘the painting that appeared beneath’.

The remaining two pictographies on folio 64r depict the process of cutting the reinforced cotton paper. The pattern was covered with glue and feathers, and trimmed with a bone blade over a cutting-board. Then, the cotton paper with the feathers was reinforced again and dried under the sun. Both pictographies contain glyphs that have already been presented, and thus shall be omitted. What follows is a pictography with a single logographic glyph (fig. 7). Its reading is somewhat perplexing, in no small part due to the complexity of the process depicted: in order to create a featherwork, a layer or ‘bed’ of common feathers (*macehualihuitl*), hardened in glue (*motzacuatza*) and dyed, was prepared. We can clearly see many of these feathers next to a ‘glue’ glyph. These feathers were trimmed with a bone blade (*omihuictli*). Then, this bedding was matched with precious feathers, which would become the background of the work proper. The pictography shows the artist matching the precious feathers of a bundle in his hand with a surface of dyed yellow feathers, as explained in the alphabetic text.

But what about the glyph itself? Berdan suggested reading *tlanzitli*, ‘sheen bone’. However, the same glyph appears in folio 66r, where it is associated with the word *ixco*, ‘in the surface’. The yellow dyed (*coztlapalli*) feather next to it appears in the text, and both are joined to form the phrase *ixco coztlapalli ihuitl*, ‘on the surface of the yellow dyed feathers’, although, admittedly, this phrase is to be found in the pictography only. The artist is thus depicting matching the precious feathers in his hand with the surface of dyed feathers.

Pictography	Glyph	Reading
		<p>IX-COZ-IHUI, <i>ixco coztlapalli ihuitl</i>, “in the surface of yellow-dyed feathers”</p>
<p>Text in alphabetic Nahuatl and English translation</p>		
<p><i>Tel achtopa oc noncua mepan zan oc centetl motequi, motzacoatza in ihuitl, motenehua tlatzacoatzalli: tzacutica mopiloa, motzacupiloa in ihuitl, zatepan</i></p>		

mepan mozaloa, omihuictica ommixpetzoa. Inin motenehua tlahuatzalli: zan oc moche in macehualihuitl, ca yehuatl huel quiyacana, quiyacatia inic yecahui ihuitlachihualli: Yehuatl achto tlapepechyotl, ipepech mochihua quimopepechtia, in ixquich tlazoihuitl, azo coztlapalli in motzacoatza (...) ipan mohuelitta, moyehecoa, monanamictia, in catlehuatl quimonamictiz, quimopepechtiz tlazoihuitl...

But first, quite apart, on a maguey leaf, the feathers had been cut, one by one; glue-hardened, one by one. They were known as the glue-hardened feathers. The feathers were suspended, dipped, in glue; later they were stuck to the maguey leaf; their surfaces were smoothed with the bone blade. This so-called glue-hardening was all of common feathers; for they came first of all, at the start, in order to accomplish the feather work. This, to begin with, became the basis, the bed, on which all the precious feathers were bedded. Perhaps yellow dyed ones were glue-hardened [...] They took note, they tried out, they matched whatsoever kind would harmonize, would serve as the basis for the precious feathers... (Sahagún 1959: 94)

Fig. 7: Florentine Codex, Bk. 9, 63v.

The following four pictographies (not shown here) depict a variety of precious feathers that had to be matched with common feathers. All have been accurately identified by Berdan (2015: 327). As it is usual in Aztec writing, feathers can work as logograms for the bird species they denote. The only exception to this pattern in that section is the glyph **XIUH-TOTO**, *xiuhtototl*, ‘blue bird’, which is presented in the bird’s full body (fol. 64v, the lowermost pictography). The other two pictographies of the aforementioned series (fol. 65r) show the dyeing of feathers in a solution of natural pigments and alum, and the (previous) creation of the bed with common feathers.

Pictography	Glyph	Reading
		<p>FLORAL PAINTING-ix-XIP,</p> <p><i>azo xochitlacuilolli, azo quillacuilolli, anozo itla tlaixiptlayotl...</i></p> <p>“Maybe a flower painting, maybe the painting of a plant, or of some image...”</p>

Text in alphabetic Nahuatl and English translation

Auh in icuac centetl momana: huapaltontli ipan mozaloe ce amatl, oc ceppa ipan micuiloa in omocuicuic machiyotl, in tlacuicuitl omochiuh: yehuatl ipan yecahui in ihuitlachihualli, ipan mocenzaloe in ihuitl huapalli, azo xochitlacuilolli, azo quillacuilolli, anozo itla tlaixiptlayotl in mochihuaz, in zazo quenami tlamachtli, intla huel ittali...

And then a thin board was set out; a paper was glued on it; on this once again was painted the trimmed pattern, which had become the work design. On this was the feather work completed; on it all the feather base was glued, perhaps to be pictures of flowers, or of plants, or of some image which was to be made, of whatever design which was pleasing... (Sahagún 1959: 95).

Fig. 8: Florentine Codex, Bk. 9, fol. 65r.

The next pictography (fig. 8, see above) shows the drawing of a sacred image (*ixiptla*) which will be drawn above the bed of feathers (here, an image of a Christian saint, together with flowers). This was done on a drawing table. It should be noted that the combination of pictograms and logosyllabic writing conveyed full sentences here: the whole sequence, which shows a floral pattern and the image of a saint, has a clear textual parallel.

The next pictography, the uppermost one on the folio 65v, shows the preparation of glue by children apprentices. It has been omitted here, since the only relevant glyph is the already explained 'glue' glyph.

The following two pictographies show the trimming of precious feathers with the bone blade (fig. 9). All the feathers have been correctly identified by Berdan (2015: 327). Hereafter, the pictographies and their glyphs are presented without the accompanying text.

The next sequence shows how the most precious feathers were individually placed with the help of the bone blade (fig. 10). It is rather complex, not only because the *ixco*, 'in the surface' glyph introduced above whose correct reading we can only deduce here, but because it seems to be the only case of an aesthetic effect ever named in an Amerindian writing: *xotlaliztli*, 'glow, flowering, burning'. It is simply named through the syllabogram **xo**, denoted by a 'severed foot' sign, providing us with the proper, indigenous name of the effect of iridescence which has been studied by Brendan McMahon (2021) and is unique to Aztec featherwork paintings.


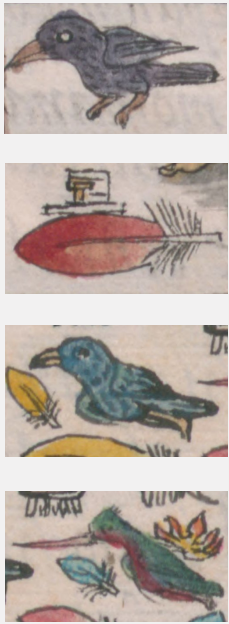

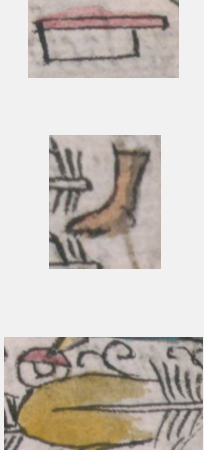
Pictography	Glyph	Reading
		<p>TZANA, <i>tzanatl</i>, “crow”</p> <p>cha-CHAMOL, <i>chamolin</i>, “scarlet parrot”</p> <p>XIUH-HUITZ, <i>xiuhuitzil</i>, “blue hummingbird”</p> <p>TLE-HUITZ, <i>tlehuiztil</i>, “fire hummingbird”</p>

Fig. 9: Florentine Codex, Bk. 9, fol. 65v.

Pictography	Glyph	Reading
		<p>PAN, <i>ipan</i>, “above”</p> <p>xo, <i>xotlaliztli</i>, “flowering, glow, burning”</p> <p>IX-COZ-IHUI, <i>ixco coztlapalli ihuitl</i>, “in the surface of yellow feathers”</p>

Text in alphabetic Nahuatl and English translation

In ye izquican icac ihuiyo itlachieliz in iuhqui ic xotla, ic pepetzca monamictiuh, inic ommotectiuh tlapepechyotl, in ixquican icac tlahuatzalli omoteneuh, ipan

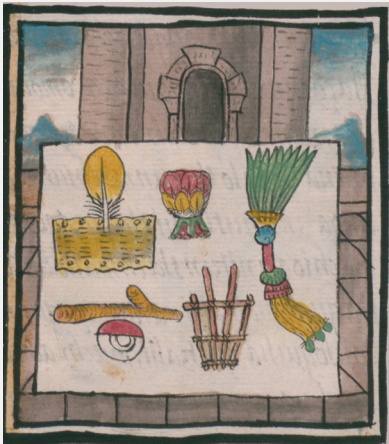


onmotztiuh in machiyotl, in iuhqui ic icuiliuhqui, in quezquitlamantli tlapalli ipan motta. In icuac ommozalo omihuictica tlahuatzalli: niman ixco onmoquetza in tlazoihuitl, motecpantiuh, mozalotiuh, omihuictica onmoquetztiuh...

One by one they went matching the [precious] feathers, each being placed in position according to its appearance, as it glowed, shimmered. The mentioned glue-hardened feathers formed the bed in all places. They continued consulting the pattern, how it was painted, noting the different colours appearing on it. When the glue-hardened feathers had been fastened down with the bone blade, then on its surface were set the precious feathers, going placed, glued in order, set in position by means of the bone blade... (Sahagún 1959: 96).

Fig. 10: Florentine Codex, Bk. 9, 63r.

3.2. The featherworks fastened with thread

The second technique described in the twenty-first chapter of Book 9, a bit less complex, is the featherworking that was fastened with thread. The text in alphabetic Nahuatl introduces it by presenting the kind of objects produced through it: leather armours covered by yellow feathers (*tozehuatl*), feathered gourd-bowls (*tlatecomayotl*), and fans made with quetzal feathers (*quetzalecacehuaztl*) (fig. 11). All these objects are clearly depicted in the accompanying pictography, and can work as logograms for their names. The problem is the sequence underneath, which presents an ‘eye’ glyph, a wooden stick (*cuahuitl*), and a framework (*colotli*). This sequence illustrates a particular sentence within the text, but the glyph **CUAUH**, *cuahuitl*, ‘wood, tree, stick’ must be read in a syllabic fashion to make sense out of it, constituting perhaps another example of the anomalous syllabic processes in Aztec writing that have been first noticed by Gordon Whittaker (2021).

Pictography	Glyph	Reading
	 	TOZ-EHUA , <i>tozehuatl</i> , “yellow parrot leather shirt” IX-cua?-COLO , <i>mixcuachhuia in colotli</i> , “the frame was covered”

Text in alphabetic Nahuatl and English translation



Auh in oc centlamantli tlachihualli, in zan mecatica, ichtica yecahui: Yehuatl in iuhqui ecacehuaztli, quetzalecacehuaztli, machoncotl, tlamamalli tlahuiztli, tozehuatl, etc. Niman ic tlapilolli, tlatecomayotl, tlateloloyotl, tlayacaca pilcacayotl, moch ic mohuelnextia, ic motlamamaca in ecacehuaztli. Auh inic ecahui achto molpia in colotli, zatepan mixcuachhua ic chichahua...

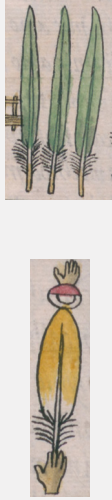
But there was still another manner of work which was finished only with cord, with maguey thread. These were such as fans, quetzal feather fans, feathered bracelets for the upper arm, devices borne upon the back, yellow parrot feather shirts, etc.; then pendants, tufts of feathers, balls of feathers, tassels - all things with which the fans were beautified [and] laden. And to complete these, first a frame was bound together. Then it was covered over to strengthen it... (Sahagún 1959: 96).

Fig. 11: Florentine Codex, Bk. 9, 66r.

The following pictography, the uppermost one on the folio 66v (omitted here), is a clear equivalent to its alphabetic text, which describes how featherwork covered with quetzal feathers was created: the quills of such precious feathers were reinforced with pieces of cane, then bound with maguey thread tied in such a way as to provide fastening places.

The next pictography is probably the most complex in the whole chapter (fig. 12), and likely one of the most difficult in the Florentine Codex itself. It is comprised by three elements (from right to left in relation to the viewer): a mysterious looking compound of the signs ‘hand’ (*maitl*), ‘eye’ (*ixtli*), ‘feather’ (*ihuitl*), and ‘hand’ again. The next compound shows three quetzal feathers, one of which is prefixed by the syllabogram **mo**, motivated by a trap (*montli*). Finally, there are three feathers, bound by their bases. Only by careful comparison with the alphabetic text can we arrive to a satisfactory reading:

Pictography	Glyph	Reading
		<p>ILPI-QUETZAL, <i>melipia quetzalichtica,</i> “the quetzal feather was bound with agave fibre”</p>

		<p>mo-QUETZAL, <i>inic momana in quetzalli...</i> “and as the quetzal feathers were placed...”</p> <p>ma-IHUI-ma-TLACHI(A), <i>momahuictia, (...) in ompa momaihmati, in ompa motecpichotiu ihuitl itlachixca mochihua</i> “They (the feathers) were shaken with the hand, (to see) if, there, the feathers were properly set, if, there, they were gathered, (if) the feathers were what he looked for.”</p>
--	---	---

Text in alphabetic Nahuatl and English translation

In icuac omohuipan, niman ic mohuicoloa melhuicoloa, melilpia quetzalichtica, inic huel mocenmana, mocentema mocenquixtia quetzalli, inic amo xexelihuiz, momoyahuaz, ic huel onmocentecpichoa monentechmana. Auh inic momana quetzalli, ihuan in ye muchi ihuitl tlahuipantli nenecoc momahuictia, qitoz nequi in ompa momaihmati, in ompa motecpichotiu ihuitl itlachixca mochihua.





And when they were arranged in order, then nooses were applied; they were provided at the midpoints; they were bound at the middle with fine maguey fibre, so that the quetzal feathers could be set in order, assembled, gathered together; so that they would not spread [or] scatter; so that they could be gathered, be pressed, together. And as the quetzal feathers were placed, and indeed all the feathers arranged in order, they were shaken back and forth in the hand. That is to say, if, there, the feathers were properly set-if, there, they were gathered -they were what he looked for... (Sahagún 1959: 96–97).

Fig. 12: Florentine Codex, Bk. 9, 66v.

In these examples we can see that Aztec writing transcends its presumed function of a mere system of labels. It expresses verbs, actions, and complex ideas, often with

the help of an ‘iconography’ which, by virtue of having ‘embedded texts’ within it, becomes ‘pictography’. If we grasp how apparently ‘iconographic’ elements codified sentences and words, then this complicated set of glyphs suddenly makes sense: once the quetzal feathers were bound (*ilpia*) and set (*momana*), they were stroked with the hand (*momahuictia*) to see (*tlachia*) if they were aptly (*maihtati*) disposed.

The next pictography is omitted. The following one, depicting the sewing of a netted framework, is interesting, for it presents more kinds of feathers, explicitly named:

Pictography	Glyph	Reading
		<p>tzin-MECA-QUETZAL-POZTEC, <i>onmotzinmecapachotiuh quetzalpoztec</i>, “quetzal feathers cut and reinforced at their quills with thread”</p>
		<p>CUAUH-ZAQUAN, <i>cuahmolocli ihuan zacuan</i>, “eagle down and troupial”</p>
		<p>TLAUH-QUECHOL, <i>tlauhquechol</i>, “red spoonbill”</p>

Text in alphabetic Nahuatl and English translation



In icuac omohuipan, omohuicolo, niman ic itech onmitzommana in colotli, zan moch iuh mochihua in ihuitl in itlatlatocio mochihua in itzintlachihuallo: intla cuahmolocli, anozo zaquan contoquilia quetzalli, muchi achto mochiyotia mohuipana, mohuicola zatepan ipan onmitzontiuh in colotli, onmotzinmecapachotiuh, onmomecatocitituih: Ic ye no cuele contoquilia in quetzalpoztec tlahuipantli: auh niman ic tlahuquechol, ixquamul mochihua, iztac ihuitl molonqui ic onmotzinpachoa much achto mohuipana, zatepan colotitech ommitzontiuh, za much iuh yecahui, in oc cequi tlahuiztli ic mochihua

When they were in order, provided with nooses, then they were sewn to the frame. So was done to all the feathers; a covering was given them in the making of their bases. If eagle down or troupial came next after the quetzal feathers, they were at first provided maguey thread, placed in order, provided a noose; then they went to be sewn on to the frame, pressed, reinforced at their bases with cord, so that they followed the interrupted sequence of quetzal feathers. And then red spoonbill formed the border covered at the bottom with white, soft feathers. All were first set in order; then they went sewn on the frame. All were so completed; the rest of the devices were thus made (Sahagún 1959: 97)

Fig. 13: Florentine Codex, Bk. 9, fol. 67r.

The next pictography, the middle one on the folio 67r, is not shown here. It depicts the finished frame covered with feathers, as well as other products, like shields. It also starts the description of the making of wooden sculptures covered with feathers, an artform which, regrettably, has no surviving examples. They were formed with wooden ‘skeletons’ (*omiyotl*) made with dried cornstalks or paper strips covered by cornstalk dust, reinforced with glue.

The final pictography shows how these figures were fashioned (fig. 14). In a similar way to what is shown in figure 12, this pictography is fairly complex, because it depicts whole sentences, with verbs. Also, the *omihuictli* or bone blade, the faithful tool of the *amanteca*, is presented in the act of cutting feathers. With this last pictography, the description of the *amantecayotl* process is completed.

Pictography	Glyph	Reading
		<p>PAPALO-OMI- CUAUH-TEX-COVER, <i>papalotl momiyotia in ohuacuahuitl, zatepan pani mohuaquauh-textotia...</i> “The butterfly is given a skeleton made with dried maize stalk [...] the outside was covered with pulverized maize stalk...”</p>


		<p>xi-PETZ, <i>xipetzihui</i>, “to polish”</p> <p>OMI-CUT-IHUI, <i>zan ic in omihuictli ommotectiuh in ihuitl</i>, “with the bone blade alone the feathers were cut”</p>
<p>Text in alphabetic Nahuatl and English translation</p>		
<p><i>Auh intla yoyoli, yoyoliton motlali: achto moxima in equimitl, in tzonpancuahuitl, ic momiyotia. Aun intla zan yoyoli, in iuhqui cuetzpalton, anozo cincocopi, anozo papalotl, yehuatl momiyotia in ohuacuahuitl, anozo amatlapilintli, zatepan pani mohuacuauhtexotia, tzacutica tlapopolli in ohuacuauhtextli ic mopepechoa in amatlapilintli, zatepan michiqui, motezohuiya, ic moyectlalia, ic xipetzihui: Auh zatepan pani mochcahuia ipan ommicuiloo, in oncan motlatlamachituh, inic mopepechotiuh ihuitl: itech mana in quenami motlayehcalhuia yoyoli, in quenami ic mocuicuiloo. Aquenman ommocahua in tepoztlateconi, ihuan in omihuictli, zan ic ommotectiuh in ihuitl...</i></p> <p>And if some animal, a small animal, were to be made, first was carved colorín wood to make its skeleton. But if it were only a small creature like a small lizard, or a dragonfly, or a butterfly, this was given a skeleton of dried maize stalk, or strips of paper; then the outside was covered with pulverized maize stalk made into a dough with glue. The powdered maize stalk thus formed a covering over the strips of paper. Then it was scraped, it was rubbed, with a piece of porous, volcanic stone, by which it was made handsome, smooth. And then, on the surface, it was covered with a lining of cotton on which was the design, the design to be worked, so that it served as a basis for the feathers. On this was placed whatsoever insect was to be tried, whatsoever was to be designed. Never were the copper knife and bone blade omitted. With them alone the feathers were cut... (Sahagún 1959: 97).</p>		

Fig. 14: Florentine Codex, Bk. 9, fol. 67r.

4. Concluding remarks

As the folios of the twenty-first chapter of Book 9 of the Florentine Codex presented here have exemplified repeatedly, images in Aztec art were not simple iconographic depictions with no relationship to language. Instead, they worked along with logosyllabic signs to convey complex texts. Therefore, decipherment should not be made in isolation from the *pictographic* context. The reason for this is that the function of logosyllabic signs in Aztec writing was ancillary to that of pictography, and sometimes they did not make sense without it. In the case of the Florentine Codex, this is relatively easy to ascertain, because there are accompanying alphabetic texts, whereas in other manuscripts careful cross-referencing is needed (cfr. Zamora Corona 2022). Thus, as mentioned in the introduction, a critical decolonial approach to the idea of writing is necessary.

Concerning the significance of these pictographies for the history of art, the aforementioned pages of the Florentine Codex are likely one of the most complex extant visual examples of indigenous picto-logosyllabic texts on artistic-technical processes, and an example of writing as visual art (Savkic Sebek and Velásquez García 2021). Their existence naturally raises the question of whether similar texts were used by the Aztec before the contact with Europeans, which remains open; they certainly were produced in a context of transculturation (Russo 2014) and of increasing appraisal of native featherworking in the Transatlantic world of the sixteenth century (McMahon 2021: 32–24). Regarding the ways in which pre-Hispanic Aztec artists worked, in the description of the aviary of Moctezuma (*totocalli* or ‘house of birds’) in Book 8 of the Florentine Codex, it is mentioned that in that place different artists were lodged, reproducing the forms of animals, while the *amanteca*, presumably, used their feathers: “There *majordomos* kept all the various birds—eagles, red spoonbills, trupials, yellow parrots, parakeets, large parrots, pheasants. And there all the various artisans did their work: the gold and silversmiths, the copper-smiths, the feather workers, the painters, cutters of stones, workers in green stone mosaic, carvers of wood” (Sahagún 1979: 45). Thus, it is not impossible to consider that the technical sophistication of Aztec art was codified by their writing system, since inklings of the use of glyphs to classify plant species are present elsewhere, for example, in the *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis* (Viveros Espinosa 2020).

In conclusion, we propose that these images correspond to indigenous models of knowledge transmission and communication that are in need of further study; as Cuauhtémoc Medina observed while commenting Magaloni’s: “the images in the Florentine Codex and in other indigenous documents that were apparently created according to European drawing conventions would be vehicles of a production and expression framed in a native, dissident and clandestine epistemology” (Medina

2014: xi). Hence, the need, as Cuauhtémoc Medina remarks, to question the dominant role that alphabetic documents have as sources in regards to indigenous productions, in which images were equally as important as the written word (logosyllabic in their case), and vehicles of oral expressions (Medina 2014: ix). Like the use of pictographies in the planification of wars (Sahagún 1979: 51), legal processes (Díaz del Castillo 2014: 352), and commerce (Valadés 2013: 381), these pictographic texts were probable aids to matters more practical than the more famous historical and calendrical codices; they also approach us to the world of indigenous aesthetics. Thus, we hope that this contribution will help in the expanding of our understanding of the roles and modes of writing among indigenous societies in the Americas to further a decolonial understanding of art history.

Bibliography

- Arroyo Urióstegui, Ana Julia, and Irene Pérez Rentería. "Arte plumaria novohispano. Una reflexión plástica." *Diseño y Sociedad* 27 (2009): 36–47.
- Battestini, Simon. *Écriture et texte: Contribution Africaine*. Quebec: Les Presses de l'Université Laval, 1997.
- Berdan, Frances. "Amantecayotl Glyphs in the Florentine Codex." In *Images Take Flight: Feather Art in Mexico and Europe, 1400–1700*, edited by Alessandra Russo, Gerhard Wolf, and Diana Fane, 322–329. Munich: Hirmer, 2015.
- Berlo, Janet Catherine. "Conceptual categories for the study of text and image in Mesoamerica." In *Text and image in Pre-Columbian art. Essays on the interrelationship of the verbal and visual arts, Proceedings of the 44th International Congress of Americanists*, edited by Janet Catherine Berlo, 79–118. (Manchester, 1982). Oxford: BAR Publishing, 1983.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, edited by Guillermo Serrés. Mexico City: Academia Mexicana de la Lengua, 2014.
- Escalante Gonzalbo, Pablo. *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Favrot Peterson, Jeanette, and Kevin Terraciano. *The Florentine Codex: An Encyclopedia of the Nahuatl World in Sixteenth-Century Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2019.
- González Tirado, Carolusa. "The Tzauhtli Glue." *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2006, URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1674> (accessed 31 January 2022).
- Karttunen, Frances. *An Analytical Dictionary of Nahuatl*. Norman: University of Oklahoma Press, 1992.
- Kern, Margit. "Cultured Materiality in Early Modern Art: Feather Mosaics in Sixteenth-Century Collections." In *The Nomadic Object: The Challenge of World for Early Modern Religious Art*, edited by Christine Göttler and Mia M. Mochizuki, 319–341. Leiden, Boston: Brill, 2018.

- Lacadena, Alfonso. "Regional Scribal Traditions: Methodological Implications for the Decipherment of Nahuatl Writing." *The PARI Journal* 8, 4 (2008): 1–22.
- Medina, Cuauhtémoc. "Beyond sources." In *The Colors of the New World: Artists, Materials, and the Creation of the Florentine Codex*, ix-xi. Los Angeles: Getty Publications, 2014.
- Magaloni-Kerpel, Diana. "Real and Illusory Feathers: Pigments, painting techniques, and the use of color in ancient Mesoamerica." *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2006. URL: <http://nuevomundo.revues.org/document1462.html> (accessed 31 January 2022).
- . *The Colors of the New World: Artists, Materials, and the Creation of the Florentine Codex*. Los Angeles: Getty Publications, 2014.
- McMahon, Brendan C. "Contingent Images: Looking Obliquely at Colonial Mexican Featherwork in Early Modern Europe." *The Art Bulletin* 103, 2 (2021): 24–49.
- Medina, Carlos. "Beyond Sources." In *The Colors of the New World: Artists, Materials, and the Creation of the Florentine Codex*, edited by Magaloni-Kerpel, Diana, ix-xi. Los Angeles: Getty Publications, 2014.
- Mongne, Pascal. "The Techniques of Aztec Featherworking." In *Feathers: Visions of Pre-Columbian America*, edited by Fabien Ferrer-Joly, 86-93. Paris: Somogy éditions d'art; Auch: Musée des Jacobins, 2016.
- Moreno Guzmán, María Olvido, and Melanie Korn. "Construcción y Técnicas." In *El penacho del México antiguo*, edited by Sabine Haag et al., 61-82. Alenstadt: ZKF Publishers; Mexico City: CONACULTA-INAH; Vienna: Museum für Völkerkunde, 2012.
- Riedler, Renée. "Materials and Technique of the Feather Shield Preserved in Vienna." In *Images Take Flight: Feather Art in Mexico and Europe, 1400–1700*, edited by Alessandra Russo, Gerhard Wolf, and Diana Fane, 330-340. Munich: Hirmer, 2015.
- Rivero Weber, Lilia, and Christian Feest. "La sombra de los dioses. El arte plumario en el México del siglo XVI." In *El penacho del México antiguo*, edited by Sabine Haag et al., 41-60. Alenstadt: ZKF Publishers; Mexico City: CONACULTA-INAH; Vienna: Museum für Völkerkunde, 2012.

- Russo, Alessandra. "El encuentro de dos mundos artísticos en el arte plumario mexicano del siglo XVI." *Prohistoria* 2, 2 (1998): 63–91.
- . "Plumes of sacrifice: Transformations in sixteenth-century Mexican feather art." *RES: Anthropology and Aesthetics* 42 (2002): 226–250.
- . *The Untranslatable Image: A Mestizo History of the Arts in New Spain, 1500–1600*, translated by Susan Emanuel. Austin: University of Texas Press, 2014.
- Russo, Alessandra, Gerhard Wolf, and Diana Fane, eds. *Images Take Flight: Feather Art in Mexico and Europe, 1400–1700*. Munich: Hirmer, 2015.
- Sahagún, Fray Bernardino de. *Florentine Codex: The General History of the Things of New Spain. Book 9: The Merchants*, translated by Charles E. Dibble and Arthur J. O. Anderson. Santa Fe, NM: School of American Research, University of Utah, 1959.
- . *Florentine Codex: The General History of the Things of New Spain. Book 8: Kings and Lords*, translated by Charles E. Dibble and Arthur J. O. Anderson. Santa Fe, NM: School of American Research, University of Utah, 1979.
- Savkic Sebek, Sanja, and Erik Velásquez García. "Writing as a Visual Art: The Maya Script." In *Motion: Transformation, Proceedings of the 35th Congress of the International Committee of the History of Arts* (Florence, 2019), *Part 1*, edited by Marzia Faietti and Gerhard Wolf, 235–242. Bologna: Bononia University Press, 2021.
- Terraciano, Kevin. "Three Texts in One: Book XII of the Florentine Codex." *Ethnohistory* 57, no. 1 (2010): 51–72.
- Thouvenot, Marc. *Tlachia*, 2012. URL: <https://tlachia.iib.unam.mx/> (accessed 31.01.2022).
- Viveros Espinosa, Alejandro Javier. "La escritura codigofágica en el Libellus de medicinalibus indorum herbis (1552)." *Hipógrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 8, no. 2 (2020): 841–854.
- Valadés, Diego de. *Retórica Cristiana*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Whittaker, Gordon. "Aztec hieroglyphics: A name-based writing system." *Language & History* 61, no. 1–2, (2018): 60–76.

—. *Deciphering Aztec Hieroglyphs: A Guide to Nahuatl Writing*. Berkeley, CA: University of California Press, 2021.

Yan, Zhenjiang. "Der geheime Phono- und Eurozentrismus des Redens von Schrift." In *Materialität und Medialität von Schrift*, edited by Erika Greber, Konrad Ehlich, and Jan-Dirk Müller, 151–164. Bielefeld: Aisthesis, 2002.

Zamora Corona, Alonso. "Towards a complex theory of writing: The case of Aztec and Mixtec codices." *Signata: Annales des Semiotiques* 13 (in print).

RESUMEN

Los glifos de los amantecas: Escritura y arte plumario en el Códice Florentino

*Alonso Rodrigo Zamora Corona**

*Sanja Savkic Sebek***

Abstract

Este artículo propone una lectura para todos los glifos inciertos en las imágenes que acompañan el capítulo 21 del libro IX del Códice Florentino, siguiendo el trabajo de desciframiento iniciado por Frances Berdan (2015). Estas imágenes representan el proceso de trabajo de plumaria a principios del período colonial, expresando los nombres de los materiales utilizados por los artistas de la pluma o amanteca, sus propiedades, así como las acciones implicadas en la fabricación de sus obras de arte. El análisis de estos glifos demuestra que constituyen una especie de “manual de instrucciones”, y posiblemente una de las formas de transmisión del arte y la artesanía entre los indígenas de México durante el siglo XVI, época de fuerte transculturación. El análisis también revela cómo los enfoques estrictamente fonocéntricos de la gramatología son insuficientes para abordar la complejidad de la escritura azteca y para comprender sus posibilidades comunicativas. En su lugar, proponemos que en estas páginas, las imágenes funcionan junto con los glifos logosilábicos, codificando ‘textos incorporados’, como los define Janet Berlo (1983), textos que tenían cierto grado de independencia de los escritos en español e incluso de los en náhuatl alfabético, por lo que pueden considerarse como verdaderas pictografías, textos indígenas con el potencial de descolonizar nuestra idea de escritura.

Palabras clave: Códice Florentino • arte mexicana • arte plumario • escritura náhuatl • jeroglíficos • pictografía

* Universidad Nacional Autónoma de México, Programa de Becas Posdoctorales, Becario del Instituto de Investigaciones Históricas, asesorado por el doctor Guilhem Olivier.

** Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut

En este artículo se presenta la lectura de todos los jeroglíficos presentes en las imágenes que acompañan al capítulo 21 del libro IX del Códice Florentino, llamado “Aquí se dice cómo los de Amantlan, los ornamentadores, hacían su trabajo” (Sahagún 1959: 93–97), cuyo desciframiento fue comenzado por Frances Berdan en 2015. Sugerimos que dichas imágenes, acompañadas por signos de escritura logosilábica, funcionaban como una especie de “manual de instrucciones”, en el que la combinación de escritura logosilábica e imágenes funcionaba de manera compleja y a veces inesperada, creando un texto que es a veces paralelo y otras original con respecto a su contraparte alfabética en náhuatl.

En efecto, en el caso del Códice Florentino en general y del capítulo citado en particular, muchos jeroglíficos siguen resistiendo el trabajo de desciframiento, puesto que la lectura de los mismos se ha intentado de manera aislada, sin considerar el contexto pictórico y las glosas alfabéticas acompañantes. En contraste, nosotros consideramos que dichos jeroglíficos no pueden comprenderse sin un análisis cuidadoso del contexto pictográfico. Nuestro supuesto principal es que sólo si consideramos a las imágenes mesoamericanas como vehículos de “textos incorporados” en el sentido propuesto de Janet Berlo (1983), podemos llegar a una lectura correcta de dichos glifos. Por tanto, a pesar de que este artículo parte necesariamente de los espectaculares avances realizados por Alfonso Lacadena (2008) y Gordon Whittaker (2021) en el estudio de la escritura náhuatl, se distancia de ambos estudiosos en un punto importante. En efecto, ambos estudiosos consideran que la escritura náhuatl es en su mayoría un sistema de etiquetas usado en su mayoría para transmitir nombres y fechas calendáricas, que trabajaba de manera totalmente aislada de las imágenes acompañantes, a las que califican de iconografía sin más. En nuestro caso, argumentamos que los ejemplos encontrados en el libro IX del Códice Florentino muestran que los glifos logosilábicos trabajaban en conjunto con las imágenes para transmitir enunciados complejos, lo que apoya, hasta cierto punto, la idea de una “escritura por imágenes” o pictografía, contradiciendo la idea de una definición estrictamente fonética de la escritura (Daniels 2006), así como la de una separación total entre iconografía y escritura en la cultura náhuatl, lo que nos podría llevar a revalorizar las teorías decoloniales de la escritura (Battestini 1997: 24–25; Yan 2002).

Por lo tanto, consideraremos a estas imágenes como “pictografías”, las cuales pueden definirse como ensamblajes iconográficos que transmitían textos de todo tipo desde una perspectiva de alto nivel, orientada semánticamente (cfr. Zamora Corona 2022). En el caso de la escritura náhuatl, las pictografías trabajaban en conjunto con la escritura logosilábica, cuya función era fijar partes invariables del texto, principalmente nombres, pero también verbos, adverbios y otros tipos de palabras. Entendido de tal manera, el término “pictografía” puede volver a ser útil para estimular nuestro pensamiento en torno a los términos utilizados para referirse al arte de los pueblos indígenas de América, como “imagen”, “iconografía” y escritura, así como sus relaciones.

Finalmente, proponemos que estas imágenes correspondían a modelos indígenas de transmisión del conocimiento y comunicación que necesitan ser estudiados con mayor detenimiento. Como el uso prehispánico de pictografías en la planificación de guerras (Sahagún

1979: 51), procesos legales (Díaz del Castillo 2014: 352), y transacciones comerciales (Valadés 2013: 381), estos documentos pictográficos eran un soporte usado para la transmisión de textos relacionados con asuntos prácticos, y no sólo de temas calendáricos e históricos, como suele considerarse; asimismo, nos acercan al mundo de la estética indígena. Esperamos que esta contribución ayudará para expandir nuestra comprensión de las funciones y modalidades de la escritura en las sociedades indígenas de América para profundizar en la teoría decolonial de la historia del arte.

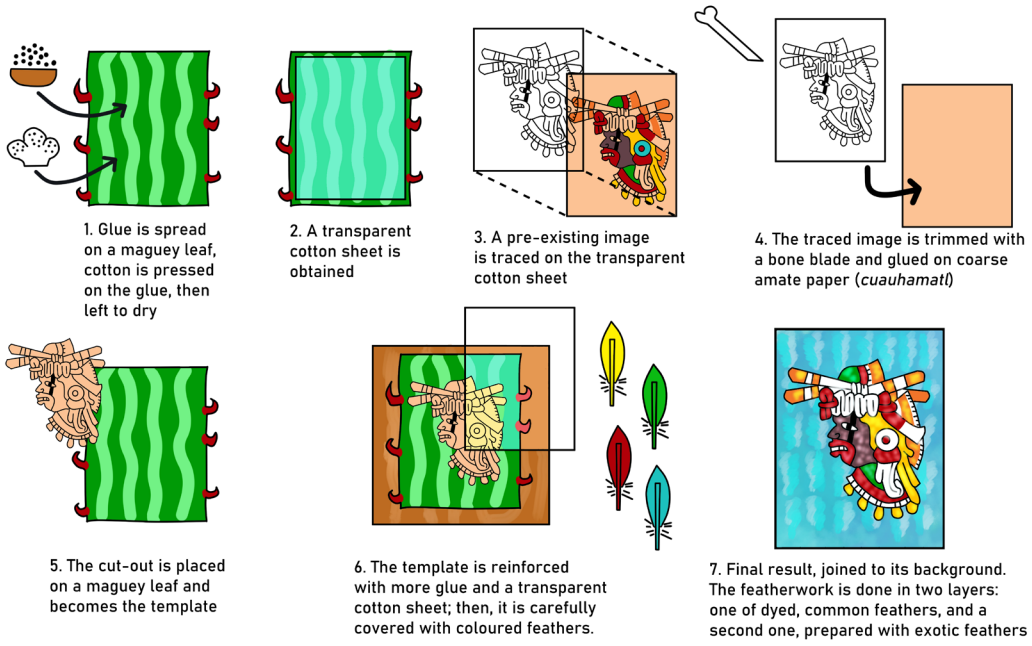


Fig.1: Alonso Zamora Corona, *Stages of Mexican feather mosaic*, drawing



Fig. 2: Códice Florentino, Bk. 9, fol. 63r.



Fig. 3: Códice Florentino, Bk. 9, fol. 63v.

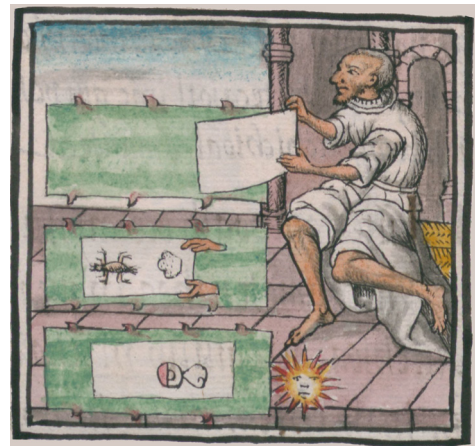


Fig. 4: Códice Florentino, Bk. 9, fol. 63v.



Fig. 5: Códice Florentino, Bk. 9, fol. 63v.



Fig. 8: Códice Florentino, Bk. 9, fol. 65r.



Fig. 6: Códice Florentino, Bk. 9, fol. 64v.



Fig. 9: Códice Florentino, Bk. 9, fol. 65v.



Fig. 7: Códice Florentino, Bk. 9, fol. 64v.



Fig. 10: Códice Florentino, Bk. 9, fol. 63r

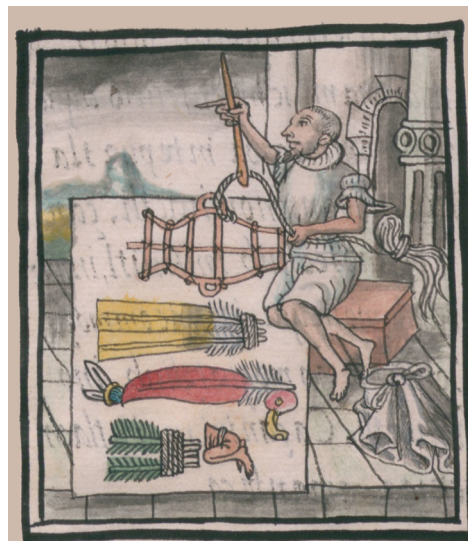


Fig. 13: Códice Florentino, Bk. 9, fol. 67r.



Fig. 11: Códice Florentino, Bk. 9, fol. 66r.



Fig. 14: Códice Florentino, Bk. 9, fol. 67r.



Fig. 12: Códice Florentino, Bk. 9, fol. 66v.

Bibliografía

- Arroyo Urióstegui, Ana Julia, y Irene Pérez Rentería. “Arte plumaria novohispano. Una reflexión plástica”. *Diseño y Sociedad* 27 (2009): 36–47.
- Battestini, Simon. *Écriture et texte: Contribution Africaine*. Quebec: Les Presses de l’Université Laval, 1997.
- Berdan, Frances. “Amantecayotl Glyphs in the Florentine Codex.” En *Images Take Flight: Feather Art in Mexico and Europe, 1400–1700*, editado por Alessandra Russo, Gerhard Wolf, y Diana Fane, 322–329. Munich: Hirmer, 2015.
- Berlo, Janet Catherine. “Conceptual categories for the study of text and image in Mesoamerica.” En *Text and image in Pre-Columbian art. Essays on the interrelationship of the verbal and visual arts*, Proceedings of the 44th International Congress of Americanists (Manchester, 1982), editado por Janet Catherine Berlo, 79–118. Oxford: BAR Publishing, 1983.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, editado por Guillermo Serrés. Mexico City: Academia Mexicana de la Lengua, 2014.
- Escalante Gonzalbo, Pablo. *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Favrot Peterson, Jeanette, y Kevin Terraciano. *The Florentine Codex: An Encyclopedia of the Nahuatl World in Sixteenth-Century Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2019.
- González Tirado, Carolusa. “The Tzauhtli Glue.” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2006, URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1674> (consultado 31.01.2022).
- Karttunen, Frances. *An Analytical Dictionary of Nahuatl*. Norman: University of Oklahoma Press, 1992.
- Kern, Margit. “Cultured Materiality in Early Modern Art: Feather Mosaics in Sixteenth-Century Collections.” En *The Nomadic Object: The Challenge of World for Early Modern Religious Art*, editado por Christine Göttler y Mia M. Mochizuki, 319–341. Leiden, Boston: Brill, 2018.
- Lacadena, Alfonso. “Regional Scribal Traditions: Methodological Implications for the Decipherment of Nahuatl Writing.” *The PARI Journal* 8, 4 (2008): 1–22.
- Medina, Cuauhtémoc. “Beyond sources.” En *The Colors of the New World: Artists, Materials, and the Creation of the Florentine Codex*, ix–xi. Los Angeles: Getty Publications, 2014.

- Magaloni-Kerpel, Diana. "Real and Illusory Feathers: Pigments, painting techniques, and the use of color in ancient Mesoamerica." *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2006. URL: <http://nuevomundo.revues.org/document1462.html> (consultado 31.01.2022).
- . *The Colors of the New World: Artists, Materials, and the Creation of the Florentine Codex*, Los Angeles: Getty Publications, 2014.
- McMahon, Brendan C. "Contingent Images: Looking Obliquely at Colonial Mexican Featherwork in Early Modern Europe." *The Art Bulletin* 103, 2 (2021): 24–49.
- Medina, Carlos. "Beyond Sources." En *The Colors of the New World: Artists, Materials, and the Creation of the Florentine Codex*, editado por Diana Magaloni-Kerpel, ix-xi. Los Angeles: Getty Publications, 2014.
- Mongne, Pascal. "The Techniques of Aztec Featherworking." En *Feathers: Visions of Pre-Columbian America*, editado por Fabien Ferrer-Joly, 86–93. Paris: Somogy éditions d'art; Auch: Musée des Jacobins, 2016.
- Moreno Guzmán, María Olvido, y Melanie Korn. "Construcción y Técnicas." En *El penacho del México antiguo*, editado por Sabine Haag et al., 61–82. Alenstadt: ZKF Publishers; Mexico City: CONACULTA–INAH; Vienna: Museum für Völkerkunde, 2012.
- Riedler, Renée. "Materials and Technique of the Feather Shield Preserved in Vienna." En *Images Take Flight: Feather Art in Mexico and Europe, 1400–1700*, editado por Alessandra Russo, Gerhard Wolf, y Diana Fane, 330–340. Munich: Hirmer, 2015.
- Rivero Weber, Lilia, y Christian Feest. "La sombra de los dioses. El arte plumario en el México del siglo XVI." En *El penacho del México antiguo*, editado por Sabine Haag et al., 41–60. Alenstadt: ZKF Publishers; Mexico City: CONACULTA–INAH; Vienna: Museum für Völkerkunde, 2012.
- Russo, Alessandra. "El encuentro de dos mundos artísticos en el arte plumario mexicano del siglo XVI." *Prohistoria* 2, 2 (1998): 63–91.
- . "Plumes of sacrifice: Transformations in sixteenth-century Mexican feather art". *RES: Anthropology and Aesthetics* 42 (2002): 226–250.
- . *The Untranslatable Image: A Mestizo History of the Arts in New Spain, 1500–1600*, trans. Susan Emanuel. Austin: University of Texas Press, 2014.
- . Gerhard Wolf, y Diana Fane, eds. *Images Take Flight: Feather Art in Mexico and Europe, 1400–1700*. Munich: Hirmer, 2015.

Sahagún, Fray Bernardino de. *Florentine Codex: The General History of the Things of New Spain. Book 9: The Merchants*, traducido por Charles E. Dibble y Arthur J. O. Anderson. Santa Fe, NM: School of American Research, University of Utah, 1959.

—. *Florentine Codex: The General History of the Things of New Spain. Book 8: Kings and Lords*, traducido por Charles E. Dibble y Arthur J. O. Anderson. Santa Fe, NM: School of American Research, University of Utah, 1979.

Savkic Sebek, Sanja, y Erik Velásquez García. "Writing as a Visual Art: The Maya Script." En *Motion: Transformation*, Proceedings of the 35th Congress of the International Committee of the History of Arts (Florence, 2019), Tomo 1, editado por Marzia Faietti y Gerhard Wolf, 235–242. Bologna: Bononia University Press, 2021.

Terraciano, Kevin. "Three Texts in One: Book XII of the Florentine Codex." *Ethnohistory* 57, no. 1 (2010): 51–72.

Thouvenot, Marc. *Tlachia*, 2012. URL: <https://tlachia.iib.unam.mx/> (consultado 31.01.2022).

Viveros Espinosa, Alejandro Javier. "La escritura codigofágica en el *Libellus de medicinalibus indorum herbis* (1552)." *Hipógrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 8, 2 (2020): 841–854.

Valadés, Diego de. *Retórica Cristiana*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Whitakker, Gordon. "Aztec hieroglyphics: A name-based writing system." *Language & History* 61, 1–2 (2018): 60–76.

—. *Deciphering Aztec Hieroglyphs: A Guide to Nahuatl Writing*. Berkeley, CA: University of California Press, 2021.

Yan, Zhenjiang. "Der geheime Phono- und Eurozentrismus des Redens von Schrift." En *Materialität und Medialität von Schrift*, editado por Erika Greber, Konrad Ehlich, y Jan-Dirk Müller, 151–164. Bielefeld: Aisthesis, 2002.

Zamora Corona, Alonso. "Towards a complex theory of writing: The case of Aztec and Mixtec codices." *Signata: Annales des Semiotiques* 13 (in print).

The Drawings of the Cacique de Turmequé: Reclaiming Justice in a Colonial Context

Patricia Zalamea Fajardo

Abstract

The son of a Spanish conquistador with the sister of the chieftain of Turmequé, Diego de Torres (Tunja 1549 – Madrid 1590) is known for his complaints about the corruption of the officials of the Spanish Crown in the Kingdom of New Granada (which corresponds roughly to modern-day Colombia) and their treatment of the indigenous Muisca population, as well as for his claim to the chiefdom of Turmequé. Classified as a *pueblo de indios* according to the Spanish territorial organization of the region, Turmequé depended on the jurisdiction of Tunja, a major artistic center, whose own image as a Spanish city was being constructed in the second half of the sixteenth century. Educated in Tunja, first at the school for mestizos and then at the Dominican convent, Diego de Torres belonged to a particular colonial elite that occupied spaces simultaneously in both the Spanish and Muisca societies but did not entirely belong to either one. Although the documentation regarding his complaints and travels to Spain has been approached both in literary and legal studies, the drawings that he produced alongside his memorial de agravios have not received sufficient attention. In addition to two perspectival maps of the region which have been analyzed by Tom Cummins and Joanne Rappaport as part of the literacy imposed onto indigenous people of the Andes, a full-page drawing of a funerary scene representing Diego de Torres's brother (Pedro de la Torre) on his death bed surrounded by family members and friends stands out for its combination of genres and style. This paper explores the ways in which these drawings functioned as rhetorical strategies that also reflect the struggle of mestizos whose identities were constantly in flux and caught at a crossroads.

Keywords: Latin American colonial art • colonial map • group portrait • Kingdom of New Granada • Turmequé • Diego de Torres • Cacique de Turmequé

The son of a Spanish conquistador, Juan de Torres, and Catalina de Moyachoque, the sister of the Muisca chieftain of Turmequé in the New Kingdom of Granada (now part of modern-day Colombia), Don Diego de la Torre –also known as Diego de Torres or the Cacique de Turmequé—was born in Tunja in 1549 and died in Madrid in 1590.¹ Diego de Torres is renowned for his written complaints (known as the *memorial de agravios*) addressed to King Philip II of Spain in 1578 and 1584, which led him to travel to Spain on two occasions. Motivated by the calling into question of his claim as a rightful chieftain or cacique, but also by the unjust treatment of the indigenous community and the corruption of the local Spanish authorities, Torres produced a significant volume of writings.² Torres has been rightly called a “highly literate and cosmopolitan colonial actor” who wrote and communicated fluidly in Spanish (Rappaport and Cummins 2012, 1; Rappaport 2012, 19-48). Yet, unlike other colonial actors who put forth similar complaints, Diego de Torres stands out, according to Luis Fernando Restrepo, for turning his case into a larger reflection concerning the treatment of indigenous communities (Restrepo 2010, 17). As we shall see, Diego de Torres proves to be a particularly complex and interesting figure, both for his intricate family ties and interstitial placement within the colonial matrix, but also for the rhetorical devices used in his complaints, which include a series of drawings –two maps and a funerary scene with a group portrait—that deserve further consideration.

Further complicated by the fact that his half-brother, Pedro de Torres, was imported from Spain to take over their father’s governance of Tunja in the late 1550’s, Diego de Torres’s family ties, along with his mestizo identity, marked the legal disputes surrounding his legitimacy as chieftain or cacique of Turmequé.³ His convoluted life story has been cast in a romantic light that lives on to this day and which began in literary productions of the seventeenth century that continued well into the nineteenth century.⁴ Modern historians have attempted to redress the image of the Cacique de Turmequé that was constructed throughout the colonial period and into modern times by studying the archival documentation available both in Colombia and Spain. The fullest account of the historical figure of Diego de Torres based on archival material was provided by Ulises Rojas in his comprehensive biography and has been more recently

1 Documents sometimes alternate his name from Don Diego de la Torre to Diego de Torres, the latter of which he is best known to this day. He referred to himself and signed as “Don Diego de la Torre, cacique”. In keeping with previous scholarship, I will refer to him generally as Diego de Torres or Don Diego. A transliteration of a Taíno word, ‘cacique’ was the term used by the Spanish in a generic way to describe any chief of indigenous groups in Colonial Latin America. The word *cacicazgo* refers to the lands governed by the cacique. Caciques, seen as indigenous nobility, were often the intermediaries between the Spanish and the native population. On the development of the figure of the cacique and of *cacicazgos* in the Muisca region (essentially corresponding to the New Kingdom of Granada), see Gamboa, *El cacicazgo muisca en los años posteriores a la Conquista: del psihipqua al cacique colonial, 1537-1575*.

2 The legal cases in which Diego de Torres was involved have left an archival paper trail in both Spain and Colombia. Documentation of the legal cases, as well as Diego de Torres’s letter and formal complaints, are found in the Archivo General de Indias in Sevilla, the Archivo General de la Nación in Bogotá, Colombia, and the Archivo de Simancas, Spain.

3 For a detailed recount of the disputes surrounding his *cacicazgo*, see Corredor Acosta, *Entre el laberinto jurídico de la monarquía hispánica: el caso de un cacique del Nuevo Reino de Granada (1571-1578)*.

4 On the seventeenth-century casting of Diego de Torres in Juan Rodríguez Freile’s well-known chronicle, *El carnero, Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada de las Indias Occidentales del mar Océano y fundación de la ciudad de Santa Fe de Bogotá* (written in 1636-38 but only published in the mid-nineteenth century) and then in the novel by the Cuban writer, Gertrudis Gómez de Avellaneda, titled “El cacique de Turmequé: leyenda americana” from 1869, see Restrepo, 26-28. Also see Gamboa, 586, note 15, on more recent literary production from the 1990s.

studied by Joanne Rappaport, Luis Fernando Restrepo, Jorge Augusto Gamboa, and María Paula Corredor Acosta.⁵ While the documentation regarding Diego de Torres's travels to Spain has been approached through a variety of angles, including literary and legal approaches, the drawings that coexisted alongside his texts have been discussed occasionally but overall have not received sufficient attention.⁶



Fig. 1: *The funerary bed of Pedro de la Torre, governor of Tunja.* Ink drawing on paper, 1584. Archivo General de Simancas, MPD, 26,060.

In her study of archival sources for painting in the colonial territory of the New Kingdom of Granada, Laura Vargas brought to light a previously unpublished drawing at the General Archive of Simancas in Spain, showing “The funerary death bed of Pedro de la Torre, governor of Tunja” of ca. 1584, which accompanies a letter by Diego de Torres addressed to Antonio de Eraso, the secretary of the Consejo de Indias, the maximum authority in charge of legislative matters of the Spanish American reigns (Vargas 2012, 81-84). Although the two maps located at the Archivo

General de Indias in Sevilla are better known and have been published on different occasions, this drawing—except for Vargas’s transcription of the accompanying texts—has received little attention in spite of its extraordinary features. Drawn in sepia ink, the image is a large, full-page drawing (44 x 58 cm) that fills its horizontal format to the edges and unusually combines different genres and visual features (fig. 1). The image is at once a group and family portrait of contemporary men, women, and children from sixteenth century Tunja, a representation of a series of specific historical events, and a funerary scene with references to images of piety. In addition to being rather large, its classicizing style, use of space, and relief-like appearance are notable. Although a more in-depth coverage of how these images function within the documents related to Diego de Torres’s cases has yet to be developed, I hope that this first attempt at deciphering this drawing will contribute to the ongoing decolonial approaches and recent studies that have cast light not only on Diego de Torres, but, more generally, on subjects who inhabited similar interstitial spaces, and their own uses of images as rhetorical devices.

5 In addition to the previously mentioned works by Gamboa, Restrepo, Corredor, Rappaport and Cummins, see the major biography by Rojas, *El Cacique de Turmequé y su época*. Also see Hoyos and Rappaport, “El mestizaje en la época colonial: un experimento documental a través de los documentos de Diego de Torres y Alonso de Silva, caciques mestizos del siglo XVI,” 301-318; and Restrepo’s earlier study, “Narrating Colonial Interventions: Don Diego de Torres, Cacique de Turmequé in the New Kingdom of Granada,” 97-117. For an account of the diverse methodological approaches, see Corredor Acosta, 3-4.

6 For one of the most attentive discussions of the maps, see Rappaport and Cummins, *Beyond the Lettered City: Indigenous Literacies in the Andes*.

Mapping local conflicts and the figure of the Cacique de Turmequé

Classified as a *pueblo de indios* according to the Spanish territorial organization of the New Kingdom of Granada, Turmequé depended on the jurisdiction of Tunja, a major political and artistic center of the region, which was being built in the image of a Spanish city during the second half of the sixteenth century (fig. 2 and 3).⁷ Educated initially at a school for mestizos in Tunja and later at the Dominican convent, Diego de Torres received a standard humanist education and was well versed in several subjects, as is reflected in his writings. Torres grew up with his family in the elite circles of Tunja, where, according to Ulises Rojas, his mother taught him the language of their ancestors (Rojas 1965, 8). In the meantime, his half-brother from his father's earlier marriage in Spain, Pedro de la Torre, was brought over from Spain in ca.1557 at the age of 23, in order to take over the *encomienda*⁸ of Tunja as legitimate heir of his father (*ibid.*, 8-9). As a mestizo, Diego de Torres could not inherit his father's rights; however, according to Muisca tradition, which privileged matrilineal succession, as the nephew of the cacique of Turmequé (his mother's brother), he could claim the chieftdom of Turmequé, an issue that was brought up by Diego de Torres in his writings as a matter of natural law (Gamboa 2010, 587).

The first legal case involving Diego de Torres was related to disputes with his half-brother, the *encomendero* Pedro de la Torre, regarding the tributes of Turmequé. In response, Pedro de la Torre brought forth a new lawsuit, on the grounds that Diego de Torres, being a *mestizo*, could not be a cacique (*ibid.*, 586-590). A 1574 sentencing suspended Diego, stating that he should not enter Turmequé, and would be penalized with a fine and exile if he were to do so. This led Diego, together with Don Alonso de Silva, another mestizo facing a sim-

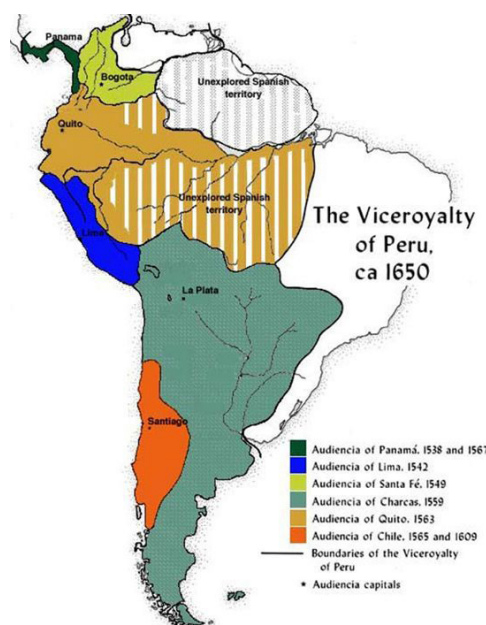


Fig. 2: Political map of the Viceroyalty of Perú, ca. 1650. Tunja and Turmequé are located in what is modern-day Colombia, close to Bogotá, at that time the Audience of Santafé. Source: Daniel Py, Archivo:Mapa del América del Sur resp. del Virreinato del Perú en 1650 approx.png - Wikipedia, la enciclopedia libre (wikicommons), 2008.



Fig. 3: Photograph of Turmequé in the distance. Region of Boyacá, Colombia. Author's photograph, 2018.

⁷ The Spanish territorial organization of indigenous communities into urban spaces (a significant change which shifted the relationship between indigenous communities and their land) were known as *pueblos de indios*, in order to facilitate taxation and evangelization. On *pueblos de indios* in the Andes, see Gutiérrez, *Pueblos de indios. Otro urbanismo en la región andina*.

⁸ The term *encomienda* shares common roots with the term entrusting, referring to the land and to the indigenous population exploited to work it; theoretically, the person in charge of the *encomienda* (the *encomendero*) had to protect the indigenous population and oversee their Christian evangelization.

ilar issue as Cacique of Tibasosa, to write a first petition to King Philip II (Hoyos and Rappaport 2007, 307). As has been noted by various scholars, being mestizo was the issue at stake: on the one hand, mestizos such as Diego, who aspired to political positions and were well-versed in Spanish, were viewed suspiciously by the authorities as potential threats precisely because of their education in matters of law.⁹ In this particular case, the highest local authority, the Audiencia of Santafé, invoked the lack of legal precedents of having mestizos as caciques in Peru and New Spain, and referred to laws that stated that mestizos could not enter the *pueblos de indios*, although this was not respected in practice (Corredor 2017, 10).¹⁰

This led Diego to travel to Spain in 1575, where he eventually arrived in 1577 after spending two years in the Caribbean. King Philip II finally determined that a *visitador* or royal inspector should be sent to the New Kingdom of Granada, and in 1579, Diego undertook his trip back together with Juan Bautista Monzón, the *visitador* charged with the inspection.¹¹ This led to yet further disputes with the *oidores* (judges) of the Audience of Santafé, who accused Diego of treason and of leading a revolt of *indios* and *mestizos*, all of which led Diego to hide in the mountains around Turmequé and then to travel again to Spain in 1583. Don Diego was ultimately absolved of the charges, although he was not able to recover his *cacicazgo*, and ended up staying in Spain where he married a Spanish woman, had children, and worked in the royal stables (Gamboa 2010, 592-593).¹² During this second dispute with the Audience of Santafé, Diego was apparently reconciled with his half-brother Pedro who was then incarcerated by the Audience and died while in prison, the subject of one of the drawings analyzed in this article, as we shall see.

As it has been noted by scholars, Don Diego stood in an interstitial position and “moved between identities” depending on the context (Rappaport 2012, 27).¹³ Strategically presenting himself as a “Christian cacique,” Don Diego emphasized his noble lineage on both sides (Restrepo 2010, 19, 21).¹⁴ Yet, the Spanish authorities in the New Kingdom of Granada denied him his *cacicazgo* based on the notion that he was a mestizo. Various scholars have remarked on how he addressed indigenous audiences in Spanish.¹⁵ For Restrepo, this was Diego’s per-

9 For an in-depth discussion on the ambiguous conception of mestizaje and the multi-layered reasons for which the right to the *cacicazgo* was called into question (in the specific case of Don Diego de Torres and Don Alonso de Xilva), see Rappaport, “Buena sangre,” 26-28. See also Rappaport, “¿Quién es mestizo? Descifrando la mezcla racial en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI y XVII,” 43-60.

10 Also see Galvez Piñal, *La visita de Monzón y Prieto de Orellana al Nuevo Reino de Granada*, 16, citing documents in the Archivo General de Indias (Sevilla), Santa Fe.

11 Monzón’s visit is the subject of Esperanza Galvez Piñal’s book.

12 In 1590, the Consejo de Indias (to which the Audience of Santafé had remitted the case in 1576) finally served out a sentence, in which it was finally decided not to reconstitute the *cacicazgo* to Diego de Torres.

13 Rappaport and Cummins, *Beyond the Lettered City: Indigenous Literacies in the Andes*, 33-34, apply the concept of “double consciousness” to Diego’s identity, inspired by W. E. B. Du Bois’s studies on identities that are double and therefore neither entirely here nor there. See, in particular, 39-44. Also see 32-33, on Don Diego’s emphasis on his Spanishness.

14 See Corredor, 17, on Diego’s continued use of the term “cacique”. Although Don Diego’s seemingly self-exclusion of the indigenous groups, referring to them as “pobres indios” seems ambivalent, it may be part of a rhetorical strategy that was used to invoke the need for the King’s protection of the indigenous population precisely due to their lack of knowledge in areas such as legal defense. On this ambivalence, see Restrepo, 22; on the rhetorical aspects, see Corredor, 19.

15 On the implications and complexities behind Diego de Torres’s use of language in his public performances, see Rappaport and Cummins, 40-21; in their view, the Spanish authorities “consistently attempted to deny him his bilingualism, in this way reinforcing his mestizo identity.”

formative way of satisfying the Spanish authorities by “presenting himself as a ‘good indio’ towards the Spaniards, and the use of the translator could be a nod to the indigenous audience so that they could understand the public reprehension in an ironic manner” (*ibid.*, 20).¹⁶ For his indigenous audience, this would nonetheless confirm that Diego was part of a colonial elite, so that from this perspective could be seen as a “real Spaniard and good vassal” (*ibid.*, 20). According to Restrepo, Diego’s discourse changed over the years, and he moved towards positioning himself through his native identity while in Spain. During his first trip, having remained in hiding for two weeks in Cartagena after escaping from the Audiencia, Diego contin-

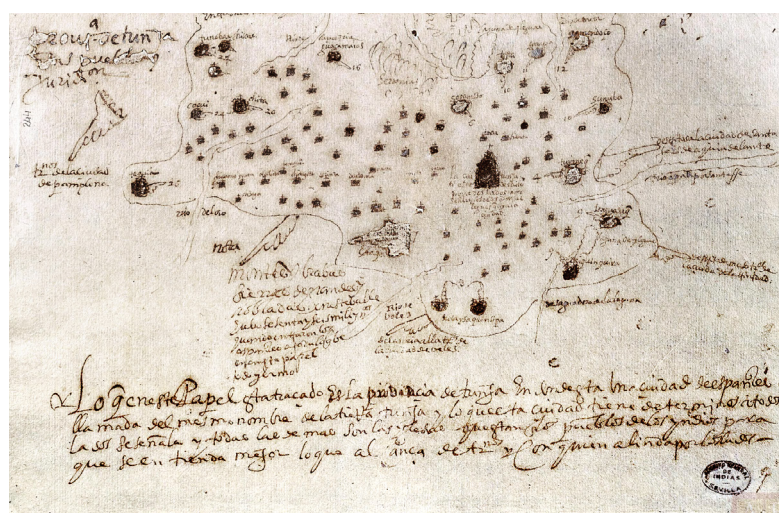


Fig. 4: Don Diego de Torres, cacique de Turmequé. Map of the Province of Tunja. 1584. Sepia ink on paper. Archivo General de Indias, Sevilla. Patronato 196, r.16.

ued to La Habana, with a forceful stop in Santo Domingo, where he witnessed the devastation of the indigenous population first hand and had to wait two years before traveling to Sevilla (where he finally arrived in 1577), an experience that he later recorded in his writings and that has been read by Restrepo as a shift in his political consciousness (*ibid.*, 18, 23).¹⁷ All in all, and despite never recovering his *cacicazgo*, Torres’ claim contributed to the introduction of reforms in the New Kingdom of Granada (Galvez 1974, 141).

Maps as burdens of proof: scale, opacity and perspective

Don Diego de Torres is credited for producing the earliest maps of the region: of the provinces of Tunja and of Santafé (now Bogotá) (fig. 4). Attached to the 1584 *memorial*, the maps are aligned onto a horizontal format, both maps are organized so that East faces upward, as indicated by the (rising) anthropomorphic sun set at the top of each image and by the geographic indication of “los llanos,” that is, the plains behind the mountain range of the Andes, located to the East. Both use a wavy outline to earmark the political jurisdiction of each city: dozens of *pueblos de indios* of various sizes (shown as a simple cross over a rectangular structure with a door, that is, a doctrinal church) are contained within this area, with the Spanish cities of Tunja and Santafé standing out in scale. Geography is signaled by rivers and lagoons, such as that of Guatavita, a matter that should not go unnoticed, since lagoons were sacred indigenous

16 My translation of Restrepo: “El hecho es que don Diego estaba presentándose como un ‘buen indio’ para los españoles, y el uso del traductor podría ser un guiño al auditorio indígena para que recibiera la reprensión pública en forma irónica. Pero este gesto también afirmaba una realidad que sin duda era clara para las comunidades muisca: don Diego era parte de una élite colonial y su buen manejo del castellano y cercanía a las autoridades coloniales lo validaba como tal. Desde esta perspectiva, se presentaba como un ‘verdadero español y buen vasallo’.”

17 On the other hand, for Rappaport and Cummins, there is an absence of “a discourse of alterity” (32) and they conclude that, through the “idiom of colonial culture,” he was claiming nobility rather than asserting cultural alterity (51).

sites and rivers were fundamental for indigenous agricultural techniques that were based on flooding and developed before the Spanish conquest.¹⁸ Some of the *pueblos de indios* are marked with their names, still recognizable to this day as some of the towns and villages of the rural areas around Bogotá and Tunja (Macheta, Gacheta, Suesca, Suta, and Simacá, in the map corresponding to the surrounding area of Bogotá, but also Sogamoso, Duitama, Paipa, Oicatá and Turmequé in the map of the Province of Tunja, to name only a few).¹⁹

The use of aerial perspective has been commented on by Joanne Rappaport and Tom Cummins, who have described these depictions as “European-style maps” and, overall, as part of the “literacies” imposed onto indigenous people of the Andes (Rappaport and Cummins 2012, 1).²⁰ Such literacies could be, in turn, appropriated by colonial actors such as Diego de Torres, who used them to convey the complexities of his identity and political convictions in a language familiar to his intended readers, that is, the King and his court. If the use of perspective or, more precisely, a bird’s eye view of the region served to convince readers who would have been well-versed in these types of spatial representations, it also shows Diego de Torres’s sophisticated understanding of spatial renderings and his ability to balance, abstract, synthesize and select information, in order to underline his point. Whether he drew the maps or not with his own hand, their inclusion in the package presented to the King shows purposeful intention as well as close knowledge of the geopolitical location of the towns.

As is well known, the function of maps as legal tools in disputes over land was common in the sixteenth and seventeenth centuries.²¹ Interestingly, these two maps are not part of a specific, legal dispute over land, but served to visualize a larger grievance at stake: namely the mistreatment of indigenous population and of the land in the Spanish American reigns, not unlike Guaman Poma’s “Mapamundi of the Kingdom of the Indies” in his *Primer nueva corónica y buen gobierno* (1613-14), whose function was also connected to a larger set of grievances. In any case, Don Diego’s maps would have served as proof, as a type of first-hand witness account, which relied on the ability to combine visual and written languages throughout a

18 See for example the discussions around other painted maps and their representation of the shifts in uses of flooding and swampy lands for agriculture, such as in Juan de Aguilar Rendón’s “Painting of the swampy and flooded lands of Bogotá” (1614, watercolor on paper, Archivo General de Indias (Sevilla), Mapas y planos Panamá, Santa Fe y Quito, 336), in the digital project <https://paisajescoloniales.com/> directed by Santiago Muñoz Arbeláez. Accessed on December 1st, 2022.

19 A few are indicated with numbers, which may correspond to mentions in the writings included in the accompanying texts, as they are not referenced in the maps themselves. Some are also signaled by a pointing hand, a convention used in the maps to annotate; these may thus also refer to further notes within the text. On the exact topography of Don Diego de Torres’s maps, see Bohorquez Diaz, *Digitalización y análisis del plano elaborado por el cacique Turmequé. (Don Diego de Torres y Moyachoque) realizado en el año 1586, de la provincial de Tunja y su historia como posible pionero en la cartografía en Colombia*. Using contemporary cartographic technologies, Bohorquez concludes that the scale of the maps is very precise, and that Torres most likely used instruments such as a cross staff, quadrant, or astrolabe (48-51). Bohorquez is also able to recognize specific towns that exist to this day and that are marked in the maps, even if they go unnamed (41-47).

20 The authors (33) have also noted that systems of European representation prevailed in the Northern Andes, unlike the representations in the prehispanic Inca and Aztec areas, where native forms were more clearly intertwined.

21 On the uses of maps as a way of claiming territory and different visual strategies used in early maps produced of and in the Americas, beginning with Cortés’s map of Tenochtitlan, as well as a summary of the ways in which Guaman Poma’s map has been interpreted, see Cuesta Vélez, “La cartografía y los mapas como documento social en la Colonia.” On maps as legal documents related to territory in a colonial context, also see Leibsohn, “Colony and Cartography: Shifting Signs on Indigenous Maps of New Spain,” 265-281.

spatial representation. Choosing a bird's eye view was also a way of covering a large breadth of information for someone who needed to take the whole picture in, while standing from a distance, that is, just as the King's representatives in Spain. And finally, it also showed that Diego de Torres knew his region extremely well.

For Luis Fernando Restrepo, these representations may be compared to Diego de Torres's reaction to the decimation of the indigenous population in Cuba and Santo Domingo, which Diego witnessed first-hand during his first trip to Spain. In the lower tier of the map of the province of Santafé, we read about the absence of the original inhabitants of the river: "In this river [Magdalena] there was an infinity of Indios, all of which have been consumed in labor, so that of more than 50,000 indios none remain."²² Not only do the short narrative texts make this explicit, but so does the visual organization of space; for Restrepo, the landscape dotted with *pueblos de indios* renders the Spanish cities opaque (Restrepo 2010, 23-24). Despite their size, Santafé and Tunja are overcome not only in numbers, but also in spatial terms by the swarms of smaller towns, which are spread across the image. This strategy turns the map into what we might describe as a pictorial composition, where the scripts and dark spots become essentially a visual experience. In this sense, while speaking the language of its readers, the maps also use visual strategies to make an impression: by inundating the space with the symbolic presence of Christian indigenous citizens, they remind the viewer that these are all subjects of the Crown and should be guaranteed their rights accordingly.

On the other hand, the longer texts on the lower side of the image emphasize the absence and decimation of the indigenous population. Restrepo has interpreted the maps as an "expression of grief" towards colonial violence, arguing that Diego's laments are not so much a melancholic commentary on an indigenous past long gone, as believed by Ulises Rojas, but a strategy already present in his writings: a wish to exert a change in the present, and not simply lament the past (Restrepo 2010, 23). In this light, these maps may be seen as an integral part of Diego's strategies in his *memorial de agravios*, whereby visual rhetoric is meant to complement and impress a particular idea on its viewer. Ultimately, in these maps, the viewer is visually confronted with the relationship between location, relative size, density, and absence or loss. In this way, the bird's eye view renders an overall vision, a wide space, which connects the viewer to an actual specific site, while also reminding us of that which remains invisible, but is known thanks to the textual inscriptions. Working in tandem with the accompanying texts, these maps serve multiple purposes: to place, locate, and visualize in its widest sense, asking the viewer to see and imagine these far-away places with actual names and numbers. Ultimately, their purpose is to impress, by impregnating the image into the mind of the readers.

Tears, chains, and beards: a group portrait and a death scene

In addition to the two perspectival maps of the region, a full-page drawing of a funerary scene, with Pedro de la Torre on his deathbed surrounded by a group of men as well as family mem-

²² Transcribed from Restrepo, 23: "En este río había infinidad de Indios todos los han consumido en las faenas que de más de cincuenta mil indios no han quedado ninguno." (My translation into English.)

bers –women and children—along with a series of narrative texts and identifying inscriptions, is particularly striking for its visual rhetoric (fig. 1). The sepia ink drawing, which accompanied a letter dated May 7th of 1584 and addressed to Antonio de Eraso, secretary of the Consejo de Indias, was aimed at convincing its viewers of an injustice that needed to be remedied.²³ The scene refers to a later moment in the convoluted history of the two half-brothers, one that is less known at large, but that has been well documented in Esperanza Galvez Piñal’s study of the events surrounding Monzón’s royal inspection to the New Kingdom of Granada (Galvez Piñal 1974). In short, the Audience of Santafé disregarded and disobeyed the *visitador*, ultimately accusing him of complicity with Diego de Torres, while fabricating a story about Diego’s supposed incitation of an indigenous rebellion. While Diego went into hiding, the brothers exchanged letters and ended up being on the same side in this dispute or, rather, having the Audience against them. Several acquaintances were placed in jail, along with Pedro de la Torre, who died in 1581 during his imprisonment, while Diego de Torres was still in hiding, a connection that is a central theme of the drawing, as we shall see.



Fig. 5: Detail of *The funeral bed of Pedro de la Torre, governor of Tunja*. Ink drawing on paper, 1584. Archivo General de Simancas, MPD, 26,060.

The image makes specific references to the historical figures involved in these events (all are identified by names or relationship to the deceased), while serving as a complaint. It shows Pedro de la Torre’s limp body surrounded by mourning figures: three men are grouped together on the left side, one of whom appears to be kneeling with the other two figures standing with chains around their feet, while five women identified as family (mother, aunt, sisters) are located on the right. Pedro de la Torre’s six children are also closely arranged on either side of his body; they are identified with their proper names and depicted in a hieratic scale to emphasize their helplessness, a major point of Don Diego’s complaint. Central to the scene is a small window-like perspectival box in the center of the image, albeit placed on a second plane as if hovering in the

background: in it, the chained, seated figure is identified as “cacique don Diego [...] who was retained by the visited in such a way”²⁴ (fig. 5). The text on the right states that because he was being asked to go against the inspector and that seeing that this went against the crown, [Diego] preferred to escape and go into hiding in a cave in the deserts for two years. The text also notes that “injured by the imprisonments to which he was subjected, as will now be seen,

23 For a transcription of the letter to Antonio de Eraso (*Guerra y Marina*, Legajos, 00171, 140, ff.136v-140v), see Vargas, 85-90.

The letter describes Diego de Torres’s current situation, following the death of his brother after having obeyed Monzón, the *visitador* sent by Philip II to the New Reign of Granada; in the letter, he seeks justice for the widow and children of Pedro de la Torre. He also recounts his descendency from his Spanish father and his legitimate inheritance of the cacicazgo (based on the matrilineal line of succession on his mother’s side), while emphasizing his Christian faith, his identity as cacique and as the King’s vassal, albeit from “far away lands” (“soy de lejos tierras”, f.139r).

24 The “visited” refers to those visited by the royal inspector or “*visitador*”. The “visited” are thus the corrupt members of the Audience of Santafé.

his sores are still open, and he suffers an injury.”²⁵ Although the standing figure of the box goes unidentified, one may presume, based on the textual description that this figure was trying to convince Diego to change sides and go against the Crown while still in jail, which ultimately led him to run away. While the text justifies Diego’s actions by placing him, again, on the side of the Crown as his faithful subject, the window plays a major narrative function in reminding the viewer of the events leading up to the unjust death of Pedro de la Torre (which took place in November of 1581). In the documentation relating Diego’s first-hand experience, a special emphasis is placed on the image of chains and on his solitary life as a hermit for two years after escaping prison in February of 1581 (Galvez Piñal 1974, 69-70).

The portrait of the “Cacique don Diego” serves as a visual reminder of the parallel imprisonments, which ultimately led to Pedro’s death. It also emphasizes Diego’s active involvement in the events to this day, still able to place his claims into writing (“as will now be seen, his sores are still open”). By using what is known in visual depictions as a “continuous narrative,” that is, the use of perspective to render simultaneous or separate chronological events in one same pictorial space yet underlining their separateness in time using architectural devices, the drawing reinforces Diego’s identification as both victim, witness, and active claimant.²⁶ While the receding box connects past and present for the viewer to follow and contextualize the story, the larger scene at the front demands that we join in, together with the other figures, as mourners and witnesses to this unjust death.

The main scene is, indeed, one of mourning. All the figures, both women and men, shed copious tears. While women often played this role in mourning scenes, it is less common to see representations of men shedding tears. Crying in public in such scenes was both social and moral, a performative way of paying tribute and connecting the rituals of death to social life, although this was more usually associated with a feminine function.²⁷ Unlike the men who are dressed in contemporary clothes, the women are clad in large, undefined robes with their heads covered, as in ancient reliefs, embracing one another and expressing grief with their body language. One of the women holds a cloth in her hand as a sign of mourning, as does also one of the men (who appears to be kneeling). Overall, the language is that of collective mourning, whose function is meant to elicit compassion in the viewer.

At the same time, the figures seem to be holding a vigil, as indicated by the lit candles at either side of Pedro’s body. Indeed, as noted by Laura Vargas, the disposition of the figures surrounding the dead Pedro de la Torre bears a resemblance to the iconography of the *ars moriendi*, which had been popularized throughout Europe with prints (Vargas 2012, 81). However, unlike the *ars moriendi*, the art of dying (well), this image serves as witness to the violent death of Pedro de la Torre, who did not die well. Although the actual death is not shown here,

25 My translation of the transcription from Vargas, 83: “Este le persuade que sea contra el visitador y que la Real Audiencia le hará mucha merced. Viendo que era contra vuestro real servicio, tuvo por mejor huir como pudo y se metió en una cueva dos años en los desiertos, lisiado de las prisiones que tuvo, como ahora se podrá ver, que aún no tiene cerradas las llagas y padece lesión.”

26 On a continuous narrative, see Andrews, *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*.

27 On gendered representations of crying in scenes of the Passion of Christ, for example, see Hudson, “Elusive Tears: Lamentation and Impassivity in Fifteenth-Century Passion Iconography,” 31-53.

the complaint refers to it; according to documentation, Pedro died in jail, although according to one of Diego's accounts, he died a violent death, blinded and with his hands amputated.²⁸ In any case, while the scene may indeed remind one of the printed scenes of the *ars moriendi*, the overall tone also recalls lamentation scenes or even of the *pietà*. The image of the clad, kneeling older woman with the full body of a nude man at her feet evokes such imagery. Moreover, the full nudity of Pedro de la Torre is also quite extraordinary, reminding us that his bare body was a site of violence, albeit unseen or at least invisible in this unmarked body. In general terms, the image elicits the idea of piety, and its rhetoric is meant to move its viewer to tears.

Compounded by the fact that we are bearing witness to an unjust death, where women and children have been left without protection, this is a political issue that may only be solved by the King, a matter that is emphasized in Diego's letter to Eraso. The issue is also presented in text on the top left-hand side of the drawing which begins with an address to his royal majesty by "Don Diego de la Torre, cacique in this New Kingdom of Granada," who "says that as manifested by this paper," the life of his brother Pedro de la Torre, because he obeyed and helped Monzón, was taken by those who refused to obey the royal mandates and "stepped on, dragged and slapped" the royal inspector. It is also noted that Pedro's properties were taken from him, leaving his wife with six children, sisters, and nieces without anything to sustain them.²⁹ The text underlines that these are the descendants of the first conquerors who shed their blood to discover the New Reign, while always remaining loyal to his majesty. The second part of the text asks for the King's intervention to review the grievances caused to this widow and orphans, who "await the remedy that your majesty may grant them, for [he, Pedro] died in your service."³⁰ The text on Pedro's body emphasizes again that he died "en vuestro real servicio" ("in your royal service"). Here, the question of justice depends both on Pedro's actions—following the law and the will of the Crown—and on his lineage. Thus, the King's protection is invoked as a rightful and moral duty towards his vassals.

28 On Diego's account of his brother's assassination, after having had his hands cut off and been rendered blind, see Galvez Piñal, 70, note 41. The references to his sight and hands may well be related to the notion of witnessing, which is central in the entire dispute. On Pedro's death while in jail due to health reasons, see Galvez Piñal, 76, note 45.

29 The text on one of Pedro's extended legs reiterates the cruelty of his captors, who did not even allow for him to be given his sacraments. The full text is transcribed by Vargas, 83: "Fue tanta la pasión de los visitados, que viéndole morir en esta prisión no consintieron que se le dieran los sacramentos, siendo regidor y persona principal en aquel reino y que siempre gastó su hacienda en vuestro real servicio y notorio hijodalgo."

30 Transcribed by Vargas, 82-83: "Don Diego de la Torre, cacique en este Nuevo Reino de Granada, dice que de la forma en que en este papel se manifiesta, su hermano Pedro de la Torre, vecino y regidor perpetuo de la ciudad de Tunja, porque obedeció vuestras [reales] cédulas y favoreció al licenciado Monzón, visitador, y procuró el cumplimiento de la real intención de vuestra majestad, los culpados y delincuentes que no quisieron obedecer vuestros reales mandatos y pisaron y arrastraron y abofetearon a vuestro juez visitador por encubrir sus delitos y culpas de muertes de indios, por les robar sus haciendas, y a vuestra majestad usurpándole los quintos y derechos que venían a vuestra hacienda, marcando con el cuño y marca de vuestra Real Caja, en mucho perjuicio y desacato de vuestro patrimonio real y justicia, le acabaron la vida en la cárcel en la forma que vuestra majestad ve, después de haberle consumido toda su hacienda, que era la mejor que había en el dicho Nuevo Reino, y dejó su mujer viuda con seis hijos y hermanas y sobrinas sin un pan ni de qué los sustentar, siendo hijos y nietos de los primeros descubridores y conquistadores que a su costa y misión derramaron su sangre, ganando y descubriendo el dicho Nuevo Reino, y siempre muy leales a vuestra majestad. Atento a lo cual suplico a vuestra majestad que por servicio de Dios y porque en semejantes casos ninguno de vuestros vasallos rehúse aventurar sus vidas y haciendas en vuestro real servicio, como lo hizo el dicho Pedro de la Torre, su hermano, mande vuestra majestad que vuestro Real Consejo de las Indias mire la causa y agravio que a esta viuda y huérfanos se ha hecho, que esperan el remedio que de vuestra majestad les ha de ir, pues murió en vuestro real servicio."

As previously noted, the image combines several genres: a type of lamentation or mourning scene evocative of the *ars moriendi* tradition, but also group portraiture and the documentation of precise historical events. The inclusion of specific portraits is quite extraordinary, as what is usually considered to be the “oldest surviving signed portrait from South America” is that by Andrés Sánchez Gallque of three mulatto leaders from the coast of Ecuador from 1597.³¹ A significant sign of identity are the beards worn by all men except for Pedro de la Torre who is literally nude: even his head appears to be hairless. As discussed by Rappaport, beards are descriptors associated with Spaniards, while the lack of beards served to identify indigenous figures in censuses; on the other hand, mestizos were sometimes identified as having hair on their bodies (“muy vellado”), yet the documents related to Diego’s capture describe him as having little beard (“de pocas barbas”) (Rappaport 2009, 59-60). Yet, the self-representation of Diego de Torres in the drawing shows him as a bearded figure with Spanish dress, on equal terms as the other men who appear in the drawing, seemingly confirming thus his identity as a Christian Cacique. It should also be noted that in addition to being an image of masculinity, beards were known as a sign of mourning in certain contexts, a practice that went back to Classical Antiquity.³² As for the three men to the left of Pedro, these may be identified through their names as specific actors who appear in the documentation of the legal drama that unfolded: (from left to right) Pedro Martínez de Salazar,³³ Diego de Vergara, and Juan Prieto Maldonado,³⁴ all of whom were incarcerated together with Pedro de Torres. The first two are still chained to their feet (echoing those on Don Diego’s legs) while clasping the chains in their hands; in contrast, the chains have fallen off Pedro de Torres’s ankles.³⁵ The specificity in naming these men, while leaving the women and children as a generic group who required assistance, may also be a purposeful strategy, whereby these men, all of whom were of Spanish descent, serve to emphasize how corrupt and unjust the members of the Audiencia were with regards to all citizens, not just towards the indigenous population. To depict this scene with such specificity was also part of the legal argument: on the one hand, it relies on the power of images to visualize and vividly recall something that is not there physically but once was, while serving as the tangible memory of a historical event.

31 For a brief discussion of Sánchez Gallque’s portrait, now at the Museo de América in Madrid, see Rappaport and Cummins, 36-39.

32 On the context of beards as signs of mourning and the implications of Pope Julius II’s growth of a beard between 1510-12, see Partridge and Starn, *A Renaissance Likeness. Art and Culture in Raphael’s Julius II*, 43-46.

33 The name is not clearly readable, leading Vargas to identify him as “Pero Muñoz de Salazar”; however, a close reading of the documentation shows that one of the accused by the Audiencia was Pedro Martínez de Salazar and the marks that appear to spell “ñ” in “Muñoz” may in fact be a shorthand for Martínez. On Pedro Martínez de Salazar, see Galvez Piñal, 76, 80, 88, 113.

34 Imprisoned in 1581, Diego de Vergara was the attorney in Diego’s first trial and had been a lawyer for other mestizos, for which see Galvez Piñal, 51, 76. Juan Prieto Maldonado, a councilor, was imprisoned together with Pedro Martínez de Salazar and Pedro de Torres, and their lands were confiscated (Galvez Piñal, 76). Although not represented in the image, Monzon, the royal inspector (*visitador*), was also imprisoned by the Audiencia (Galvez Piñal, 88-89).

35 The image of Diego de Torres echoes the image of the chains, a topic that he also elaborated in his writings. On Diego de Torres’s account of how he escaped from jail in 1581 and lived as a hermit for two years, while placing special emphasis on the image of his chains, see Galvez Piñal, 69-70.

Conclusions

The drawings accompanying Diego de Torres's claims were meant to elicit a compassionate response in their viewers. Well versed in the languages and legal tools required to make his case, Don Diego turned to images as complementary ways of pressing his complaints. If cartographic description was a way of legitimizing the Spanish conquest and the dominion over territory, but also a legal tool in disputes about land ownership, Diego de Torres's maps may be seen as a decolonial strategy: as a way of reclaiming the rights of indigenous territories by using the same language associated with perspectival map-making and aerial visions of space. By highlighting the *pueblos de indios* over the Spanish cities in pictorial terms, and by emphasizing the misuse of natural resources, issues that were also the subject of his *Memorial de agravios*, Don Diego not only reused European cartographic conventions to produce what is often seen as the first map of the region, but also set a precedent for political map making, that is, maps as protest and a reversal of the traditional legal use of maps in the early Colonial period.

In comparison to the maps, the lines of which are lighter and seem to be more quickly executed, almost like annotations or impressions, the drawing of Pedro de la Torres's death scene is more calculated, composed in the manner of a horizontal painting or relief. Nonetheless, the geographic setting of the maps is very precise. All three drawings use perspective for effectively communicating his points. For example, scale, size and distribution, as we have seen, were important in all instances: while highlighting the political relationship between the Spanish cities and the towns in each province in the maps, they also underlined the need for protection of Pedro's children in the funerary drawing. While Don Diego may not necessarily have executed the drawings, he most likely oversaw them, for the information and strategies are very precise and closely connected to his *Memorial de agravios* in topics and issues.

Finally, it should be noted that Diego made specific references to the function of images, a matter that deserves further consideration. His mention of "the form in which this is manifested in this paper" (in the death scene drawing) may be significant, as are his words in the accompanying letter to Eraso, in which he describes the possibilities of representing his woes in either writing or drawing ("que ni me basta darlo por escrito ni por dibujo").³⁶ Although his annotation of wishing to "have style and that my clumsy tongue knew how to explain it" is a conventional form of false modesty, his annotation of the insufficiency of his tools (both textual and visual) to describe what "happens in those areas" underlines the need to use both writing and visual representation to at least attempt to make his point.

36 Transcribed by Vargas, 89: "Quisiera tener estilo y que mi torpe lengua lo supiera explicar. Que no quisiera yo más premio que su majestad o cualquiera de sus criados me oyese. Quizá ninguno con más amor a su rey dijera lo que hay y pasa en aquellas partes, más Dios me oye, hará lo que pudiere, que ni me basta darlo por escrito ni por dibujo, porque hoy, año de 1584, se podría ver." His emphasis on what could be seen "today" and the date is also a way of emphasizing the possibility of witnessing and seeing.

Bibliography

- Andrews, Lew. *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Bohorquez Diaz, Rusbel. *Digitalización y análisis del plano elaborado por el cacique Turmequé. (Don Diego de Torres y Moyachoque) realizado en el año 1586, de la provincial de Tunja y su historia como posible pionero en la cartografía en Colombia*. Tesis Tecnología en Topografía. Bogotá: Universidad Francisco José de Caldas, 2016.
- Corredor Acosta, María Paula. *Entre el laberinto jurídico de la monarquía hispánica: el caso de un cacique del Nuevo Reino de Granada (1571-1578)*. Bogotá: Repository of Universidad del Rosario, 2017: <https://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/13580/CorredorAcosta-MariaPaula-2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (accessed 21 February 2023).
- Cuesta Vélez, Cecilia. "La cartografía y los mapas como documento social en la Colonia." *Procesos históricos* 7 (January 2005): <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=20000704> (accessed 21 February 2023).
- Gamboa, Jorge Augusto. *El cacicazgo muisca en los años posteriores a la Conquista: del psihipqua al cacique colonial, 1537-1575*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2010.
- Galvez Piñal, Esperanza. *La visita de Monzón y Prieto de Orellana al Nuevo Reino de Granada*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1974.
- Gutiérrez, Ramón (coordinator). *Pueblos de indios. Otro urbanismo en la region andina*. Quito: Colección Biblioteca Abya-Yala, 1993.
- Hoyos García, Juan Felipe. *El lenguaje y la escritura como herramientas coloniales: El caso de Santa Fé y Tunja, durante el siglo XVI*. Thesis in Anthropology. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002.
- Hoyos, Juan Felipe, and Joanne Rappaport. "El mestizaje en la época colonial: un experimento documental a través de los documentos de Diego de Torres y Alonso de Silva, caciques mestizos del siglo XVI." *Boletín de Historia y Antigüedades* 94, no. 837 (June 2007): 301-318.

- Hudson, Hugh. "Elusive Tears: Lamentation and Impassivity in Fifteenth-Century Passion Iconography." In *Fluid Bodies and Bodily Fluids in Premodern Europe: Bodies, Blood and Tears in Literature, Theology, and Art*, edited by Anne M. Scott and Michael David Barbezat, 31-53. Leeds: Arc Humanities Press, 2019.
- Leibsohn, Dana. "Colony and Cartography: Shifting Signs on Indigenous Maps of New Spain." In *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*, edited by Claire Farago, 265-281. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Muñoz Arbelaez, Santiago (director). *Paisajes coloniales*. Digital project available at website: <https://paisajescoloniales.com/> (accessed on 1 December 2022).
- Partridge, Loren, and Randolph Starn. *A Renaissance Likeness. Art and Culture in Raphael's Julius II*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- Rappaport, Joanne. "Buena sangre y hábitos españoles: repensando a Alonso de Silva y Diego de Torres". *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* 39, no. 1 (2012): 19-48.
- Rappaport, Joanne. "¿Quién es mestizo? Descifrando la mezcla racial en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI y XVII." *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 25, no. 41 (January-June 2009): 43-60.
- Rappaport, Joanne, and Tom Cummins. *Beyond the Lettered City: Indigenous Literacies in the Andes*. Durham: Duke University Press, 2012.
- Restrepo, Luis Fernando. "El cacique de Turmequé o los agravios de la memoria." *Cuadernos de literatura* 14, no. 28 (July 2010): 14-33.
- _____. "Narrating Colonial Interventions: Don Diego de Torres, Cacique de Turmequé in the New Kingdom of Granada." In *Colonialism Past and Present*, edited by Álvaro Bolaños and Gustavo Verdesio, 97-117. New York: State University of New York Press, 2002.
- Rojas, Ulises. *El Cacique de Turmequé y su época*. Tunja: Imprenta departamental, 1965.
- Vargas, Laura. *Del pincel al papel. Fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012.

RESUMEN

Los dibujos del Cacique de Turmequé: Reclamar justicia en un contexto colonial

Patricia Zalamea Fajardo

Abstract

El hijo de un conquistador español con la hermana del cacique de Turmequé, Diego de Torres (Tunja 1549 - Madrid 1590) es conocido por sus denuncias sobre la corrupción de los funcionarios de la Corona española en el Nuevo Reino de Granada (que corresponde aproximadamente a la actual Colombia) y su trato a la población indígena muisca, así como por su reivindicación del cacicazgo de Turmequé. Clasificado como pueblo de indios según la organización territorial española de la región, Turmequé dependía de la jurisdicción de Tunja, importante centro artístico, cuya propia imagen como ciudad española se estaba construyendo en la segunda mitad del siglo XVI. Educado en Tunja, primero en un colegio de mestizos y luego con los dominicos, Diego de Torres pertenecía a una particular élite colonial que ocupaba espacios simultáneamente en las sociedades española y muisca, pero que no pertenecía del todo a ninguna de ellas. Aunque la documentación relativa a sus quejas y viajes a España ha sido abordada tanto en estudios literarios como jurídicos, los dibujos que realizó junto a su memorial de agravios no han recibido suficiente atención. Además de dos mapas de la región analizados por Tom Cummins y Joanne Rappaport como parte de la alfabetización impuesta a los indígenas de los Andes, se destaca por su combinación de géneros y estilo el dibujo de una escena fúnebre que representa al hermano de Diego de Torres (Pedro de la Torre) en su lecho de muerte rodeado de familiares y amigos. Este artículo explora el funcionamiento retórico de estos dibujos, que a su vez reflejan la lucha de mestizos cuyas identidades estaban en constante cambio y atrapadas en una encrucijada.

Keywords: Arte colonial de América Latina • mapa colonial • retrato familiar • Nuevo Reino de Granada • Turmequé • Diego de Torres • Cacique de Turmequé

Hijo de un conquistador español, Juan de Torres, y de Catalina de Moyachoque, hermana del cacique muisca de Turmequé, en el Nuevo Reino de Granada (hoy Colombia), don Diego de la Torre -también conocido como Diego de Torres o el Cacique de Turmequé- nació en Tunja en 1549 y murió en Madrid en 1590.¹ Motivado por el cuestionamiento a su legitimidad como cacique, pero también por el trato injusto a la comunidad indígena y por la corrupción de las autoridades españolas locales, Torres produjo un importante volumen de escritos, entre los que se destaca su memorial de agravios dirigido al rey Felipe II de España en 1578 y 1584, lo cual le llevó a viajar a España en dos ocasiones.² A diferencia de otros actores coloniales que plantearon quejas similares, Diego de Torres convierte su caso en una reflexión más amplia sobre el trato a las comunidades indígenas (Restrepo 2010, 17). Diego de Torres resulta ser una figura particularmente compleja e interesante, tanto por sus intrincados lazos familiares como por su ubicación intersticial dentro de la matriz colonial como mestizo, pero también por los recursos retóricos utilizados en sus quejas, que incluyen una serie de dibujos -dos mapas y una escena funeraria con retrato de grupo- que merecen mayor consideración.

A Don Diego de Torres se le atribuye la elaboración de los primeros mapas de la región: de las provincias de Tunja y de Santafé (hoy Bogotá) (fig. 4). El uso de la perspectiva aérea ha sido comentado por Joanne Rappaport y Tom Cummins, quienes han descrito estas representaciones como “mapas a la europea” y, en general, como parte de los “letramientos” impuestos a los indígenas de los Andes (Rappaport y Cummins 2012, 1).³ Como es bien sabido, la función de los mapas como herramientas legales en las disputas por la tierra era común en los siglos XVI y XVII.⁴ Curiosamente, estos dos mapas no son parte de una disputa legal específica sobre la tierra, sino que visualizaban un agravio mayor: a saber, el maltrato de la

1 Los documentos a veces alternan su nombre de Don Diego de la Torre a Diego de Torres, el último de los cuales es más conocido hasta el día de hoy. Se refería a sí mismo y firmaba como “Don Diego de la Torre, cacique”. De acuerdo con estudios anteriores, me referiré a él como Diego de Torres o Don Diego. Transliteración de una palabra taína, “cacique” era el término utilizado por los españoles de forma genérica para designar a cualquier jefe de los grupos indígenas de la América Latina colonial. La palabra cacicazgo hace referencia a las tierras gobernadas por el cacique. Los caciques, considerados como la nobleza indígena, eran a menudo los intermediarios entre los españoles y la población nativa. Sobre el desarrollo de la figura del cacique y de los cacicazgos en la región muisca (correspondiente esencialmente al Nuevo Reino de Granada), véase Gamboa, *El cacicazgo muisca en los años posteriores a la Conquista: del psihipqua al cacique colonial, 1537-1575*.

2 La documentación de las causas judiciales, así como la carta y las quejas formales de Diego de Torres, se encuentran en el Archivo General de Indias de Sevilla, en el Archivo General de la Nación de Bogotá (Colombia) y en el Archivo de Simancas (España). El relato más completo de la figura histórica de Diego de Torres basado en material de archivo fue proporcionado por Ulises Rojas en su exhaustiva biografía *El Cacique de Turmequé y su época*, y ha sido estudiado más recientemente por Joanne Rappaport, Luis Fernando Restrepo, Jorge Augusto Gamboa y María Paula Corredor Acosta. Véase también Hoyos y Rappaport, “El mestizaje en la época colonial: un experimento documental a través de los documentos de Diego de Torres y Alonso de Silva, caciques mestizos del siglo XVI,” 301-318; y Restrepo, “Narrating Colonial Interventions: Don Diego de Torres, Cacique de Turmequé in the New Kingdom of Granada,” 97-117. Para un recuento detallado de las disputas en torno a su cacicazgo, véase Corredor Acosta, *Entre el laberinto jurídico de la monarquía hispánica: el caso de un cacique del Nuevo Reino de Granada (1571-1578)*.

3 Para una de las discusiones más atentas sobre los mapas, véase Rappaport and Cummins, *Beyond the Lettered City: Indigenous Literacies in the Andes*. Los autores (33) también han señalado que en los Andes septentrionales prevalecieron los sistemas de representación europeos, a diferencia de las representaciones en las zonas prehispánicas inca y azteca, donde las formas nativas estaban más claramente entrelazadas.

4 Sobre los usos de los mapas como forma de reclamar territorio y las diferentes estrategias visuales utilizadas en los primeros mapas producidos de y en las Américas, empezando por el mapa de Tenochtitlan de Cortés, así como un resumen de las formas en que se ha interpretado el mapa de Guaman Poma, véase Cuesta Vélez, “La cartografía y los mapas como documento social en la Colonia”. Sobre los mapas como documentos legales relacionados con el territorio en un contexto colonial, véase también Leibsohn, “Colony and Cartography: Shifting Signs on Indigenous Maps of New Spain,” 265-281.

población indígena y de la tierra en los reinos españoles de América. Luis Fernando Restrepo ha interpretado los mapas como una expresión de duelo hacia la violencia colonial, argumentando que los lamentos de Diego no son tanto un comentario melancólico sobre un pasado indígena ya pasado, sino una estrategia ya presente en sus escritos: un deseo de ejercer un cambio en el presente, y no simplemente lamentarse por el pasado (Restrepo 2010, 23). En este sentido, estos mapas pueden ser vistos como parte integral de las estrategias de Diego en su memorial de agravios, donde la retórica visual está destinada a complementar e imprimir una idea particular en su espectador. En estos mapas el espectador se enfrenta visualmente a la relación entre ubicación, tamaño relativo, densidad y ausencia o pérdida. De este modo, la vista de pájaro ofrece una visión de conjunto, un espacio amplio, que conecta al espectador con un lugar concreto real, al tiempo que nos recuerda aquello que permanece invisible, pero que se conoce gracias a las inscripciones textuales. En este sentido, a la vez que hablan el lenguaje de sus lectores, los mapas también utilizan estrategias visuales para causar impresión: al inundar el espacio con la presencia simbólica de ciudadanos indígenas cristianos, recuerdan al espectador que todos ellos son súbditos de la Corona y que se les deben garantizar sus derechos en consecuencia.

En su estudio de las fuentes archivísticas de la pintura en el territorio colonial del Nuevo Reino de Granada, Laura Vargas sacó a la luz un dibujo inédito del Archivo General de Simancas, en España, que muestra “La mortuoria de Pedro de la Torre, regidor de Tunja” [hermanastro de Diego de Torres] de ca. 1584, que acompaña una carta de Diego de Torres dirigida a Antonio de Eraso, secretario del Consejo de Indias, máxima autoridad encargada de los asuntos legislativos de los reinos hispanoamericanos (Vargas 2012, 81-84).⁵ Dibujada en tinta sepia, la imagen (44 x 58 cm) llena el formato horizontal de la hoja hasta los bordes y combina de forma inusual diferentes géneros y rasgos visuales (fig. 1). Es a la vez un retrato de grupo y de familia de hombres, mujeres y niños contemporáneos de la Tunja del siglo XVI, una representación de una serie de acontecimientos históricos concretos y una escena funeraria con referencias a imágenes de piedad.

Unido a una carta fechada el 7 de mayo de 1584 y dirigida a Antonio de Eraso, secretario del Consejo de Indias, el dibujo pretendía convencer a sus espectadores de una injusticia que había que remediar. La escena remite a un momento posterior de la enrevesada historia de los dos hermanastros, menos conocido en general, pero bien documentado en el estudio de Esperanza Gálvez Piñal sobre los acontecimientos que rodearon la inspección real de Monzón al Nuevo Reino de Granada (Gálvez Piñal 1974). En resumen, la Audiencia de Santafé desobedeció al visitador enviado por el Rey, acusándole en última instancia de complicidad con Diego de Torres, al tiempo que inventaba una historia sobre la supuesta incitación de Die-

5 El dibujo se encuentra en el Archivo General de Simancas, MPD, 26, 060, Simancas, Spain (*Guerra y Marina*, Legajos, 00171, 140). Para la transcripción de la carta a Antonio de Eraso (*Guerra y Marina*, Legajos, 00171, 140, ff.136v-140v), véase Vargas, 85-90. La carta describe la situación actual de Diego de Torres, tras la muerte de su hermano después de haber obedecido a Monzón, visitador enviado por Felipe II al Nuevo Reino de Granada; en la carta pide justicia para la viuda y los hijos de Pedro de la Torre. También relata su descendencia de padre castellano y su legítima herencia del cacicazgo (basada en la línea sucesoria matrilineal por parte de madre), al tiempo que subraya su fe cristiana, su identidad como cacique y como vasallo del rey, aunque de “lejanas tierras” (f.139r).

go a una rebelión indígena. Mientras Diego se escondía, los hermanos intercambiaron cartas y acabaron estando en el mismo bando en esta disputa o, más bien, teniendo a la Audiencia en su contra. Varios conocidos fueron encarcelados, junto con Pedro de la Torre, que murió en 1581 durante su encarcelamiento, mientras Diego de Torres seguía escondido, una conexión que es un tema central del dibujo.

Representada como una escena de duelo colectivo -en la que todas las figuras derraman copiosas lágrimas y parecen hacer una vigilia en torno al cadáver-, la imagen hace referencias específicas a las figuras históricas implicadas en estos acontecimientos. Mientras que las mujeres y los niños a la derecha del cuerpo inerte de Pedro se identifican como su familia, los tres hombres a su izquierda se etiquetan como actores concretos que aparecen en la documentación del drama jurídico que se desarrolló: (de izquierda a derecha) Pedro Martínez de Salazar⁶, Diego de Vergara y Juan Prieto Maldonado⁷, todos ellos encarcelados junto con Pedro de Torres. La especificidad al nombrar a estos hombres, mientras se deja a las mujeres y los niños como un grupo genérico que requería asistencia, puede ser también una estrategia intencionada, por la que estos hombres, todos ellos de ascendencia española, sirven para enfatizar lo corruptos e injustos que eran los miembros de la Audiencia con respecto a todos los ciudadanos, no sólo hacia la población indígena.

Un elemento central de la escena es un pequeño recuadro en perspectiva a modo de ventana en el centro de la imagen, dispuesto sobre un segundo plano como si estuviera flotando en el fondo: en él, la figura encadenada y sentada es identificada como “el cacique don Diego” (fig. 5). La ubicación de esta escena cumple una importante función narrativa al recordarle al espectador los acontecimientos que condujeron a la injusta muerte de Pedro de la Torre. En la documentación que relata la experiencia en primera persona de Diego, las cadenas y su vida solitaria como ermitaño durante dos años tras escapar de la cárcel en febrero de 1581 son una imagen reiterada (Gálvez Piñal 1974, 69-70). De este modo, el retrato del Cacique sirve como recordatorio visual de los encarcelamientos paralelos, que finalmente condujeron a la muerte de Pedro.

La especificidad de dichas referencias formaba parte del argumento legal: por un lado, se basa en el poder de las imágenes para visualizar y recordar vívidamente algo que no está ahí físicamente pero que una vez estuvo, a la vez que sirve como memoria tangible de un acontecimiento histórico. Por otro lado, el hecho de que seamos testigos de una muerte injusta, en la que mujeres y niños han quedado desprotegidos, es una cuestión política que sólo puede resolver el Rey, como se subraya en la carta de Diego a Eraso. El texto sobre el cuerpo de

6 El nombre no es claramente legible, lo que lleva a Vargas a identificarlo como “Pero Muñoz de Salazar”; sin embargo, una lectura atenta de la documentación muestra que uno de los acusados por la Audiencia era Pedro Martínez de Salazar y las marcas que parecen deletrear “ñ” en “Muñoz” pueden ser en realidad una abreviatura de Martínez. Sobre Pedro Martínez de Salazar, véase Gálvez Piñal, 76, 80, 88, 113.

7 Encarcelado en 1581, Diego de Vergara fue el abogado en el primer juicio de Diego y había sido abogado de otros mestizos, para lo cual véase Gálvez Piñal, 51, 76. Juan Prieto Maldonado, consejero, fue encarcelado junto con Pedro Martínez de Salazar y Pedro de Torres, y sus tierras fueron confiscadas (Gálvez Piñal, 76). Aunque no está representado en la imagen, Monzón, el visitador real, también fue encarcelado por la Audiencia (Gálvez Piñal, 88-89).

Pedro vuelve a subrayar que murió “en vuestro real servicio”. Aquí, la cuestión de la justicia depende tanto de las acciones de Pedro -seguir la ley y la voluntad de la Corona- como de su linaje. Así, se invoca la protección del Rey como un deber legítimo y moral hacia sus vasallos.



Fig. 1: *The funerary bed of Pedro de la Torre, governor of Tunja.* Ink drawing on paper, 1584. Archivo General de Simancas, MPD, 26,060.

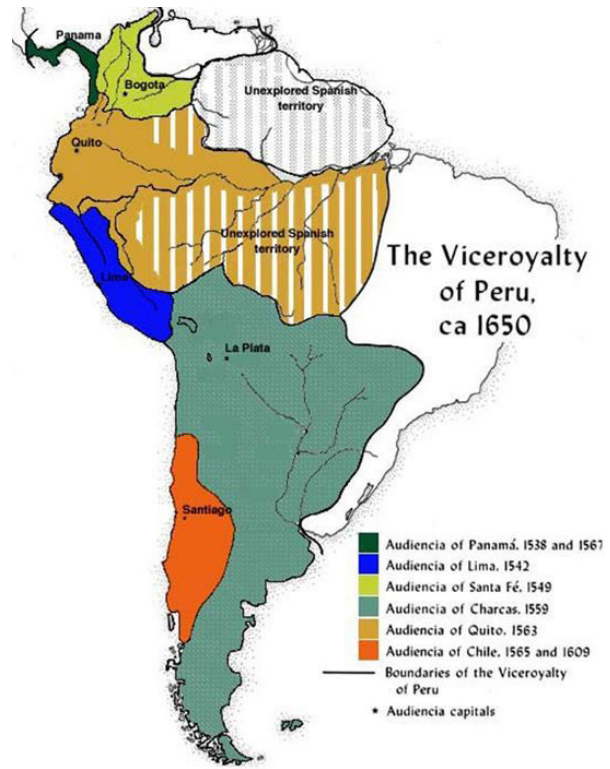


Fig. 2: Political map of the Viceroyalty of Perú, ca. 1650. Tunja and Turmequé are located in what is modern-day Colombia, close to Bogotá, at that time the Audiencia of Santafé. Source: Daniel Py, Archivo:Mapa del América del Sur resp. del Virreinato del Perú en 1650 approx.png - Wikipedia, la enciclopedia libre (wikicommons), 2008.



Fig. 3: Photograph of Turmequé in the distance. Region of Boyacá, Colombia. Author's photograph, 2018.



Fig. 4: Don Diego de Torres, cacique de Turmequé. Map of the Province of Tunja. 1584. Sepia ink on paper. Archivo General de Indias, Sevilla. Patronato 196, r.16.



Fig. 5: Detail of *The funerary bed of Pedro de la Torre, governor of Tunja.* Ink drawing on paper, 1584. Archivo General de Simancas, MPD, 26,060.

Bibliography

Andrews, Lew. *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Bohorquez Diaz, Rusbel. *Digitalización y análisis del plano elaborado por el cacique Turmequé. (Don Diego de Torres y Moyachoque) realizado en el año 1586, de la provincial de Tunja y su historia como posible pionero en la cartografía en Colombia*. Tesis Tecnología en Topografía. Bogotá: Universidad Francisco José de Caldas, 2016.

Corredor Acosta, María Paula. *Entre el laberinto jurídico de la monarquía hispánica: el caso de un cacique del Nuevo Reino de Granada (1571-1578)*. Bogotá: Repository of Universidad del Rosario, 2017: <https://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/13580/CorredorAcosta-MariaPaula-2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (accessed 21 February 2023).

Cuesta Vélez, Cecilia. "La cartografía y los mapas como documento social en la Colonia." *Procesos históricos* 7 (enero 2005): <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=20000704> (acceso 21 de febrero de 2023).

Gamboa, Jorge Augusto. *El cacicazgo muisca en los años posteriores a la Conquista: del psihipqua al cacique colonial, 1537-1575*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2010.

Galvez Piñal, Esperanza. *La visita de Monzón y Prieto de Orellana al Nuevo Reino de Granada*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1974.

Gutiérrez, Ramón, ed. *Pueblos de indios. Otro urbanismo en la region andina*. Quito: Colección Biblioteca Abya-Yala, 1993.

Hoyos García, Juan Felipe. *El lenguaje y la escritura como herramientas coloniales: El caso de Santa Fé y Tunja, durante el siglo XVI*. Tesis in Antropología. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002.

Hoyos, Juan Felipe, y Joanne Rappaport. "El mestizaje en la época colonial: un experimento documental a través de los documentos de Diego de Torres y Alonso de Silva, caciques mestizos del siglo XVI." *Boletín de Historia y Antigüedades* 94, no. 837 (junio 2007): 301-318.

- Hudson, Hugh. "Elusive Tears: Lamentation and Impassivity in Fifteenth-Century Passion Iconography." En *Fluid Bodies and Bodily Fluids in Premodern Europe: Bodies, Blood and Tears in Literature, Theology, and Art*, editado por Anne M. Scott y Michael David Barbezat, 31-53. Leeds: Arc Humanities Press, 2019.
- Leibsohn, Dana. "Colony and Cartography: Shifting Signs on Indigenous Maps of New Spain." In *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*, editado por Claire Farago, 265-281. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Muñoz Arbelaez, Santiago, ed. *Paisajes coloniales*. Proyecto digital: <https://paisajescoloniales.com/> (acceso 1 de diciembre de 2022).
- Partridge, Loren, y Randolph Starn. *A Renaissance Likeness. Art and Culture in Raphael's Julius II*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- Rappaport, Joanne. "Buena sangre y hábitos españoles: repensando a Alonso de Silva y Diego de Torres". *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* 39, no. 1 (2012): 19-48.
- Rappaport, Joanne. "¿Quién es mestizo? Descifrando la mezcla racial en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI y XVII." *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 25, no. 41 (enero-junio 2009): 43-60.
- Rappaport, Joanne, y Tom Cummins. *Beyond the Lettered City: Indigenous Literacies in the Andes*. Durham: Duke University Press, 2012.
- Restrepo, Luis Fernando. "El cacique de Turmequé o los agravios de la memoria." *Cuadernos de literatura* 14, no. 28 (julio 2010): 14-33.
- _____. "Narrating Colonial Interventions: Don Diego de Torres, Cacique de Turmequé in the New Kingdom of Granada." En *Colonialism Past and Present*, editado por Álvaro Bolaños y Gustavo Verdesio, 97-117. New York: State University of New York Press, 2002.
- Rojas, Ulises. *El Cacique de Turmequé y su época*. Tunja: Imprenta departamental, 1965.
- Vargas, Laura. *Del pincel al papel. Fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012.

Modernity devoured: Re-viewing the Anthropocene with Oswald de Andrade's concept of anthropophagy

Roberto Robalinho*

Abstract

Certain images produced by nature as a result of ecological disasters and climate crisis challenge our classic representational paradigm based on the separation between nature and culture. At the same time, these contemporary images evoke the complex temporality of an apocalyptic future arriving sooner than expected and a colonial past that never ceases to violently consume natural resources. This paper proposes to revisit the Brazilian 1928 *Anthropophagic Manifesto*, one of Latin America's founding epistemologies according to Boaventura Souza Santos, as an aesthetic, philosophical and pragmatic proposal capable of providing tools to address our present crisis and these challenging images of the Anthropocene. How can a cannibalistic (indigenous) past lay the groundwork for creative invention and anti-colonial art? How can this transcultural use of indigenous philosophy help us find tools that not only frame these images of the Anthropocene, but above all, offer possibilities of surviving the 'end of the world'?

Keywords: Anthropophagic Manifesto • Anthropocene • indigenous epistemology • cultural cannibalism • climate change

* Roberto Robalinho is a post-doctoral researcher at the Post Graduation Programme in Media Studies of Universidade Federal Fluminense in Brazil. This research was financed by an international cooperation project between PPGCOM UFF and University of Tübingen, PROBRAL/CAPES – "Discomfortable Territories: images, narratives and objects of the Global South".

Introduction

Since the election of president Bolsonaro at the end of 2018 in Brazil, the Brazilian Amazon Forest has experienced an increase of forest fires and deforestation. Data from Brazilian research institute IMAZON indicates that an area of 10.781 km² of the Amazon biome was destroyed between August 2021 and July 2022. This is the biggest area destroyed in the last fifteen years considering the same period.¹ This reality converges with a series of bills endorsed by Bolsonaro's government in congress. Two of the most important bills affect indigenous communities in the Amazon, the 1991/2020 bill that aims to regulate and promote mining in indigenous land and the 490/2007 bill that is currently being analysed by the Supreme Court known as the "Temporal Mark". This bill determines that only land occupied by indigenous population in 1988, when the new constitution was signed, can be claimed and regulated as indigenous land. According to the Social Environmental Institute, despite indigenous territories also suffering from the increased destruction of the Amazon in some critical zones, they still constitute the most well-preserved territories in the forest.² This new threat against indigenous lands is, therefore, also a threat against the forest.

In 2019, during the driest season of the Brazilian Amazon, if you can call a rain forest 'dry' at all, there was a dramatic increase of forest fires, the biggest fires recorded since 2010.³ Most of these fires were caused by cattle and soya farmers advancing and illegally occupying the forest. Arguably, also climate change played a part with harsh and unusually dry conditions. However, what really set the forest on fire was an economic model of capitalist exploitation of the forest – a fire, we could say, started a little more than 500 years ago when Europeans first arrived in Brazil. This destruction echoes the title of Oswald de Andrade's 1924 poetic manifesto – *Manifesto of Pau-Brazil Poetry* (Andrade 1986 [1924]). Ironically, it refers to brazilwood as not only being the first commodity to be extracted, but also the commodity that names the country. On another level, as if confirming a tragic prophecy, the word 'Brazil' also refers to the Portuguese word *brasa*, denoting the red colour of hot coal as if Brazil signifies an ongoing fire.

The fires of 2019 were not restricted to the forest; they also spread through a multitude of screens on media and social networks. From our homes, we could watch the forest burn. Dark clouds of smoke covering the sky, animals fleeing, infinite lines of flames and carcasses of charcoaled trees were some of the common themes. These images conveyed and condensed a paradoxical temporal impression, the accelerated move towards an apocalyptic future that has arrived sooner than expected and a long-lasting, slower process of colonial destruction, which has never ended. The past and the future collided dramatically with the present.

1 IMAZON has monitored the destruction of the Amazon since 2008 and because of the cloud regimes, the period of analysis begins in August of one year and ends in July of the following year. According to the institute, if we compare only the period within 2022, the area destroyed has grown 7% in comparison with 2021, reaching a total destruction of 6.528 km². Seen in September 2022 at <https://imazon.org.br/imprensa/desmatamento-na-amazonia-chega-a-10-781-km%C2%B2-nos-ultimos-12-meses-maior-area-em-15-anos/>.

2 An analysis of deforestation data in indigenous land is published by Social Environmental Institute homepage, <https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/desmatamento-em-terras-indigenas-cresce-124-mas-segue-concentrado-em-areas-criticas>

3 Data about the historical series of wildfires in the Amazon is published by the Brazilian National Institute of Space Research, data accessed on October 2021 at https://queimadas.dgi.inpe.br/queimadas/portal-static/estatisticas_estados/.

These images were symptomatic of an undesired and violent colonial past, visually haunting us through a complex process connecting the materiality of the destruction and the circulation and production of its images. This colonial ghost gained a certain corporality through images of ashes, bones, stranded animals, and tree skeletons that circulated across traditional media and more recent social media networks. An entangled network of different social actors, human and non-human, interacting with these images, revealed not only the symptomatic violence of the destruction, but the visible body of a suffering nature that gained a subjective value.

The objective of this paper is to juxtapose these images of destruction with Oswald de Andrade's 1928 *Anthropophagic Manifesto*. What happens when we look at these images through the looking glass of Oswald's⁴ *Manifesto*? The intention is to consider the *Manifesto* not only as an ironic anti-colonial metaphor, but as a cosmopolitical proposition, a new world view⁵ that works against a modern European epistemology; a proposition that the author's later essays suggest even more clearly. In this sense, Boaventura de Souza Santos, Portuguese sociologist and critical post-colonial thinker identifies the 1928 *Manifesto* as a foundational conceptual theory in the context of Latin America, participating in the counter-modern thought that he describes as *epistemologies of the South*. According to Santos, the *Manifesto* proposes a world that is politically, culturally and philosophically different from the European world, a world embodying what Cuba's prominent philosopher of independence José Martí⁶ had described in his eponymous short essay as *Nuestra América* (Santos 2019). Santos is particularly inspired by how Martí proposes new forms of government in opposition to European tradition, because this new constitutional text, would be based on Latin American indigenous miscegenation and the experience of fighting colonial powers. Santos argues that *Nuestra América* targets "new emancipatory forces, that I name 'counter-hegemonic globalization'"⁷ (Santos 2019, 541). What is new in Oswald's *Manifesto*, insists Santos, is that the idea of devouring the different and foreign other, incorporating this difference in the self, creates a new procedural identity, as it appears in constant mutation. As Brazilian literary critic, Silviano Santiago, has stated in his concept of "the space in-between" of Latin American Culture, echoing Oswald's *Anthropophagic Manifesto*,

"The major contribution of Latin American to Western culture is to be found in its systematic destruction of the concepts of *unity* and *purity* [...] Latin America establishes its place on the map of Western civilization by actively and destructively diverting the European norm and resignifying preestablished and immutable elements that were exported to the New World by the Europeans."
(Santiago 2001, 30)

4 To differentiate Oswald de Andrade from the other important modernist author, Mario de Andrade, I shall refer to the author in the text by his first name, Oswald, as he is popularly called in Brazil.

5 The exact term used by Oswald de Andrade in later work is *Weltanschauung*, from the German *world vision*.

6 José Martí (1853-1895) was a Cuban poet and intellectual in charge of forging the Cuban Revolutionary Party in the wake of the Second War of Independence. Martí's writings not only denounce the asymmetries and imperialist relations between North America, Europe and Latin America, but they also defend the idea of a common Latin America identity based on shared colonial experience of violence and racial mixture. Cf. Aguilar 1998 and Martí 2005.

7 Freely translated from: "novas forças emancipadoras, que denomino 'globalização contra-hegemônica'" (Santos, 2019, 541).

Going along with Santiago's provocative perspective, the images that capture the aftermath of Amazon fires disrupt notions of *purity* and *unity* while they challenge a modern colonial gaze. These images, where a 'suffering' nature becomes visible through bodies and their remains devastated by fire, contests a visual regime that is based on a separation, a classification and a commodification of nature and bodies. Here, nature is not seen as an object to be captured, but as a suffering subject. What can these images teach us, in relation to a broader aesthetic regime connected to a contemporary ecological crisis, which some climate scientists and geologists have termed 'Anthropocene'?⁸ If Boaventura de Souza Santos is right in that "we are facing modern problems for which there are no longer modern solutions" (2012, 46), how does the poetic *Manifesto* by Oswald de Andrade, based on an indigenous philosophy and an anti-modern epistemology, help frame these images and our urgent times?

Only anthropophagy unites us

Oswald de Andrade's *Anthropophagic Manifesto* is commonly considered the most radical gesture of Brazilian modernism (Bopp 2012 and Madureira 2005) or at least, the turning point of a modernist trajectory that begins in 1922 in São Paulo's *Modern Art Week* (*Semana de Arte Moderna*), combining a modernist aesthetic, inspired by the European avant-garde, with a nationalist cultural project (Ortiz 1995, 35). A brief contextualization of the Brazilian modernist movement is important to understand the conceptual rupture, which Oswald's proposal presented, as well as the reception of the *Manifesto* within the broader field of artistic production.

One of the key figures of the Brazilian modernist movement, Mario de Andrade, writer, ethnomusicologist and researcher of Brazilian folklore, highlights Anita Malfatti's art exhibition in São Paulo in 1917 as the modernist awakening in Brazil (Andrade 1942; Bopp 2012; Sneed 2013). In the years proceeding this moment, Malfatti studied at the Independent School of



Fig. 1. Cover page detail of Oswald de Andrade's *Anthropophagic Manifesto* with Tarsila do Amaral's line drawing of the *Abaporu* (1928). Catalogue *Tarsila do Amaral: Projeto Cultural Artistas do Mercosul*, Fundação Finambrás, 1998, 46.

8 As detailed by Dipesh Chakrabarty in *The Climate of History* (2009), chemist and Nobel prize winner Paul J. Crutzen and Eugene F. Stoermer published in *Nature* in 2002 a short proposal where they emphasized how human activity had a central role in influencing the conditions of the geosphere making the term Anthropocene more appropriate to describe our current geological epoch. Although the term is not unanimously accepted in the field of geology, it has been adopted by scholars working across multiple disciplines as a provocative concept to frame our contemporary ecological crisis.

Art in New York with Homer Boss. Her exhibition was the result of her New York portfolio and sparked negative reviews from conservative circles of São Paulo's art world. According to Sneed, "Paulista audiences, who had yet to be introduced to Impressionism, much less to Post-impressionism, Fauvism, Expressionism, or Cubism, were scandalized, and the exhibition was widely derided" (Sneed 2013, 31). Andrade and Oswald were some of the intellectuals who came to Malfatti's defence writing in local newspapers and magazines, expressing a modernist consciousness together with other artists such as Di Cavalcanti, Brecheret and Villa Lobos, an attitude which prompted São Paulo's *Modern Art Week* in 1922.



Fig. 2. Tarsila do Amaral. *Carnival in Madureira (Carnaval em Madureira)*, 1924, oil on canvas, 29 15/16 x 25 in. (76 x 63 cm). Acervo da Fundação José e Paulina Nemirovsky, Pinacoteca do Estado de São Paulo. Catalogue *Tarsila do Amaral: Projeto Cultural Artistas do Mercosul*, Fundação Finambrás, 1998, 78.

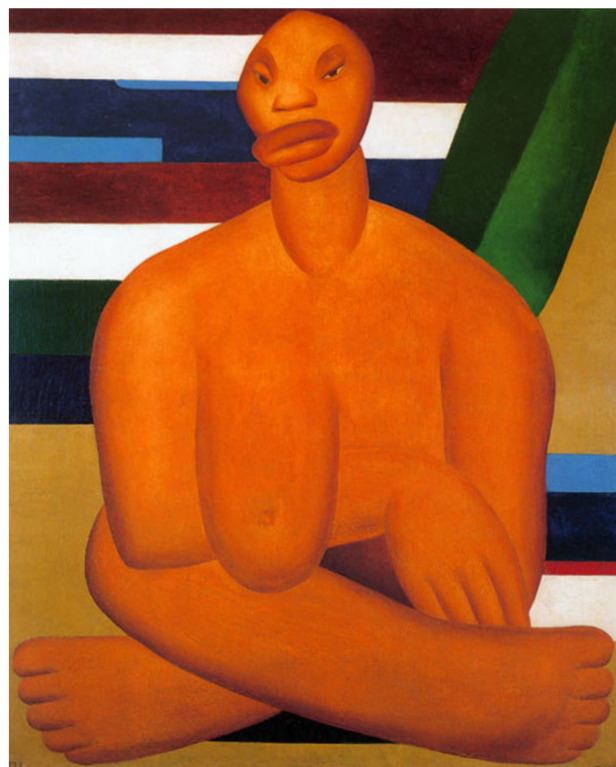


Fig. 3. Tarsila do Amaral. *A Negra*, 1923, oil on canvas, 39 3/8 x 32 in. (100 x 80 cm). Museu de Arte Contemporânea de Universidade de São Paulo. Catalogue *Tarsila do Amaral: Projeto Cultural Artistas do Mercosul*, Fundação Finambrás, 1998, 75.

If Malfatti's paintings can be considered the initial inspiration for the *Modern Art Week*, Tarsila do Amaral's anthropophagic series painted in 1928, before the publication of Oswald's *Manifesto*, can be interpreted as the first cultural production based on anthropophagic aesthetics. A line version of her painting *The Anthropophagus* that Oswald later baptized "Abaporu"⁹, illustrates the cover of the initial issue of the *Revista de Antropofagia*, in which the *Manifesto* was first published (fig. 1). After the *Modern Art Week*, Amaral and Oswald had an affair and worked

9 According to Pérez-Oramas, to name Amaral's painting, Oswald and Bopp used a Tupi-Guarany dictionary published in 1640 by Jesuit Father Antonio Ruiz de Montoya, and combined the words *aba* (person) with *poru* (who eats), creating Abaporu – "the one who eats" (Pérez-Oramas 2018, 84).

closely together travelling to Paris at the end of 1922, where Amaral studied with Cubist painters and theoreticians such as André Lhôte, Fernand Léger, and Albert Gleizes (Sneed 2013, 32). The couple eventually married in 1926 and returned once again to Paris, where Amaral had two solo exhibitions in 1926 and 1928 (Sneed 2013, 34). During this period, before the *Anthropophagic Manifesto*, Oswald and Amaral worked on a more nationalist proposal known as the Brazilian Wood phase, in which “they explored their own land, with its vibrant ethnic mixture, colonial architecture, festivals, African rhythms, and natural beauty.” (Damien 1999, 4). Amaral’s painting and Oswald’s poetry increasingly resonated with one another and their artistic positions further entangled until the *Anthropophagic Manifesto*, so that “[i]n Oswald’s poetry one senses the visual imprint of Tarsila, just as the unmistakable poetic presence of Oswald is present in Tarsila’s painting” (Schwartz 2009, 94). Tarsila’s oil painting *Carnival in Madureira* (1924) (fig. 2) can serve as an example for the motivic ambivalences and clashing temporalities that marked the Brazilian Wood phase: A replica of the Eiffel Tower appears in Madureira, a neighborhood at the outskirts of Rio de Janeiro, in an almost rural setting populated with abstracted dark skinned figures wearing colourful clothes reminiscent of both, indigenous clothing as well as carnival customs. The tower thus does not strike merely as a symbol of European industrial progress and modern aspirations, but serves to underline an ironic encounter between oppositions that are creatively brought together to produce something new, neither European nor Brazilian, but a pictorially mediated transculturation that potentially overcomes coloniality. One of the main differences between the modernist practice of Tarsila and Oswald in comparison to that of European avant-gardes, such as Cubism or Futurism, is explicit in this painting: Tarsila and Oswald evoked the past as a disruptive force to construct a future yet to come, rather than imagining the present as in need of a radical break with on-going traditions.



Fig. 4. Tarsila do Amaral. *Abaporu*, 1928, oil on canvas, 33 7/16 x 28 3/4 in. (85 x 73 cm). Collection MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Catalogue *Tarsila do Amaral: Projeto Cultural Artistas do Mercosul*, Fundação Finambrás, 1998, 111.



Fig. 5. Tarsila do Amaral. *Anthropophagy (Antropofagia)*, 1929, oil on canvas, 49 5/8 x 55 15/16 in. (126 x 142 cm). Acervo da Fundação Jose e Paulina Nemirovsky, em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Catalogue *Tarsila do Amaral: Projeto Cultural Artistas do Mercosul*, Fundação Finambrás, 1998, 133.

The same can be said about Tarsila's anthropophagic series. Not only does it synthesize local motifs associated with Brazilian colours, nature, and ethnic miscegenation, it is also methodologically in line with the *Anthropophagic Manifesto*. If we draw a line from the painting *A Negra* (1923), which anticipates the *Abaporu* as portrait of a taunting matriarchal black woman, to *Antropofagia* (1929), where *A Negra* appears merged into the *Abaporu* as the result of a creative devouring, we see a shift from the nationalist concerns present in the Brazilian Wood phase to a radical cannibalistic gesture. As Luis Pérez-Oramas, curator of Tarsila's recent retrospective in the Museum of Modern Art New York, has observed in his analysis of Amaral's work:

It so happens that *A Negra*, spreading out from its excessive frame among avant-gardes that were already seeing their power of friction fade, was a traumatic image; but it was also, as the embodiment of a historical tragedy and an emancipatory promise, the ground on which the utopian anthropophagic project could feed. *A Negra* was an implacable gift. The other paintings in the trio – *Abaporu*, a message and visual manifesto, and *Anthropophagy*, a synthesis potentially generating a new kind of humanity – were a speculative wager, a bet on a possible world that history, with its delayed skirmishes, would only confirm quite some time later (Pérez-Oramas 2018, 96).

It is in this context, and in an intense partnership with Amaral, that Oswald publishes the *Anthropophagic Manifesto* in the first issue of the *Revista de Antropofagia*, a magazine created by Oswald and the poet Raul Bopp published between May 1928 and August 1929. The anthropophagic concept was, to some extent, already present in Oswald's earlier *Manifesto of Pau-Brazil Poetry* published in the newspaper *Correio da Manhã* in 1924, and would also be revoked in his later works, particularly in the thesis *The crisis of the Messianic Civilization*¹⁰ that he presented to compete for a chair at University of São Paulo's Department of Philosophy in 1950.

While this article is not focused on a critique of Oswald's work, it is important to understand the general critique of Brazilian modernism, which has been seen as constituting the melancholic avant-garde of a decadent colonial elite, invested in the configuration of a new national identity and institutional power. The participation of Andrade in the formulation of the Brazilian Institute of Historic and Artistic Heritage in 1937 in collaboration with the Vargas government is an example of this institutionalization. On the one hand, there is a certain failure of the radical aspirations of the Brazilian modernist movement to subvert the existent social order, modes of production, and class relations, given that it served as the basis for the country's conservative modernization as Antônio Candido (Candido 1975) and Robert Schwarz (Schwarz 1987) have both pointed out.¹¹ On the other hand, it is hard to deny the ground-breaking aesthetic power

10 Freely translated from: "A crise da civilização Messiânica" (Andrade, 1978).

11 Candido and Schwarz's critique of Oswald has been precisely summarized by sociologist Bruno Della Torre (2019). He highlights how they emphasized the contradictions present in Oswald's artistic proposal in relation to his literary work and political life.

that the modernist narrative enabled, which made it the dominant aesthetic reference for Brazilian artistic production, not only in literature, but also in music, visual arts and architecture at the time. Its greatest evidence is the construction of the new capital Brasília in 1960, an example of modernist architecture and urban planning spearheaded by Oscar Niemeyer and Lúcio Costa. This is clearly a general view. What is called ‘Brazilian modernism’ is conceptually as well as stylistically not homogenous. Rather, it entails many singularities and discontinuities, especially when regions outside São Paulo and Rio de Janeiro are considered.¹²

Given this background, it is important to also highlight how São Paulo’s *Modern Art Week* became a historical mark of Brazilian modernism, while Oswald’s *Anthropophagic Manifesto* remained neglected for a few decades. In 1942, on the 20th anniversary of the *Modern Art Week*, Andrade published an article entitled, “The Modernist Movement” in the newspaper *Estado de São Paulo*, in which he re-evaluated Brazilian modernism (Andrade 1942). Here, he considers that both Malfatti’s exhibition in 1917 and the *Modern Art Week* in 1922 sparked the movement that had already moved on from these heroic years of aesthetic experimentation and innovation. Throughout the article, he does not mention Oswald’s *Manifesto* or the anthropophagic concept, thus erasing its historical importance. It is only with the concrete poetry movement in the 1950’s, led by poets such as Augusto dos Campos and Décio Pignatari, that Oswald’s *Anthropophagic Manifesto* was explicitly revived.

At the end of the 1960s, in the context of the military dictatorship in Brazil, Anthropophagy became a central reference for two of the most important Brazilian experimental artists, Lygia Clark and Hélio Oiticica, who thoroughly debated Tarsila’s and Oswald’s approaches in a series of letters, when overcoming their own initial neo-concrete positions. They were drawn to the subjective transformative possibilities of Anthropophagy, especially the transformative relation between the work of art and the viewer/participant, and understood the anthropophagic concept as a modernist legacy to live up to. Consequently, Clark’s interactive proposition of *Baba antropofágica* (*Anthropophagic Drool*, 1975) – in which participants ‘spilled’ coloured reeds of thread from their mouths on to a participant lying on the floor – and Oiticica’s *Parangolés* (initiated in 1964 and developed throughout his whole career) – colourful cloak-like layers of different materials to be worn by moving participants – can be considered “the first systematic monograph on Tarsila’s work” as Pérez-Oramas suggests (Pérez-Oramas 2018, 86), in that both artists radically explore and theoretically extend the anthropophagic position. Their socially and psychologically informed commitment to an artistic practice that privileges multi-sensory and participatory aspects also strongly informed the cultural-political movement across Brazil known as *Tropicalism*. It included many (diasporic) artists deliberately collaborating across genre boundaries of popular music, literature, theatre and cinema, while fostering concepts of mixture and appropriation by ‘devouring’ foreign influences and traditional practices alike.

Attesting to the on-going importance of Anthropophagy for the Brazilian artistic production

12 To quote a few artists outside the Rio-São Paulo circuit, Oswald Goeldi in Belém (1895–1961), Cícero Dias in Recife (1907–2003) and Iberê Camargo in Porto Alegre (1914–1991).

overall, the “Historical Nucleus” part of the 24th Bienal de São Paulo curated by Paulo Herkenhoff was subtitled *Anthropophagy and Histories of Cannibalisms* in 1998, fifty years after the publication of the *Manifesto*. According to art critic-cum-curator Lisette Lagnado, Herkenhoff’s curatorial approach was also ground-breaking in contemporary historical exhibitions by probing how visitors relate to the exhibited artwork through a series of interventions:

A shrewd advertising campaign had billboards printed with figures of Van Gogh and Tarsila do Amaral as spokespersons, beckoning visitors to ‘view historical and contemporary dialogues between Brazil and the world’, posing blunt questions such as ‘Are we all cannibals?’ or making categorical statements, for example ‘Only anthropophagy unites us.’ (Lagnado 2015, 9)

However, as the focus of this article is not to dwell on the cultural legacy of Anthropophagy or providing another art historical and literary studies based critical analysis of Tarsila’s and Oswald’s work and their on-going relevance for contemporary practices, this historical contextualization shall suffice to set the stage for a more philosophical, pictorial and decolonial theories inspired reflection on the *Anthropophagic Manifesto* in the context of the Anthropocene. This means taking Oswald’s anthropophagic proposition seriously, not as a metaphor or an allegory, but as the poetic philosophy that he defined it to be. As a starting point, two immediate aspects of the anthropophagic concept are important since they relate to our current state of emergency. First, how Oswald proposes a future utopia with an ideal pre-colonial temporality and second, how this indigenous episteme is associated with an anti-colonial stance, working against the modern (European) philosophical tradition. To some extent, reflecting on these aspects offers an escape route to our present inspired by ideas that lie outside the colonial modern project.

Image of the Anthropocene

The drama surrounding the Brazilian Amazon fires in 2019 began with a report by the National Institute for Space Research (INPE) that indicated a considerable and dangerous increase in forest fires that year. The report was based on the observation of satellite images that monitor the Brazilian Amazon Forest. The government immediately contested the data from the INPE and initiated a dispute over the forest vigilance and monitoring technologies.¹³ From a visual and media studies perspective as well as from a philosophical point of view, the controversy can be described as a dispute over what is and is not ‘visible’ in the Amazon and entails a dispute over the apparatus, which produces data and images, in-/forming a particular visibility of the forest. In keeping with Antonio Agamben, the apparatus does not only denote the technical device that generates an image, but also how this image mediates power relations and the production of subjectivity.¹⁴ The multiplicity of images of the fire, circulating in media and social networks, thus co-constituted the image of the forest and substantially fuelled

13 The disputes over the extension of the fire between president Bolsonaro and the INPE can be seen in a Reuters article on the Amazon fires of 2019, <https://www.reuters.com/article/us-brazil-environment-fires-idUSKCN2572WB>

14 For a discussion and actualization on the concept of the apparatus see Agamben 2009, 1–24.

what can be called a dispute over the visible. Taking part in even larger networks of images related with the effects of climate change, the images from Brazil participate in an *economy of image* that is governed by powerful agents. The affiliated agency is aptly described by French philosopher and image theoretician Jean-Marie Mondzain: “those who are the masters of the visible are the masters of the world organising and controlling the gaze” (Mondzain 2002, 3). This means that fighting climate change, is not only about producing scientific evidence, but also about managing a visual regime that determines how we see and understand the causes and effects of the climate crisis.

In the specific case of the destruction of the Amazon, there is, no doubt, a connection with socio-political economic practices that are rooted in a colonial history. As some scholars have argued, instead of the term Anthropocene, a more correct term for our current geo-social historic era would be Plantationocene, for it names not only a geological time, but also the social historical agents responsible for the extractive economical model that has led to our contemporary ecological crisis (Haraway *et al.* 2016, 557). The plantation system is a technologically organized ecology based on the alienation of local



Fig. 6. Photograph of the aftermath of Amazon fires. Photograph by Araquém Alcantara, part of the essay “By fire and sword” [A ferro e fogo], Brazil, August 2019. Copyright Araquém Alcantara. <https://midianinja.org/araquemalcantara/a-ferro-e-fogo/>.

biodiversity and knowledge favouring the efficiency of mono-cropping. It is also based on the exploitation of racialized bodies and subjectivities. The visual cultural theorist, Nicholas Mirzoeff, defines the plantation system as the first visual regime that serves the power of the colonial state and is embedded in modern ways of seeing (Mirzoeff 2011, 8). He identifies two sides of the visual regime, one supported by visual technologies related to the control of territory and populations such as cartography, anthropometry, and botany among many others; the other, supported by a particularly sensible aesthetic, which sustains racialized socio-ecological divisions and hierarchies. It is produced across diverse media, for example, playing out in books, journals, prints and paintings, but also through architecture such as the Big House (*Casa-Grande*), the master’s house that oversees the quarters of the slaves. Mirzoeff argues that an anti-colonial struggle is also an aesthetic battle. To fight a colonial power sustained by the complexes of visibility that he defines as instrumental to the plantation system, a counter-visibility must be produced. The latter needs to disorganize how power distributes a sensible order by establishing new aesthetic and sensible arrangements: “It is the dissensus with visibility, meaning a dispute over what is visible as an element of a situation, over which visible elements belong to what is common, over the capacity of subjects to designate this common and argue for it” (Mirzoeff 2011, 24).

In the case of the Amazon fires, media representation plays an important role in contesting an official, hegemonic narrative that denies the man-made destruction of the forest. However, the actual disruptive power does not emerge from this critical framing of the fires, but rather from the images themselves and how they configure a corporality that claims an agency and subjectivity for nature. Indigenous activists in Brazil such as Davi Kopenawa¹⁵ insist that the preservation of the forests and indigenous lands depends on white men seeing the invisible side of the forest, the beings and spirits that inhabit everything – animal, vegetal and mineral life. In the book *The Falling Sky* written with anthropologist Bruce Albert, Kopenawa says that his main objective is to make white men see with his eyes,

In our very old language, what the white people call ‘nature’ is *urihi a*, the forest-land, but also its image, which can only be seen by the shamans and which we call *Urihinari*, the spirit of the forest. It is thanks to this image that the trees are alive.” (Kopenawa and Albert 2013, 389)

In the Yanomami shaman’s cosmopolitical proposal, the spirits need to be cared for, which means weaving a series of complex political relations with the many beings that inhabit the forest. The first step to weave this net of relations is to be able to see and give visibility to the invisible elements of the forest. Making what is invisible visible is also a form of producing a counter-visibility, adding to an aesthetic battle that is fought through visibility.

Oswald’s thesis, *The crisis of the messianic philosophy*¹⁶ (1978, 77), commences by defending anthropophagy as a *Weltanschauung*, in the sense of a world vision that is very different from how a Eurocentric view perceived the act of cannibalism in the Americas. Oswald is, to some extent, in consonance with Kopenawa, when highlighting the importance of seeing the world and how the world is seen. It matters what is seen, and how it is seen, since seeing defines not only who sees, but most importantly, the world that is seen. There is a metaphysics in seeing that, in Oswald’s case, points to a transformative world by the act of devouring: “The metaphysical operation that connects to the anthropophagic ritual is that of transforming tabu in totem”¹⁷ (Oswald 1978, 77). To see with the eyes of a shaman or through the looking glass of Oswald’s Anthropophagy, is to understand the transformative nature of the world, so different from the mono-cropping world forged by the plantationocene, and, as the indigenous activist argues, a strategy to hold the *falling sky* in the ecological crisis.

15 Kopenawa is a Yanomami shaman and was an important political actor in the fight for the delimitation of Yanomami land in the 1990s. The Yanomami are an indigenous group that occupies a territory on the borders between Brazil and Venezuela in the Amazon Forest. The Yanomami lived almost isolated until in the mid-1970s, when the construction of highways brought an intense population of gold prospectors into their territories. The Yanomami indigenous territory was only recognized by the Brazilian government in the 1990’s, holding back temporarily the invasion of the territory by gold prospectors. However, the threat of a new wave of gold mining has been intensified in the last years. On the contrary, the problem is very urgent, see for example: <https://www.tagesschau.de/ausland/amerika/brasilien-illegale-goldgraeber-einsatz-101.html>

16 Freely translated from: “A crise da civilização messiânica” (Andrade 1978, 77)

17 Freely translated from “A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem” (Andrade 1978, 77)

The *Aboporu* drawing that illustrates the *Manifesto* should thus be reconsidered by scrutinizing the invisibles, it evokes. The non-binary figure with a disproportional body, a huge foot and little head is far away from European representations of the Tupinambá depicted as cannibals in early modern prints by the Flemish engraver Theodor De Bry (1528–1598) or the (in-)famous oil portraits of South American indigenous people by Dutch painter Albert Eckhout (c.1610–1665). However, it closely resonates with the kind of abstract figuration sculpted by Constantin Brâncuși, when Tarsila visited Paris and seems to short-circuit great historical distance with an intimate familiarity. Arguably, this is caused by ‘devouring’ the old and the new, the foreign and the local. It is both at the same time, the result of a historical modernist worldview as well as a utopic figure, incomplete in its form and simplicity of the lines, anticipating a revolution yet to come. Here, the modernity of the avant-garde meets the matriarch and mythical world of Oswald’s imagined and resurrected Tupinambás.

One invisible piece that emerges from looking at the series of images from the Amazon fires, is the hidden temporalities of the Anthropocene, I argue. As mentioned in the introduction, the images result in the impression of a collision of times in the present: an ongoing destructive colonial past with an apocalyptic future. This is not far off from the German philosopher Walter Benjamin’s influential conception of history, as a moment, a flash, where “an image is that wherein what has been come together in a flash with the now to form a constellation” (Benjamin 1999, 462). This means that something in the now – a body, an image – erupts revealing an uneasiness, singularities – a discomfort – in a territory that had ignored or made this symptom invisible up until then. A body that is a virtuality (invisible) and can only emerge through a series of actors and agencies.

Tree ghosts are all that is left

A couple of months after the fires in Brazil in the 2019 summer, it was Australia’s turn to catch fire with an intensity and an expansion that had been unseen before. The dimensions – spatial and temporal – of the destruction caused by Australian bush fires were impressive. According to the “Monash Climate Change Communication Research Hub” report on the fires, “by the end of January 11 million hectares of bush, forests and parks had burnt nationally” (Burgess *et al.* 2020, 5). Although many scientists had warned persistently that a “big” fire was bound to come, it felt as if it came sooner than expected – just like in the case of the Amazonian fire.

One of the dramatic aspects found in the Australia case was how the intensity of fires created their own weather systems that generated thunderstorms, which sparked new fires.¹⁸ The fires were feeding themselves new fires like an unruly beast. Contrary to the fires in the Amazon, the Australian bush fires were produced by natural causes and their intensity was attributed to climate change – which, in the end, has been caused by a *longue durée* of human activity on the planet.

18 The phenomenon is known by scientist as *pyrocumulonimbus*, “fire-induced and smoke-infused thunderstorms” (Peterson *et al.* 2021, 1).



Fig. 7. Photo of tree ghost in South New Wales. Photograph by Gavin Butler, Australia, January 2020. Copyright *Vice Magazine*. <https://www.vice.com/en/article/pkepdn/tree-ghosts-remain-burnt-out-australia-bushfires>

Narratives, where images played an important role, framed the fires as the experience of an apocalypse. “Apocalypse comes to Kangaroo island,” “The Banality of apocalypse: escaping the Australian fire,” and “Apocalyptic photos from the frontline of the Australian’s bush fires” are some of the headlines that immediately appear in a Google search on the Australian fires; the list could be much longer.¹⁹ Media reports also referred to the fires as “The Black Summer,” because of the dark smoke that covered the sky for many days.

Again, nature seen through these images gained a body, or the images of destruction produced a body. Even more than that, these bodies gained a soul. On 15 January 2020, *Vice* magazine published a report on the aftermath of the fires in Australia and the headlines read, “Tree Ghosts are all that remains in parts of burnt out Australia” (Butler 2020). The journalist, Gavin Butler, describes his visit to New South Wales only ten days after the fires. The story follows a similar media narrative in relation to the fires describing the impact of the devastated landscape.

This is until he sees something new, a completely different mark on the ground, as he recalls, “not quite trees but the outlines of trees, stark white silhouettes printed like x-rays onto the bone-dry soil” (Butler 2020). When he asked his guide what the strange marks were, the answer was also striking, “Tree Ghosts” to what he added, “Aren’t they magnificent?”. According to Gavin Butler, the marks were caused by the extreme temperatures of the fires. It was as if the white man had to burn down trees to their core to see the souls that aboriginal populations have talked about for centuries. However, more than giving agency and subjectivity to nature, the marks mediated by photography provide these trees with a body, a missing one that once encapsulated the now exposed ghost. A terrifying ghost, since it is also the annunciation of our apocalypse.

The ‘tree ghost’ is the image that survived the end of the world. Or, thinking in Walter Benjamin’s terms, it is the flash, the intermittent body – simultaneously absent and present – that configures a constellation. The remains of the trees configure a ghost in the present, marking the destruction of something that was physically there, which simultaneously brings to the present a projection of an apocalyptic future and a symptomatic colonial past that never ends.

19 See: <https://www.bbc.com/news/world-australia-51102658#>; <https://theintercept.com/2020/01/01/banality-apocalypse-australian-fire/>; <https://www.vice.com/en/article/akwdp5/photos-frontline-of-australian-bushfires> (all accessed 7 March 2022).

These photographs – x-rays of the trees’ souls – are the expression of the moment in the extreme heat of the fire when the temporal collision occurred. French philosopher, Roland Barthes, in his classic essay about the nature of the photographic image defines what he considers the *punctum*, the decisive milliseconds it takes for the photographer, his eyes and fingers on the apparatus to freeze a scene in the world that can become an iconic image (Barthes 1981, 27). Here, the *punctum* is made not by the photographer, but by nature, the tree, the extreme dry conditions and the intense fire. Maybe, what later is photographed by a man, is an image made by nature, an image-nature, that disarranges our senses by calling our attention to the ghost that used to live inside the trees.

These bodies, remains of what-was-a-tree and is now a ghost, is where the past and the future meet dramatically. Postcolonial scholar Dipesh Chakrabarty in *The Climate of History* (2009) also talks about a collision of temporalities, one between natural and human history that challenges the modern idea of a linear, historical progress towards a better future. A spectacular collision between geopolitics and geophysics, producing an encounter with even more distant temporalities, since it takes us back to pre-modern and pre-colonial times, to a time ruled by unpredictable and cataclysmic nature. So, maybe, there is a necessity to go beyond modernity, as Santos (2012) proposes, or even back before modernity to find analytical tools capable of dealing with climate change and providing strategies of survival for the future to come – this accelerated disaster so well described in the reports of the fires in the Amazon and in Australia.

The basis of Oswald’s *Anthropophagic Manifesto* is also temporal displacement, as he proposes a collision of times in the present, where an ideal pre-colonial temporality collides with a utopic future that would come from the re-emergence of anti-modern indigenous philosophy. Oswald also insists in proposing a new time, no longer linear and messianic as the Western Christian tradition (and this long before a postcolonial epistemological critique). It is within this displacement of times that I see a conceptual relation between Oswald’s anthropophagic proposition and images from ecological disasters in the context of the discussion of the Anthropocene.

Tupi or not Tupi?

Oswald’s inspiration for the 1928 *Manifesto* was the Tupinambá who lived throughout the extension of the Brazilian coast and practised ritual cannibalism. However, at the time of the *Manifesto*, the Tupinambá were extinct as was ritual cannibalism. The author had access only to a series of fragmented colonial reports from the past, such as Michel de Montaigne’s essay *Of Cannibals* (1580) and the early German travel account related with Brazil by Hans Staden *The Adventures of Hans Staden* (1557). By bringing Tupinambá practices to the foreground, Oswald is recovering a pre-colonial past, or more precisely, he is unravelling in the present an unwanted past and subjectivity, that of an indigenous knowledge. It had been depreciated for centuries and visual accounts had played no small part in it, as the trope of cannibalism – a colonial metaphor for barbarism – depicted in de Bry’s accounts demonstrate among many

others. As Carlos A. Jáuregui argues in his seminal work *Canibalia*, the invention of the monstrous figure of the cannibal was not based on careful scientific observation, but was part of an epistemological view and construction of the unknown other and space, which Europeans constructed during the colonization of the Americas (Jáuregui 2005, 70). The flip-side image of the cannibal is that of the noble savage, another colonial imaginary constructed by the Eurocentric view. In this context, the Tupinambá as described by Oswald, although still exoticized, look very different from how they were earlier rendered in colonial European imaginary. Far from both attributes, monstrous and noble, they are narrated as a violent presence that refuses to subscribe to the norms of the day, but serve as agents of transformation and renovation.

This process of making the buried body of a Tupinambá emerge, even if it is only a symbolic and virtual emergence, has a historic-aesthetic effect. Following Benedito Nunes' analysis, Oswald's anthropophagic proposal implies "[...] an understanding of history absorbed by a pre-history, in relation to the past, and directed towards a transitory, in relation to a future"²⁰ (Nunes 1978, xl). This means that Oswald's Tupinambá, who erupts in the present as an image and reimagined imaginary, operates similar to Benjamin's figure of the Angelus Novus. As a body that flashes in the present over its own ruins, fragments and survival, pointing to a future, however utopic this future may be. Paraphrasing Brazilian historian Luiz Antônio Simas, who sees the AfroBrazilian entity of Exu as a kind of Benjaminian Angelus Novus²¹ – "Oswald's Tupinambá killed a bird yesterday with an arrow he shot today." Applying Antonio Negri's interpretation of Benjamin's Angelus Novus to Oswald's Tupinambá, we could say that the Tupinambá "is not a theology of the past, but an ontology of the present" (Negri 2016, 42), to which we should add, an ontology that claims the presence in the present of other ontologies, massacred by colonialism and capitalism.

Oswald is part of the ambivalent context of Brazilian modernism where progress and destruction constitute the same landscape. Brazilian modernism can be seen as a complex web of social, political and cultural actors, who collaborate in the first half of the 20th century in order to overcome the country's colonial past. However, the modernist movement is in part financed and constituted by the heirs of the coffee plantation system, which maintains a destructive colonial mode of production (Sneed 2013, 32; Madureira 2005, 110; Schwarz 2002, 22). The immense coffee fields feed an economy that continues to produce ends of the world, like the end of the Tupinambá world. While many modernist works glorify technological progress, others reveal its destructive nature by melancholically describing a world that is disappearing. A book like *Macunaíma, a hero with no character* published in 1928, considered by Oswald to be the first anthropophagic novel, makes the plural and nomadic identity of Brazil its central

20 Freely translated from: "(...) levou-o a uma compreensão da História absorvida na pré-história, pelo que diz respeito ao passado, e dirigida a uma transitória, pelo que diz respeito ao futuro." (Nunes 1978, xl)

21 Simas is a "historian of the streets and crossroads" as he defines himself, his works inspired by AfroBrazilian practices from where he conceives a series of provocative theoretical tools. In a song for the entity Exu, he identifies a figure similar to Benjamin's Angelus Novus, as an entity that incorporates a temporal displacement, lived in the present by referring to an ancestry, as the verse say: "Exu killed the bird yesterday with the rock he threw today" [Exu matou o pássaro ontem com a pedra que atirou hoje] (Simas and Rufino 2018, 47).

theme. However, it is also a book about loss, about how the “deep virgin forest”²² does not exist anymore, as the last sentences of the book say “there is no more”²³. In addition, the main character disappears in the emptiness of a forest that “there is no more” (Andrade 1993, 135). Isn’t *Macunaíma* an image of an end of a world or at least the remains of a ghostly existence hiding in the rubble of the forest?

It is important to say that the “with no character” in the title of the novel is not in the sense of an absence of value, but above all, the absence of an identity as an essence, which is a more complex understanding of the common view of the novel as a praise to the myth of Brazilian racial mixture. The novel is closer to an anthropophagic perspective, valuing a nomadic identity that is in constant transformation. The main character, the hero Macunaíma, is born black in an indigenous tribe and becomes white after bathing in a magic fountain. He is also in a constant physical displacement, moving from the forest to the city, and from the city back to the forest – his racial identity, like the world he inhabits, is in a constant cyclical movement.

The *Anthropophagic Manifesto* was also published in 1928 and in the first line, Oswald proposes that “[o]nly anthropophagy unites us. Socially, economically and philosophically”²⁴ (Andrade 1928, 65). But what does Oswald mean when he says ‘anthropophagy’? Does Oswald share the same nomadic drive that is present in *Macunaíma*?

Theses on Anthropophagy

A common Western-Christian interpretation of the cannibalistic ritual among Amerindians is that eating the enemy would be a form of possessing their strength and qualities. The *Anthropophagic Manifesto* and the artistic production derived from the idea of anthropophagy are often interpreted as a process of how by devouring foreign influences, Brazilian art would become better and more authentic. However, as the *Manifesto* insists, “I am only interested in that which is not my own. Law of man. Law of the anthropophagist”²⁵ (Andrade 1928, 65). It is not only about consuming the other, but it is also about an open process where the other defines who we are. More than capturing the enemy’s strength, it is about composing with him in a form of constant transformation. More than a politics of elimination and possession of the other, it is a politics of difference.

In this sense, anthropophagy, unlike the common view, is not an identitarian process of formation of a national character. Like *Macunaíma*, the anthropophagist is without character, open to devour any other so s/he can vomit this otherness transformed into the world. This means that the other is a virtual potency and oneself is always incomplete, always searching for another to define who one can be.

22 Freely translated from: “fundo do mato- virgem”. The novel opens with the sentence “[No fundo do mato- virgem nasceu Macunaíma]” (Andrade 1993, 9)

23 Freely translated from the Portuguese colloquial expression “Tem mais não” (Andrade 1993, 135).

24 Freely translated from: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosóficamente” (Andrade 1978, 65).

25 Freely translated from: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Andrade 1978, 65).

Oswald brings to the foreground for the first time and in an innovative way Tupinambá practices as a counter-hegemonic movement, recovering in the present a subjectivity that, if not completely forgotten, was certainly unwanted. As his later works will reveal, Oswald's intention is to establish the basis of a political revolution towards a matriarchal society that is in essence anti-modern and anti-capitalist. By inscribing the Tupinambá dissident subjectivity in the Brazilian social cultural context, Oswald proposes an image of a constellation, brushing against the grain of history the particularities and potencies that persist of a body that was destined to disappear. The purpose of unravelling this body, is not to expose its apocalyptic past that is the apocalyptic future of White Men expressed in the violent colonial extractive economy, but rather, the revolutionary future of a utopic matriarchy. As Sterzi's analysis of the *Manifesto* highlights,

The present is a decisive time in which an image of the past and an image of the future meet [...]. In the Anthropophagic Manifesto, it is frequent the appeals for an interruption of history so that a new – or true, history, fully coincident with experience – can begin. [...] For Oswald, to have access to disappeared matriarchic structures, to promote the prospective image of a community to come – it would be necessary to reinvent history as a science through a 'social palaeontology', or, even better, through an 'erratic science of remains'²⁶ (Sterzi 2011, 443).

It is important to “stay with the trouble” as Haraway (2016, 4) would say, and read the *Anthropophagic Manifesto* beyond the irony it also presents. When the *Manifesto* says “Tupi or not to Tupi”, what does it mean to be Tupi for Oswald (who was not of Tupi heritage, particularly) in addition to our contemporary experience living in the Anthropocene? First, it is a clear opposition to a modern subjectivity, as Segovia states in relation to the original proposition centred on the modern idea of being, “[...] it replaces the self-centred logic of the colonial imaginary with an unthinkable (for the modern cogito) alter-oriented counter-logic; as, by virtues of what I have explained, ‘Tu-pi, to be a Tupi requires, inevitably, the intervention of a possible Other’” (Segovia 2021, 65). Second, and most important, if we look again at Kopenawa's provocation in *The Falling Sky*, “to be Tupi” means establishing a sacred relation to the land. As is the case when Ailton Krenak, indigenous activist and scholar, defines his people as “a community who cannot conceive themselves without this connection, without a profound communion with the land”²⁷ (2019, 24).

This means that it is the person who belongs to the land and not the other way around. As Oswald proposes in his thesis, to eliminate what is our “own” by being with the other, is also an

26 Freely translated from: “o presente é um tempo decisivo na qual uma imagem do passado e uma imagem do futuro se encontram [...] No manifesto Antropofágico, é frequente os apelos para uma interrupção da história para que uma nova – ou verdadeira, história integralmente coincidente com a experiência – possa começar. [...] Para Oswald, ter acesso a estruturas matriarcais desaparecidas, para promover uma imagem prospectiva de uma comunidade por vir – seria necessário reinventar a história como ciência através de uma “paleontologia social” ou, ainda melhor, através de uma “ciência errática dos restos” (Sterzi, 2011, 443).

27 Freely translated from: “[...] como uma humanidade que não consegue se conceber sem essa conexão, sem essa profunda comunhão com a terra” (Krenak 2019, 24).

elimination of the idea of ‘ownership.’ Anthropophagy is epistemologically against the modern National State, thought as monolithic, singular and culturally homogenous. At the same time, nature is composed of a series of ontologies, of the many beings that produce what we call nature, as the bodies and subjects that appear in the photographs of the burnt forest in Brazil and in Australia. Oswald ends his essay entitled *My Testament (Meu Testamento)* marking not only a relation to the land, but the urgency of this relation – “From this land, in this land, for this land. And it is time”²⁸ (Andrade 1978, 29).

How does an anthropophagic proposal help us frame climate change that seems to accelerate towards an apocalypse? The idea of an end of the world is not uncommon in Amerindian cosmology, as it is clear in Kopenawa’s book. Danowski and Castro in their book *The Ends of the World* (2017) describe how different indigenous groups imagine a constant cycle of destruction of the world. However, the main difference is that in indigenous cosmologies, contrary to our modern conception, it is impossible to imagine a world without humans, since the human, life, and the world are interconnected. Many of these cosmologies talk of a time of chaos where everything was human and undifferentiated until this amalgam starts a process of differentiation into the many different bodies that compose the many worlds contained in nature. The process is described as a chaotic transformation until it reaches a certain stabilization that is the world we live in, a world of controlled transformation,

“[...] this world is conceived in some Amerindian cosmologies as the epoch that began when pre-cosmological beings suspended their ceaseless becoming-other (erratic metamorphoses, anatomic plasticity, ‘unorganized’ corporeality) in favour of greater ontological univocality. Putting an end to the ‘time of transformations’ – a common expression among Amazonian cultures – those unstable primordial anthropomorphs took on the forms and bodily dispositions of those animals, plants, rivers, mountains, etc. that they would come to be” (Danowski and Castro 2017, 66)

It is common in these narratives to see the image of how this humanity differentiates by dressing with different skins that will determine its position in the world as jaguar, monkeys, trees and even, humans. This thus means that everything – animals, minerals and vegetables – has been human before and retains a human virtuality. What keeps the apocalypse away, the sky from falling on our heads, is this process of differentiation. Oswald’s anthropophagy is also a cosmopolitical proposal and practice that values transformation, alterity and differentiation, since it is based on the idea of the undetermined self that is defined by how it relates to others. Without difference, there is no anthropophagy.

28 Freely translated from: “Desta terra, nesta terra, para esta terra. E já é tempo” (Andrade 1978, 29).

Conclusion

Sterzi, in a recent essay, defines Oswald's anthropophagic proposal as a *war machine*²⁹ against any possibility of being captured from the National State. In its transformative nature, the anthropophagic war machine departs from creating alliances with others and from never seeking a limited stability (Sterzi 2021, 9). Contrary to a simple opposition to the coloniser, it is more of a composition that denies the disciplinary functions of the coloniser's power apparatus and modernity's series of separations, the more dramatic being, the one that alienates the human from nature. Sterzi also classifies Oswald's anthropophagy as an original Brazilian thought, "More than a strictly or restrictively literary or artistic theory, what we have, from the beginning, is a true and innovative political ontology: that is, a theory of being, which is no longer conceived by what belongs to it, but by what it can absorb and transform"³⁰ (Sterzi 2021, 9).

In consonance with the idea of anthropophagy as a *war machine*, this paper has broken boundaries by creating alliances with the *Anthropophagic Manifesto*, Amerindian perspectivism and the Anthropocene. Would juxtaposing the fires in the Amazonian Forest with the Australian "Tree Ghosts" and Oswald de Andrade not be an anthropophagic gesture? As would be to highlight how a modernist aesthetic proposition echoes in a present context of climate urgency, especially when we think of a trajectory from Amaral's anthropophagic series and neo-concretism represented by Lygia Clark and Hélio Oiticica transformative subjective works.³¹ We are used to looking at Brazilian modernism and anthropophagy from their cultural productions and results. It is very common to use anthropophagy as a paradigm to think about Brazilian artistic and cultural production – bossa nova, tropicalism, concrete poetry – now and then, as a new aesthetic movement that seems to produce art from devouring foreign influences together with local practices. However, what if we also look radically at Oswald's proposition as a philosophy, an anti-colonial episteme and a pragmatic proposition to survive the end of the world?

29 Deleuze and Guattari discuss the concept of war machine in *Thousand Plateaus* inspired by a nomadic form of life that inhabits the outskirts and outside of the National State, maintaining a certain deterritorialization that never becomes within the State and is always open to compose with an otherness, "He bears witness, above all, to other relations with women, with animals, because he sees all things in relations of *becoming*, rather than implementing binary distributions between 'states': a veritable becoming-animal of the warrior, a becoming-woman, which lies outside dualities of terms as well as correspondences between relations. In every respect, the war machine is another species, another nature, another origin than the State apparatus." (Deleuze and Guattari 1987, 352).

30 Freely translated from: "Mais do que uma teoria estrita e restritamente literária ou artística, o que temos ali, desde o início, é uma verdadeira e inovadora ontologia política: ou seja, uma teoria do ser, que não é mais concebido a partir do que lhe seria supostamente próprio, mas, sim, a partir daquilo que ele consegue absorver e transformar." (Sterzi, 2021, 9).

31 Here, I am reminded of Lygia Clark's *Walking* (1963) and Hélio Oiticica's *Parangolés (Wearable)* (1964). In *Walking*, each participant is invited to cut a path in a moebius strip of paper, every new cut creates a new path, and every participant transforms the work into a new possibility.

In Krenak's book on strategies to postpone the end of the world, he tells an anecdote from 2018, before the new Brazilian government took office, when he was asked how the indigenous groups of Brazil would deal with the latest attacks on their lands, to which he answered: "The Indians have been resisting for 500 years, I am worried about how the white people are going to escape this time"³² (Krenak 2019, 15). Philosophically, poetically and pragmatically, Oswald de Andrade was prospectively thinking of an escape route from his colonial reality and, as if listening to Krenak's warnings, proposed an indigenous thought as a possible future. What he could not have imagined at his time, is how his past imagined future could be also a possible future to our present.

32 Freely translated from: "Tem quinhentos anos que os índios estão resistindo, eu estou preocupado é com os brancos, como que vão fazer para escapar dessa." (Krenak 2019, 15).

Bibliography:

- Agamben, Giorgio. *What is an Apparatus? And other Essays*. Translated by David Kishik and Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Aguilar, Luis E. "Cuba, c 1860 – 1934." In *The Cambridge History of Latin America*, edited by Leslie Bethel. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Andrade, Oswald. *Obras completas vol. 6 – do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- . "Manifesto of Pau-Brasil Poetry." Translated by Stella M. de Sá Rego. *Latin American Literary Review* 14, no. 27 (January-June 1986): 184-187.
- Andrade, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras, 1993.
- Andrade, Mário. "O movimento modernista." *São Paulo, O Estado de São Paulo*, February 22, 1942. <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19420222-22229-nac-0004-999-4-not/busca/Mario+Andrade>.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1981.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University, 1999.
- Bopp, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil 1922-1928*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- Burgess, Tahnee, James R Burgmann, Stephanie Hall, David Holmes, and Elizabeth Turner. *Black Summer: Australian newspaper reporting on the nation's worst bushfire season*. Monash University, Melbourne: Monash Climate Change Communication Research Hub, 2020.
- Butler, Gavin. "'Tree Ghosts' Are All that Remain in Parts of Burnt Out Australia." *Vice*, 15 January, 2022. <https://www.vice.com/en/article/pkepdpn/tree-ghosts-remain-burnt-out-australia-bushfires>.
- Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Vol 2*. Belo Horizonte: Itatiaia. 1975.
- Chakrabarty, Dipesh. "The Climate of History: Four Theses." *Critical Inquiry* 35, no. 2 (Winter 2009): 197–222. <https://doi.org/10.1086/596640>.

- Damien, Carol. "Tarsila do Amaral: Art and Environmental Concerns of a Brazilian Modernist." *Woman's Art Journal*, 20, no. 1 (Spring/Summer 1999): 3–7.
- Danowski, Déborah, and Eduardo Viveiros de Castro. *The Ends of the World*. Translated by Rodrigo Nunes. Cambridge and Malden: Polity Press, 2017.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1987.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. London and Durham: Duke University Press, 2016.
- Haraway, Donna, Noburo Ishikawa, Scott F. Gilbert, Kenneth Olwig, Anna Lowenhaupt Tsing, and Nils Bubandt. "Anthropologists are Talking – About the Anthropocene." *Ethos* 81, no. 4 (2016): 535–564.
- Jáuregui, Carlos. *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consume en América Latina*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2008.
- Kopenawa, Davi and Bruce Albert. *The Falling Sky: Words of a Yanomami Shaman*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 2013.
- Krenak, Aílton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- Lagnado, Lisette. *Cultural Anthropophagy: the 24th Bienal de São Paulo 1998*. London, Afterall Books, 2015.
- Madureira, Luís. "A Cannibal Recipe to Turn a Dessert Country into the Main Course: Brazilian Antropofagia and the Dilemma of Development." *Luso-Brazilian Review* 41, no. 2 (2005): 96–125.
- Martí, José. *Nuestra América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005.
- Mirzoeff, Nicholas. *The Right to Look: A Counter History of Visuality*. London and Durham: Duke University Press, 2011.
- Mondzain, Jean-Marie. "Can an Image Kill?" *Critical Inquiry* 36, no. 1 (August 2009): 20–51.
- Negri, Antonio. "Uprising as an event." In *Uprisings*, edited by Georges Didi-Huberman, 37–45. Paris, Gallimard/Jeu de Paume, 2016.

Nunes, Benedito. "Antropofagia ao alcance de todos." In *Obras completas vol. 6 – do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*, edited by Oswald Anrade, xi–liii. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

Ortiz, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Campinas: Editora Brasiliense, 1995.

Pérez-Oramas, Luis. "Tarsila, Melancholic Cannibal." In *Tarsila do Amaral: inventing modern art in Brazil*, edited by Stephanie D'Alessandro and Luis Pérez-Oramas. New Haven and London: Yale University Press, 2018.

Peterson, David A., Michael D. Fromm, Richard H. D. McRae, James R. Campbell, Edward J. Hyer, Ghassan Taha, Christopher P. Camacho, George P. Kablick III, Chris C. Schmidt, and Matthew D. DeLand. "Australia's black summer pyrocumulonimbus super outbreak reveals potential for increasingly extreme stratospheric smoke events." *npj Climate and Atmosphere Science* 4, no. 38 (2021). <https://doi.org/10.1038/s41612-021-00192-9>.

Santiago, Silvano. "Latin American Discourse: The Space In-Between." In *The Space In-Between: Essays on Latin American Culture*, edited by Ana Lúcia Gazzola and Ana Lúcia Gazzola, 25–38. Durham and London: Duke University Press, 2001.

Santos, Boaventura de Souza. "Public sphere and epistemologies of the South." *Africa Development* XXXVII, no. 1 (2012): 43–67.

Santos, Boaventura de Souza. "Nuestra América: Reinventar Um Paradigma Subalterno de Reconhecimento e Redistribuição." In *Construindo as Epistemologias Do Sul Para Um Pensamento Alternativo de Alternativas. Volume I*, edited by Maria Paula Meneses, João Arriscado Nunes, Carlos Lema Añón, Antoni Aguiló Bonet and Nilma Lino Gomes, 541–72. CLACSO, 2019.

Schwartz, Jorge. "Tarsila and Oswald in the wise laziness of the sun." In *Catalogue of Tarsila do Amaral Exhibition*. Madrid: Fundación Juan March, 2009.

Schwarz, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Segovia, Carlos A. "Tupi or not Tupi – that is the question: on semio-cannibalism, its variants, and their logics." *Das Questões* 11, no. 1 (April 2021): 45–70.

Simas, Luiz Antônio, and Luiz Rufino. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

Sneed, Gilian. "Anita Malfatti and Tarsila do Amaral: gender, "Brasildade" and the modernista landscape." *Woman's Art Journal* 34, no. 1 (Spring/Summer 2013): 30–39.

Sterzi, Eduardo. "Antropofagia com máquina de guerra." *Revista Grafias* IX, no. 10 (December 2021): 8–11.

Sterzi, Eduardo. "Dialética da devoração e devoração da dialética." In *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*, 437-45. São Paulo: É Realizações Editora, 2011.

Torre, Bruna Della. "Modelos críticos: Antonio Candido e Roberto Schwarz leem Oswald de Andrade." *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, no. 74 (December 2019): 178–196.

RESUMO Modernidade devorada: olhando o Antropoceno a partir da proposta Antropofágica de Oswald de Andrade

*Roberto Robalinho**

Abstract

Algumas imagens produzidas pela natureza, em consequência de desastres ecológicos e da crise climática, desafiam nosso paradigma clássico da representação baseado na separação entre natureza e cultura. Ao mesmo tempo, essas imagens contemporâneas, evocam a complexa temporalidade de um futuro apocalíptico que chega antes do esperado e de um passado colonial que nunca deixa de consumir violentamente os recursos naturais. Este artigo propõe revisitar o Manifesto Antropófago brasileiro de 1928, que segundo Boaventura Souza Santos seria uma das epistemologias fundadoras da América Latina, como uma proposta estética, filosófica e pragmática capaz de fornecer ferramentas para lidar com nossa crise atual e com as imagens desafiadoras do Antropoceno. Como um passado canibalístico (indígena) pode estabelecer as bases para a invenção criativa e a arte anticolonial? Como esse uso transcultural da filosofia indígena pode nos ajudar a encontrar ferramentas não apenas para enquadrar essas imagens do Antropoceno, mas acima de tudo, oferecer possibilidades de sobreviver ao “fim do mundo”?

Palavras-chave: Manifesto Antropófago • antropoceno • epistemologia indígena • canibalismo cultural • mudança climática

* Roberto Robalinho é investigador de pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Mídia da Universidade Federal Fluminense, no Brasil. Esta investigação foi financiada por um projecto de cooperação internacional entre o PPGCOM UFF e a Universidade de Tübingen, PROBRAL/CAPES - “Territórios Desconfortáveis: imagens, narrativas e objetos do Sul Global”.

Em 2019, durante a época da seca, ocorreram incêndios florestais de grandes proporções na floresta Amazônica. Desde 2010 não se registravam incêndios com tamanha intensidade. O fogo não se restringia aos limites da floresta, mas também se espalhava na multiplicidade de imagens que circulavam na mídia e nas redes sociais. De nossas casas, podíamos ver a floresta queimar. Alguns temas se repetiam como as nuvens pretas cobrindo a paisagem, os esqueletos de árvores queimadas e a fuga dos bichos. Estas imagens produziam uma temporalidade paradoxal: de um lado a aceleração em direção a um futuro apocalíptico que chega antes do previsto, de outro, um longo processo de violência colonial que não nos abandona. Pode-se dizer que o passado e o futuro colidem de forma dramática no presente.

Estas imagens são sintomáticas de um passado colonial violento e indesejado que nos assombra. Através de uma relação complexa, entre a materialidade física da destruição e a circulação e produção destas imagens, produz-se um fantasma colonial nos restos queimados da floresta e dos bichos, produz-se uma corporalidade da natureza. Esta rede imagética, tecida por diferentes atores sociais, humanos e não humanos, revela, não apenas a violência sintomática da destruição, mas um corpo visível da natureza que passa por um processo de subjetivação.

A proposta deste artigo é produzir uma reflexão sobre estas imagens ao colocá-las em relação com o *Manifesto Antropófago* escrito em 1928 por Oswald de Andrade. O que acontece quando olhamos para estas imagens a partir do *Manifesto*? Nossa intenção é pensar o *Manifesto* não apenas como uma metáfora irônica e anticolonial, mas sobretudo como uma proposta cosmopolítica, uma nova forma de ver o mundo contra uma epistemologia moderna Europeia. Seguindo as pistas de Boaventura de Souza Santos (2019, 541), entendemos o *Manifesto* como um dos primeiros pensamentos anti-hegemônicos e contra-modernos de uma epistemologia do Sul, em especial na sua proposta de alteridade radical, na qual a identidade é um processo contínuo de transformação a partir da devoração do outro.

Em um certo sentido, as imagens do incêndio na Amazônia, ao contestar uma mirada colonial, contestam os conceitos de *unidade* e *pureza*, caros a um regime visual baseado na separação, classificação e comodificação da natureza e dos corpos. Nestas imagens, a natureza não é um objeto a ser capturado, mas um sujeito que sofre visível através dos corpos e dos seus restos que sobrevivem ao incêndio. O que estas imagens nos dizem em relação a um regime estético mais amplo conectado à crise ecológica contemporânea, nomeado por alguns cientistas de “Antropoceno”? Como o *Manifesto* poético de Oswald de Andrade, baseado em um pensamento indígena e uma epistemologia antimoderna, pode auxiliar em uma reflexão sobre estas imagens e nosso tempo de urgência?

Oswald publica o *Manifesto Antropófago* na *Revista de Antropofagia* editada por ele e o poeta Raul Bopp em 1928, e de certa forma, o manifesto é considerado um dos gestos mais radicais do modernismo brasileiro, ou pelo menos um ponto de virada. É importante ressaltar a contribuição de Tarsila do Amaral na construção da proposição estética não só do *Manifesto*, mas da experiência estética de Oswald a partir da parceria entre os dois artistas

que se inicia em 1922 e dura até 1929. Os quadros pintados por Tarsila podem ser vistos como sínteses visuais das ideias expostas, tanto no *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (1924), como no *Manifesto Antropofágico*. O próprio quadro *Abaporu* (1928) é considerado o ponto de partida para escrita do *Manifesto Antropófago* por Oswald. É possível traçar uma clara trajetória, como propõe Luis Pérez-Oramas (2018, 96), entre as pinturas *A Negra* (1923) e *Antropofagia* (1929). Em *A Negra*, há a antecipação dos elementos visuais que irão compor o *Abaporu* (1928), já em *Antropofagia*, *A Negra* se mescla ao *Abaporu*, como resultado de um canibalismo criativo. Entre um quadro e outro, há o abandono de vez do projeto nacional representado pela fase *Pau Brasil* para o gesto político mais radical da antropofagia.

Faz-se necessário, compreender como uma tradição crítica, representada por Antônio Cândido e Roberto Schwarz, localiza a obra de Oswald dentro de um contexto ampliado do modernismo brasileiro. Uma das críticas, diz respeito de como a obra de Oswald está aquém de seu projeto político e estético, outra, aponta as contradições da sua trajetória de vida em relação ao seu projeto político. Outro fator importante é o apagamento inicial da proposta antropofágica de uma historiografia oficial do modernismo, tal qual proposta por Mario de Andrade no seu ensaio célebre – *O Movimento Modernista* (1942). É apenas a partir da sua recuperação pela poesia concreta paulista através de Augusto de Campos e Décio Pignatari nos anos 1950, como sua posterior apropriação pelo grupo neoconcreto, que tinha Hélio Oiticica e Lygia Clark como expoentes, que o *Manifesto* se torna uma contribuição inegável para produção cultural brasileira. *A antropofagia*, e a ideia de devorar e se misturar influências externas para produzir algo novo, se torna um paradigma da produção cultural brasileira e está presente em movimentos estéticos distintos como o Tropicalismo e o Manguê Beat.

No entanto, nosso interesse, não é pensar a partir da herança cultural do *Manifesto*, mas justamente a partir da sua proposta poética e filosófica. De imediato, dois pontos da proposta antropofágica são fundamentais para pensar nosso estado de emergência. Primeiro, é a ideia de um futuro utópico inspirado em uma temporalidade pré-colonial idealizada, e segundo, a forma como essa episteme indígena é utilizada como uma força anticolonial, trabalhando contra uma tradição filosófica moderna (europeia).

Podemos argumentar o quanto os incêndios na Amazônia em 2019 se vinculam a uma longa trajetória colonial de práticas sócio econômicas extrativistas e destrutivas da floresta. Um dos termos conexos ao Antropoceno é o de Plantationocene, uma vez que não apenas nomeia uma era geológica, mas localiza os agentes históricos e sociais responsáveis pelo modelo econômico que resultou na atual crise climática (Haraway *et al.* 2016, 557). O teórico da cultural visual Nicholas Mirzoeff (2011, 8), define a plantation como o primeiro regime visual que serve ao poder colonial com o objetivo de organizar e subjugar tanto a natureza como os corpos racializados, a base da economia colonial. A organização deste regime visual está imbricada às formas modernas de ver. Mirzoeff argumenta que há dois lados neste regime visual, um constituído pelas tecnologias visuais relacionadas ao controle do território e das populações como a cartografia, a antropometria e a botânica; e outro, constituído por um regime estético sensível que sustenta as divisões sócio econômicas racializadas e hierárqui-

cas. Este regime sensível se apoia em diversas produções midiáticas como, a literatura, a gravura, os jornais, as pinturas, mas também pela arquitetura da Casa Grande. Combater o regime colonial e a plantation significa também combater a visualidade que a sustenta através de uma contra-visualidade capaz de desorganizar o regime estético vigente, propondo, ao mesmo tempo, outros arranjos sensíveis.

No caso dos incêndios da Amazônia, a mídia desempenha um papel importante ao contestar uma narrativa oficial, hegemônica, que nega a destruição da floresta. No entanto, um arranjo sensível não se dá necessariamente a partir de uma contra narrativa midiática, mas na corporalidade presente nas imagens reivindicando uma agência e subjetividade da natureza. Ativistas indígenas no Brasil, como Davi Kopenawa (Kopenawa and Albert, 2013), insistem que a preservação das florestas passa pelo homem branco ser capaz de ver os invisíveis da floresta, dos seres e espíritos que habitam os bichos, as plantas e os minerais. Ver, aquilo que uma mirada moderna trabalhou para esconder, é uma forma de produzir uma contra-visualidade.

Na tese *A crise da civilização messiânica* (1978), Oswald, como Kopenawa, também destaca a importância de ver o mundo de outra forma, afinal, importa o que é visto e quem vê, já que o ato de ver define não apenas quem olha, mas, o mundo visto. A metafísica proposta por Oswald, aponta para um mundo em transformação pelo gesto antropofágico. Ver os invisíveis da floresta ou através das lentes antropofágicas de Oswald, é compreender a natureza transformativa do mundo, distinta da monocultura estática da plantation.

Pouco tempo depois dos incêndios na Amazônia, foi a vez da Austrália pegar fogo no verão de 2019/2020, no que ficou conhecido como o *Black Summer*. Como na Amazônia, a intensidade dos incêndios foi inédita e a impressão era de que um tempo de catástrofe chegava antes do esperado. Após os incêndios, o repórter fotográfico Gavin Butler, em reportagem para a revista *Vice* em 2020, percorria a paisagem devastada de New South Wales até que uma marca no chão lhe chamou a atenção, contornos brancos como um raio-x impressos no chão, marcavam o lugar onde antes existiam árvores. Estas marcas eram chamadas por locais de *Tree Ghosts* (fantasmas das árvores) e foram causadas pelas temperaturas extremas das chamas. Era como se, após os incêndios, os homens brancos conseguissem ver a evidência dos espíritos que as populações indígenas dizem habitar a natureza. As marcas, mediadas pela câmera, revelam o corpo ausente da árvore que continha, o agora, exposto fantasma. Os fantasmas das árvores são a imagem, impressa na natureza, do que sobrevive o fim do mundo. Ou, pensando nos termos de Walter Benjamin, são o relampejo, o corpo intermitente – simultaneamente presente e ausente – que configura uma constelação. Ao mesmo tempo, a evidência física da destruição e da projeção de um futuro apocalíptico, mas também da ancestralidade espiritual das árvores que ainda resiste no presente.

Oswald, no seu *Manifesto Antropofágico*, também propõe uma sobreposição de tempos, no qual uma temporalidade pré-colonial idealizada colide com um futuro utópico que surgiria da emergência de uma filosofia poética indígena. Vale pensar o que realmente significa trazer

para o presente os extintos povos Tupinambás, ainda mais, quando essa re-emergência difere das fontes disponíveis na época, como os ensaios de Montaigne, os relatos de Hans Staden e a iconografia canibal de artistas como de Bry. O Tupinambá de Oswald, é uma imagem e um imaginário reimaginado, operando como o *Angelus Novus* Benjaminiano. Como um corpo que relampeja no presente sobre suas próprias ruínas, ao mesmo tempo que aponta para o futuro. Parafraçando o historiador das ruas Luiz Antônio Simas, “O Tupinambá de Oswald matou um pássaro ontem com a flecha que atirou hoje”. Em sintonia com a interpretação de Negri sobre o *Angelus Novus*, podemos dizer que o Tupinambá de Oswald “não é uma teologia do passado, mas uma ontologia do presente” (Negri 2017, 42). Uma ontologia que clama por outras ontologias massacradas pelo colonialismo, como são os fantasmas das árvores na Austrália.

É importante pensar o *Manifesto* de Oswald para além da sua metáfora irônica, no sentido de como atualiza práticas Tupinambás como formas de ação contra-hegemônica e base de uma civilização porvir. Ser Tupinambá (*Tupi or not Tupi*) para Oswald é, primeiro, constituir um sujeito antimoderno, voltado para uma alteridade radical na qual a identidade está sempre em transformação e em relação com outros seres humanos e não humanos. Segundo, é estabelecer uma outra relação com a terra, não mais como um objeto de posse e extração de riquezas, mas de constituição do ser e de seu lugar no mundo.

Nos acostumamos a pensar a antropofagia como paradigma de uma produção cultural e artística brasileira calcada na mistura de influências estrangeiras com práticas locais. Mas, e se olharmos a proposta Oslwadiana como uma episteme anticolonial e forma de sobreviver o fim do mundo? De certa forma, Oswald estava pensando prospectivamente uma rota de fuga para nossa realidade colonial e propôs o pensamento indígena como um futuro. O que ele não conseguiu imaginar no seu tempo, é como seu futuro, feito de um passado Tupinambá imaginado, poderia também ser um futuro possível para o nosso presente.



Fig. 5. Tarsila do Amaral. Antropófagia, 1929, óleo sobre tela, 49 5/8 x 55 15/16 pol. (126 x 142 cm). Collection of the José e Paulina Nemirovsky Foundation, emprestado para Pinacoteca do Estado de São Paulo. Catálogo *Tarsila do Amaral: Projeto Cultural Artistas do Mercosul*, Fundação Finambrás, 1998, 133.



Fig. 6. Fotografia das consequências dos incêndios na Amazônia. Fotografia de Araquém Alcantara, parte do ensaio "A ferro e fogo", Brasil, agosto de 2019. Direitos autorais de Araquém Alcantara. <https://midianinja.org/araquem-alcantara/a-ferro-e-fogo/>.



Fig. 7. Fotografia de "fantasmas de árvores" no sul de New South Wales. Fotografia de Gavin Butler, Austrália, janeiro de 2020. Direitos autorais da Vice Magazine. <https://www.vice.com/en/article/pkepdn/tree-ghosts-remain-burnt-out-australia-bushfires>

Bibliografia

Agamben, Giorgio. *O que é um dispositivo? E outros ensaios*. Traduzido por Vinícius Nicastro Honesko. São Paulo: Autêntica Editora, 2009.

Aguilar, Luis E. “Cuba, c. 1860 – 1934.” Em *História da América Latina*, vol. 6, organizado por Leslie Bethel. São Paulo: EDUSP, 1998.

Andrade, Oswald. *Obras completas vol. 6 – do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

———. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil.” Traduzido por Stella M. de Sá Rego. *Revista de Literatura Latino-Americana* 14, no. 27 (janeiro-junho 1986):184-187.

Andrade, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras, 1993.

Andrade, Mário. “O movimento modernista.” São Paulo, O Estado de São Paulo, 22 de fevereiro de 1942. <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19420222-22229-nac-0004-999-4-not/busca/Mario+Andrade>.

Barthes, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Traduzido por Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

Benjamin, Walter. *Passagens*. Traduzido por Cleonice Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Bopp, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil 1922-1928*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

Burgess, Tahnee, James R Burgmann, Stephanie Hall, David Holmes e Elizabeth Turner. *Black Summer: Australian newspaper reporting on the nation's worst bushfire season*. Monash University, Melbourne: Monash Climate Change Communication Research Hub, 2020.

Butler, Gavin. “‘Tree Ghosts’ Are All that Remain in Parts of Burnt Out Australia.” *Vice*, 15 de janeiro de 2022. <https://www.vice.com/en/article/pkepdn/tree-ghosts-remain-burnt-out-australia-bushfires>.

Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Vol 2*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

Chakrabarty, Dipesh. 2009. “The Climate of History: Four Theses.” *Critical Inquiry* 35, no. 2 (Inverno): 197–222. <https://doi.org/10.1086/596640>.

Damien, Carol. "Tarsila do Amaral: Art and Environmental Concerns of a Brazilian Modernist." *Woman's Art Journal*, 20, no. 1 (Primavera/Verão 1999): 3–7.

Danowski, Déborah e Eduardo Viveiros de Castro. *Há mundo por vir?: ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2015.

Deleuze, Gilles e Felix Guattari. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Traduzido por Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1987.

Haraway, Donna. *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducción de Helen Torres. Bilbao: Consonni, 2019.

Haraway, Donna, Noburo Ishikawa, Scott F. Gilbert, Kenneth Olwig, Anna Lowenhaupt Tsing e Nils Bubandt. "Anthropologists are Talking – About the Anthropocene." *Ethos* 81, no. 4 (2016): 535–564.

Jáuregui, Carlos. *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consume en América Latina*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2008.

Kopenawa, Davi e Bruce Albert. *A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami*. Traduzido por Beatriz Perrone-Moisés e Marcela Coelho de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Krenak, Ailton. *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Lagnado, Lisette. *Cultural Anthropophagy: the 24th Bienal de São Paulo 1998*. London, Afterall Books, 2015.

Madureira, Luís. "Uma receita canibal para transformar um país de sobremesa em prato principal: antropofagia brasileira e o dilema do desenvolvimento." *Luso-Brazilian Review* 41, no. 2 (2005): 96-125.

Martí, José. *José Martí: antologia*. Organização e tradução Luiz Ricardo Leitão. São Paulo: Expressão Popular, 2023.

Mirzoeff, Nicholas. *The Right to Look: A Counter History of Visuality*. Lisboa e Durham: Duke University Press, 2011.

Mondzain, Jean-Marie. *Uma imagem pode matar?* Traduzido por Suzana Mouzinho. Lisboa: Nova Veja, 2009.

Negri, Antonio. "O acontecimento levante." Em *Levantes*, editado por Georges Didi-Huberman, tradução: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R. Heneault, 38-46. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

Nunes, Benedito. "Antropofagia ao alcance de todos." Em *Obras completas vol. 6 – do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*, editado por Oswald Anrade, xi–liii. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

Ortiz, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Campinas: Editora Brasiliense, 1995.

Pérez-Oramas, Luis. "Tarsila, Melancholic Cannibal." Em *Tarsila do Amaral: inventing modern art in Brazil*, editado por Stephanie D'Alessandro e Luis Pérez-Oramas. New Haven e Lisboa: Yale University Press, 2018.

Peterson, David A., Michael D. Fromm, Richard H. D. McRae, James R. Campbell, Edward J. Hyer, Ghassan Taha, Christopher P. Camacho, George P. Kablick III, Chris C. Schmidt e Matthew D. DeLand. "Australia's black summer pyrocumulonimbus super outbreak reveals potential for increasingly extreme stratospheric smoke events." *npj Climate and Atmosphere Science* 4, no. 38 (2021). <https://doi.org/10.1038/s41612-021-00192-9>.

Santiago, Silvano. "Latin American Discourse: The Space In-Between." Em *The Space In-Between: Essays on Latin American Culture*, editado por Ana Lúcia Gazzola e Ana Lúcia Gazzola, 25–38. Durham e Lisboa: Duke University Press, 2001.

Santos, Boaventura de Souza. "Esfera pública e epistemologias do Sul." *Africa Development* XXXVII, no. 1 (2012): 43–67.

———. "Nuestra América: Reinventar Um Paradigma Subalterno de Reconhecimento e Redistribuição." Em *Construindo as Epistemologias Do Sul Para Um Pensamento Alternativo de Alternativas*. Volume I, editado por Maria Paula Meneses, João Arriscado Nunes, Carlos Lema Añón, Antoni Aguiló Bonet e Nilma Lino Gomes, 541–72. CLACSO, 2019.

Schwartz, Jorge. "Tarsila e Oswald na preguiça sábia do sol." Em *Catálogo da Exposição Tarsila do Amaral*. Madrid: Fundación Juan March, 2009.

Schwarz, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Segovia, Carlos A. "Tupi or not Tupi – that is the question: on semio-cannibalism, its variants, and their logics." *Das Questões* 11, no. 1 (abril 2021): 45–70.

Simas, Luiz Antônio e Luiz Rufino. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

Sneed, Gillian. "Anita Malfatti e Tarsila do Amaral: gênero, brasilidade e a paisagem modernista." *Woman's Art Journal* 34, no. 1 (Primavera/Verão 2013.): 30–39.

Sterzi, Eduardo. "Antropofagia como máquina de guerra." *Revista Gráfas* IX, 10 (dezembro 2021): 8–11.

Sterzi, Eduardo. "Dialética da devoração e devoração da dialética." Em *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*, 437-45. São Paulo: É Realizações Editora, 2011.

Torre, Bruna Della. "Modelos críticos: Antonio Candido e Roberto Schwarz leem Oswald de Andrade." *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, no. 74 (dezembro 2019): 178–196.

Temporal Visions: Hurricanes as Chronotopes in Caribbean Art and Cultural Politics

Joseph R. Hartman

Abstract

Hurricanes reveal chronotopes in Caribbean art histories that participate in interrelated histories of transculturation, colonialism, and decoloniality. This essay traces the aesthesis, destruction, and creation of hurricanes in Caribbean art across generations. By taking a *longue durée* view of hurricanes within Caribbean visual cultures, this essay aims to expose the limits and possibilities of art and art history as a means of mitigating and responding to climate disasters alongside colonial legacies. State-sponsored arts produced after meteorological disasters have historically reenforced the colonial matrix of power, while modern and contemporary artists suggest the need for decolonial solutions to ongoing eco-traumas. The processes and visualization of decolonization, like the hurricane itself, however, is not something always-already in the present or future. It is also historical, proposed over again by Caribbean peoples in art and song. Recording the hurricane in the diverse time-spaces of Caribbean art history helps us to re-envision decolonial narratives.

Keywords: chronotopes • decoloniality • eco-trauma • hurricane • visual culture

Temporal, temporal, ¡qué tremendo temporal! San Felipe, San Felipe, ¡qué terrible temporal! ¿Qué será de Puerto Rico, cuando pase el temporal?

Tempest, Tempest, oh terrible tempest! San Felipe, San Felipe, that awful storm. What will become of Puerto Rico, when the hurricane passes by? –

El Temporal – popular plena in Puerto Rico (Homar et al. 1955).

“Tempest, tempest, oh terrible tempest!” These lines echo throughout the cultural history of Puerto Rico and the wider Caribbean. *El Temporal* is a Puerto Rican folksong (plena) written in 1929 by anonymous musicians. The song commemorates the horror and cultural upheaval that followed hurricane San Felipe II on September 13, 1928. That hurricane devastated Puerto Rico and the French colonial island of Guadeloupe before moving on to kill thousands around the flooded banks of Lake Okeechobee in Florida. In the United States the storm is named after that lake, while in Puerto Rico it is known by the name of the saint’s holiday occurring in mid-September. In Guadeloupe, they simply call it *Le cyclone de 1928*. *El Temporal* is specific to one meteorological event, but the adjectives “terrible” and “tremendous” could apply to many storms in Caribbean history. In Puerto Rico’s case, we could add the hurricanes of San Ciriaco in 1899 or María in 2017. Both storms followed the same deadly course as that of 1928. The storms formed into hurricanes in Atlantic waters near Guadeloupe, settled on Puerto Rico, and then passed through to the United States’ coast and mainland. The song captures the angst and devastation of those terrible hurricanes that permeate the history of the greater Caribbean. Among them was the hurricane of 1780, the deadliest in the region’s history that killed more than 20,000 people in the eastern Caribbean; the Labor Day hurricane of 1935 that killed over two hundred unhoused veterans in the Florida Keys; or hurricane Katrina of 2005 that left New Orleans, especially the city’s Black and Brown communities, in ruin (Monteith 2010, Recovery Efforts after 1935, Tannehill 1938). We might also consider storms of legend, like the 1502 hurricane that sunk the fleet of Christopher Columbus’ arch-rival Francisco de Bobadilla after Dominican governor Nicolás de Ovando ignored warnings of an impending storm (Millás 1968, 38-41); and hurricanes lost to the annals of history, hinted at only in the sediments of blue holes and the ruins of the Maya, Taíno, and other Caribbean Indigenous civilizations (Acosta and Lozoya 2021, 47-51, Schmitt et al. 2020, Winkler et al. 2022.).

Hurricanes are, by nature, transregional and transtemporal super-forces, equally so in art history as in current political debates about global climate change, racial injustice, and decolonization. Perhaps that radical potential of the hurricane as an agent of destruction and creativity in cultural politics attracted Puerto Rican printmaker Rafael Tufiño when he depicted the 1929 plena *Temporal* in his linocut engraving of the 1950s (fig. 1). Tufiño personified the balladic hurricane nearly thirty years after the storm of 1928 for the book *12 grabados: La Plena* (Homar et al. 1955). The book was created in collaboration with Puerto Rican printmaker Lorenzo Homar and US graphic designer Irene Delano, with an introductory text by Puerto Rican poet Tomás

Blanco. It comprised a series of engravings representing different Puerto Rican folksongs or *plenas*. Only 850 copies were initially made of the collection. In Tufiño's illustration, a god-like figure sweeps away humble masses of men and women in one hand while reaching for clustered wooden homes with the other. The masculine-appearing deity blows out sublime winds over the multitude and their fragile places of dwelling. Beneath the image we see the rhythmic annotation of the *plena* itself. With a cut time signature, tied eighth notes, and held whole notes, the melody moves up and down the scale with a satiric beat matching the odd mixture of benevolence and malevolence in Tufiño's depiction of the storm god.



Fig. 1: Rafael Tufiño Figueroa, *El Temporal*, linocut, 1954. Instituto de Cultura Puertorriqueña Collection, San Juan, Puerto Rico

In it, Tufiño shows us fascistic US soldiers, sacrificed Puerto Rican women, and a muted racial discourse. Looming over the scene, once more, is the temporal deity. The figure's design appears nearly identical to the engraving *El Temporal*, but in reverse. Likely, Tufiño used the same print matrix as his model for the mural. This time, however, the figure is depicted as a sickly sea-green storm god. The god's finger points accusingly at the colonial order and popular dissent beneath, as traditional wooden and thatch-roofed homes are sucked into its corpus. The haunting syncopations of the song *El Temporal* implied once more in Tufiño's mural, remind us that hurricanes are events that may paradoxically define and transcend multiple synchronic experiences. Hurricanes provide metaphors of destruction across time and space, even as they also suggest the possibility of new life after each individual storm. Here, we see the potential of the hurricane as a cultural agent capable of upsetting,

while also facilitating, the colonial matrix of power (Quijano 2000; Mignolo and Vázquez 2013).



Fig. 2: Rafael Tufiño Figueroa. *La Plena*, casein/masonite, 1952-1954. Instituto de Cultura Puertorriqueña Collection, San Juan, Puerto Rico.

The mural also lays bare the misleading topos of the “natural disaster.” The catastrophe of the hurricane is cultural rather than natural. Hurricanes embody dynamic forces that have the po-

tential to dramatically affect human and non-human intra-actions across generations (Barad 2007). That potential is unlocked, in part, through art and visual culture. The visualization of the hurricane throughout time and space, including the most ancient of images created by peoples of the Indigenous Caribbean, is part of a larger cultural-political iconography. A study of hurricane imagery in the twenty-first century has an obvious political resonance. Hurricanes and the human disasters that follow them are part of the economy of cultural studies debates on the Anthropocene, climate change, industrialization, globalization, and environmental activism. Aerial photographs of New Orleans drowned after Hurricane Katrina; or wide-angled shots of downed powerlines in San Juan after Hurricane María provide a set of tangible and iconographic arguments for current political debates. Ranging the spectrum, those photographs operate as icons for the effects of climate ruin. Or they visualize dubious arguments against the inhabitants of those places, who have chosen to live in cities that never should have been built in the first place. The photojournalist snapping shots of victims huddled together after the storm may offer an argument about systemic racism and colonialism. While other audiences take a removed and cynical view. The same images represent sentimental distractions from more sensationalist stories of lawlessness, looting, crime, and property damage after the storm. Current politics, however, overlook the wide-ranging cultural significance of disaster iconographies in the long view of history. From Shakespeare to Tufiño, *el temporal* (the tempest) and its destructive wake emerges as a potent metaphor for both social entropy and dynamic possibility.

German philosopher Hans Blumenberg once dwelled on the metaphor of the shipwreck and spectator, which finds much in common with the political iconography of *el temporal*. Ancients like the Roman poet Lucretius saw the debris of the shipwreck in the infinite ocean as a warning against exceeding natural boundaries. Later Enlightenment writers saw the same poetic image as a metaphor for the price that must be paid for global capitalism (Blumenberg 1979). The media imagery of the hurricane and its aftermath carries a similar valence in present-day debates, as both a warning against and necessary consequence of human industries. When depicted by artists of the Caribbean itself, however, we could argue that the iconicity of the hurricane and its wake has more in common with that of the spectator *aboard* the soon-to-be wrecked ship. Or, more radically, hurricane-themed art suggests an imagined future in which the spectator stops their curious gaze and becomes an active agent – one who seeks new beginnings in the “naked nothingness of the leap overboard” (Blumenberg 1979, 83). In other words, the problem with the metaphor of the shipwreck and spectator, in a historic context, is that it argues against leaping off the safety of the boat or the shore and seeking new solutions. The same may be true of the political iconographies of “natural disasters” (Wessolowski 2011, 182-187). News photos of a deadly hurricane’s destruction raise curiosity, as they also express danger and “natural” consequences. But that media discourse rarely gives courage to those who wish to begin anew. For that, we turn to art. Art-historically speaking, the icon of the storm and its destruction represents one element in a much larger story of generative potentials. Artists like Tufiño create images of the hurricane to juxtapose with infantilizing narratives of victimhood and helplessness, in both liberal and conservative political discourse, which have traditionally supported colonialist and racist assumptions. Works like *La Plena*

engage the storm as a shifting and powerful time-space with deep cultural roots that entwine, critique, and transcend current political debates. *El Temporal* as an image has a long history, which cannot be separated from the complicated political and cultural genealogies of the Caribbean.

Tufiño's storm-themed engravings and mural suggest to me that we might better understand the impact of hurricanes in the contested cultural political arena of the Caribbean, and in the region's art history particularly, by taking a wider diachronic view of entwined human and non-human histories. This requires an understanding of hurricanes as a chronotopic force in art history and visual culture across generations, from Indigenous origins to the myths of colonialism and modernism into the complexities of our contemporary globalized world. Russian literary critic Mikhail Bakhtin once used the term *χρονοτοπ* (time-space, or chronotope), derived from the Greek *χρόνος* (time) and *τόπος* (space) to demonstrate how configurations of time and space are contested and reinscribed in language and discourse (Bakhtin 1981, 84-258). The multivalence of the hurricane as *el temporal* offers a similar reconfiguration of visual and material cultures in the Caribbean context. In the broadest of definitions, *el temporal* is a time-space of crisis in human society. As historian Stuart Schwartz argued, these moments of crisis after the hurricane define social histories in the Caribbean across generations (Schwartz 2015). I would add that these moments also call for new visual responses and analyses in the realm of art and art history.

Temporal is a fitting word to describe the transtemporal and transcultural role of the hurricane in Caribbean histories, including the region's art history. The Spanish word comes from *tiempo*, which is rooted in the Latin *tempus*, meaning weather and environment but also time and occasion. This reflects the hurricane as a meteorological embodiment of time and space. The Atlantic storm is a repetitive occurrence, happening year after year, but also a tremendously singular event (Benítez Rojo and Maraniss 1996). Hurricanes create crisis points that demand redefinitions and reconstructions of Caribbean arts and culture. It is no less a critical force in political and social histories as it is in the fields of art, architecture, poetry, music, and material culture. That is because hurricanes activate overlapping chronotopes (time-spaces) that participate in interrelated histories of colonialism, transculturation, and decoloniality in the art-historical, intellectual, and broader cultural context of the Caribbean. To make that argument this essay aims to trace the aesthesis, destruction, and creation of hurricanes in Caribbean visual and material cultures across generations.

Placed in the *longue durée*, the hurricane acts as a supreme catalyst whose cultural ramifications depend on what human actors do before and after each storm. In the context of Caribbean art history, state-sponsored art and public works produced after meteorological disasters have historically reenforced structures of power. That includes, for example, engravings documenting colonial landscapes, paintings of imperial maritime disasters, and state-sponsored and media photography; as well as colonial and modern architectures of discipline and punishment built or re-built after the storm, whether plantation, penitentiary, hospital, or school. Yet, history also provides us with Indigenous and non-hegemonic representations of

hurricanes in Caribbean art, evident in the material cultures that preceded European colonization and in modernist artworks aimed at critiquing colonialization like that of Tufiño. Contemporary artists, like Teresita Fernández, Gabriella Torres-Ferrer, Angelika Wallace-Whitfield, and many others, continue that process, as they create counter-hegemonic portrayals of hurricanes in art. Faced with the impending doom of climate ruin, Caribbean artists revive earlier ideas about the environment as a cultural force to challenge and confront harmful legacies of colonial history. Their art gestures at decolonial solutions to ongoing eco-traumas in the Caribbean and worldwide. It also suggests that the process and visualization of decolonization, like the hurricane itself, is not something always-already in the present or future. Rather, it is also historical, proposed again and again as Indigenous and Caribbean-born peoples represent and retell their own histories in art and song (Cusicanqui 2011). Recording the hurricane in the diverse time-spaces of Caribbean art history helps us to re-envision those stories.

Hurakán: The life, death, and rebirth of the hurricane in Indigenous visual culture

Many have embraced the term Anthropocene to describe our current geologic age, from the 1950s to the present. That is because, unlike previous ages like the Holocene, recent human activity and industry have affected the environment enough to create a distinct change in global temperatures. Yet, it should be acknowledged that humans have long influenced the environment and vice-versa, dating back to the earliest agricultural economies. This includes humanity's relationship with hurricanes in the Caribbean.

“Hurakán” was the Indigenous name used to describe several deities of destruction and creation across multiple Caribbean cultures, including the Taíno and Carib of the Antilles and the Maya of Yucatan and Mesoamerica.¹ Visual works made in honor of that ancient deity represent the earliest examples of *el temporal*, the hurricane as chronotope, in art history. Ancient Indigenous representations of the storm god in the Antilles included counterclockwise spirals around an ambiguously gendered head, sometimes depicted inside the body of a woman (fig. 3). These stone idols, mostly found in the caves of eastern Cuba, were likely an early representation of a deity, or *cemí*, known by the Taíno as Guabancex and her child Hurakán (Ortiz 1947, 17-65, Emanuel 2005, 18-23).

These older Indigenous Caribbean visualizations of the hurricane stand in contrast to the modernist image of Tufiño's Temporal men-



Fig. 3: Stone Idol (Showing Anthropomorphic Figure in Abdomen), incised stone, date unknown. Courtesy of the Museo Provincial Bacardi Moreau, Santiago de Cuba, Cuba.

1 This is one common spelling, but many transliterated variants exist, including furican, haurachan, herycano, hurachano, juracán, jurakán, etc. The word first appeared in English in the works of William Shakespeare as “hurricano.” The exact origins of the term “hurricane” remain uncertain. Many argue it comes from a transliteration of the Indigenous god's name. Others argue that it traces to Spanish and Latin words like penetrate (horador) and furious winds (ventus forens).

tioned earlier. Tufiño's descending nude, and likely male, storm god more closely resembles a Judeo-Christian or Greco-Roman interpretation of God, as in the *Elohim creating Adam* (see picture reproduction here: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-elohim-creating-adam-n05055>) of romantic artist William Blake in the late eighteenth and early nineteenth centuries. It was in Blake's era that modern meteorology took shape in Europe. Instruments like the thermometer and barometer became more common, as the weather became a popular topic among educated gentry. This is a fact reflected in the many evocations of climate in art, poetry, and writing from the eighteenth and nineteenth centuries, most famously encapsulated in Immanuel Kant's writings on the sublime (Busch 2007, Vine 2002). Indigenous Caribbean depictions of Huracán in stone and clay displayed a profound interest and knowledge of weather, too, many hundreds of years before romantics like Blake and Johann Wolfgang von Goethe began exploring the topic of storms and their distressing results (Blumenberg 1979). Ancient artworks reflected an astute visual understanding of the rotation of winds and water according to earth's rotation and the magnetic poles, for example, better known as the Coriolis effect. According to the observations of French mathematician Gaspard Gustave de Coriolis in the late eighteenth century, storms always swirl counterclockwise in the northern hemisphere and clockwise in the southern. Indigenous artists, with only one known exception, depicted their storm god with similar widdershins prosthetics, matching the science of Caribbean hurricanes that form and spiral only counterclockwise between 8- and 20-degrees latitude.

Famed Cuban ethnographer Fernando Ortiz was among the first to discuss these enigmatic Indigenous objects in his book *El Huracán: Su mitología y sus símbolos*. The book appeared less than a decade after Ortiz coined the now widely used term "transculturation" – an influential if not controversial concept of cultural intermingling that sought to explain the African, European, Asian, and Indigenous origins of Cuban culture (Ortiz 1940). Expanding on his theories of transculturality, Ortiz suggested various cultural interpretations of the spiral-armed figures (fig. 4). They were symbols of a swirling dance; of fertility; of birth. He even wondered, anachronistically, if they could be a representation of Buddha and the divine cycle of life, death, and rebirth. The Cuban polymath ultimately decided that these figures encompassed all those elements (Ortiz 1947, 33-43). They were reifications of a sublime force better known as the Atlantic hurricane – a Caribbean agent *par excellence* of cultural and natural destruction, creation, and recreation.



Fig. 4: Stone Idol (Showing Anthropomorphic Figure with Arms Surrounding a Central Head in Counterclockwise pattern), incised stone, date unknown. Courtesy of the Museo Provincial Bacardi Moreau, Santiago de Cuba, Cuba.

When these ceramic and stone objects first appeared, hurricanes could not be seen with a god's-eye view from airplanes and later satellites as we do today. The Indigenous peoples who made those works of art learned of the visuality of hurricanes through lived experience, as they gazed on cirrus clouds swirling in the sky and felt the terrible calm of the hurricane's eye. That understanding aboard the soon-to-be-wrecked ship (to return to our earlier discussion of metaphors) affected their aesthetic, social, political, and religious worlds. The winds that spiral

counterclockwise, and the calm eye that defines the center of the hurricane also represented a visual configuration of Indigenous concepts of space and time. For Indigenous groups in the greater Caribbean, the hurricane was not solely a force of destruction. It also offered creative potential and futurity. Indigenous peoples observed how the hurricane affected crops and new growth, as an integral part of a larger ecosystem. Those storms thus became part of the cultural and political economy of the Caribbean. Hurricanes dictated Antillean cuisine, including the reliance on ground crops and tubers like Yucca and Casaba. They also defined Indigenous architecture and urban space. A prime example can be seen in the use of natural materials like the strong bejuco climber vine. Spanish chronicler Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés noted how Arawacks used the bejuco for tying down the deep-driven columns of their homes and royal edifices, known as bohíos and caneyes (Oviedo y Valdés 1547, Tezanos Toral, 2021). The columns themselves were made of ausubo wood: a native Caribbean tree that the British later called ironwood to describe the tree's strength. Round structures of dwelling reflected broader Indigenous visual and spatial cultures (fig. 5). Taíno and pre-Taíno cities, towns, and communities were often oriented in a circular form around a ceiba tree or ancestral burial ground. Beyond ritual use, and perhaps as a signifier of a more egalitarian political order, the circular form also suggested an understanding of physical geometry in the face of natural hazards. Round or multi-sided homes are more resistant to hurricane-force winds, a fact of aerodynamics deployed by architectural firms today and presaged centuries ago in the visual and material cultures of Indigenous Caribbeans (South and Zweifel 2014).

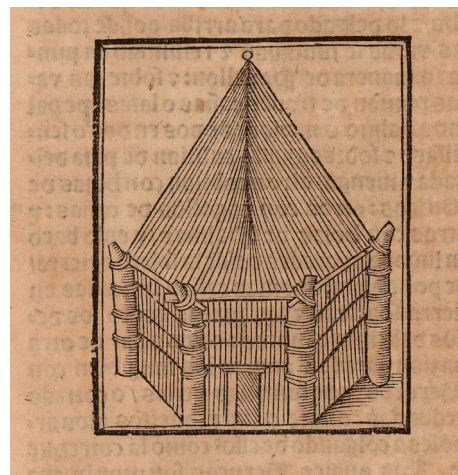


Fig. 5: Woodcut of Indigenous Caribbean Dwellings. Detail from Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, *Hystoria General de las Indias*, 1547, verso of leaf 58. ©John Carter Brown Library

A terrible and unheard of storm: Ecology, exploitation, and the colonial sturmwind

The Spanish and later colonists from other parts of Europe variously appropriated, burned, and destroyed Indigenous visual and material innovations after 1492. They also destroyed Indigenous communities and leaders like the cacica Anacaona – the Flowery Queen of Ayiti (now modern-day Haiti). White settler colonialists sought to impose their own visual order in the so-called new world. Spanish settlers clear-cut forests of powerful ausubo trees for their own constructions, including the fortified cities of La Habana and Porto Rico (now known as San Juan) and nearby sugar, coffee, indigo, and tobacco plantations – extractable resources in the colonial economy. Colonizers and colonized asymmetrically subverted one another's visual and material technologies, resulting in new American expressions.

Alongside new expressions, we see new visions of the *temporal* in Caribbean art history and political iconography. Quick to appropriate Indigenous material cultures, especially if gilded

and bejeweled, Europeans lacked the experience of Indigenous Caribbeans when it came to the dangers and possibilities of hurricanes. It is telling that one of the earliest known European depictions of a hurricane was made by an artist who never crossed the Atlantic. Belgian-born artist Theodor de Bry included the engraving *Ein schrecklich und unerhörtes Ungewitter/Horrenda et Inaudita Tempestatas* (a terrible and unheard of storm) in one of his many illustrated books of the late sixteenth century (fig. 6). The print shows us a scene dominated by crashing waves, a sinking galleon, lightning bolts, and dark clouds radiating divine light. Spanish colonists gaze skyward in a penitent gesture in the foreground of the engraving. They flee along a rocky shoreline, strewn with discarded harquebuses. Half-nude Indigenous figures seek shelter under large stones in the background. The events in De Bry's detailed engraving match the accompanying text. A lengthy paragraph describes the horrendous storm, known as *Typhon* in Latin, *Sturmwind* in German, and *Huracán* in Spanish. The text



Fig. 6: Theodor de Bry, *Ein schrecklich und unerhörtes Ungewitter*, engraving, circa 1594, from Benzoni and De Bry, *America (Band 4)*. Image courtesy of the University of Heidelberg Digital Library. Available at <https://doi.org/10.11588/diglit.8296>

describes massive infrastructural losses and a scene of horrors. “All were astonished by this unexpected evil, for death was before their eyes, the elements were confounded, the end was near, and all were panic-stricken” (Benzoni and De Bry 1597, 145). The final line of the text indicated that the colonizers still had much to learn from native inhabitants when it came to disaster readiness. “Hiding in caves,” the text explains with dubious monikers, “the Indians escaped danger” (Mignolo 2011).

Made in the safety of his printing studio with his sons in Frankfurt am Main, Germany, De Bry's print effectively demonstrated the many spiritual, political, and cultural valences of hurricanes in the early modern European imagination (Greenblatt 1991). The Atlantic hurricane was a largely unknown weather phenomenon in Europe until the sixteenth century. The strange and awesome storm represented, for many early Christian observers, a divine portent; perhaps, even, a punishment for sins. This was a propitious viewpoint when we consider how the cyclonic arms of the hurricane accompanied the catastrophes of the colonial period, a time-space marked by European conquest, the genocide of Indigenous communities, and the enslavement of peoples from West and Central Africa.

These atrocities were depicted by De Bry, too, alongside imagery of new and unfamiliar weather events. De Bry's storm engraving, created circa 1594, formed part of a larger series

of books titled in English *The Collected Travels in East Indies and West Indies*. The series comprised a gathering of European accounts of the Americas (the Grands Voyages) as well as Africa and Asia (Petit Voyages) from the late fifteenth and sixteenth centuries (Groesen 2008, Quilligan 2011). De Bry's hurricane engraving appears in Book Four of *Americae*, as an illustration for the travel accounts of Milanese trader Girolami Benzoni, who drew on the writings of Christopher Columbus. The book includes a visual narrative of bloody conflict. With a shrewd understanding of early modern cultural politics, De Bry designed the images to be read as impeaching toward either Catholics or "pagans," depending on whether the accompanying text was written in German for a Protestant audience (like De Bry himself) or in Latin for a Catholic reader. One print shows us Indigenous aggressors as they drown Spanish captives. They hoped to prove that the newcomers were not gods and could therefore die, the text explains. Another shows us Spanish soldiers razing Indigenous homes. They slaughter naked men in front of their equally nude wives and children. We see retribution, as an Indigenous leader oversees the gilding of a colonizer's throat. The penultimate engraving in the series displays a mass-suicide. Indigenous Caribbean bodies hang from trees in the background, as men and women leap from craggy cliffs. In the foreground, women and children lie dead along the shoreline. We see men as they stab themselves and their own children with a look of anguish. The caption explains: "Unable to suffer Spanish tyranny longer, the Indigenous people hung themselves" (fig. 7).



Fig. 7: Theodor de Bry, *Indianer können der Spanier Tyrannen nicht länger leiden*, engraving, circa 1594, from Benzoni and De Bry, *America (Band 4)*. Image courtesy of the University of Heidelberg Digital Library. Available at <https://doi.org/10.11588/diglit.8296>



Fig. 8: Theodor de Bry, *Columbus straffet die aufrührische Spanier*, engraving, circa 1594, from Benzoni and De Bry, *America (Band 4)*. Image courtesy of the University of Heidelberg Digital Library. Available at <https://doi.org/10.11588/diglit.8296>

The engraved image of Indigenous bodies hanging from trees mirrors that of Columbus executing seditionists earlier in the book. The caption explains how Columbus' harsh punishment

would earn him the hatred of his countrymen. This included the Benedictine order represented in the print by a single protesting priest (fig. 8). That same image is placed opposite of De Bry's hurricane engraving noted earlier. Juxtaposed, we see the struggle of maintaining order when faced with new and unforeseen threats from nature and society. As a political icon, the hurricane here becomes part of a chaotic cultural and natural landscape for European audiences. One with unforeseen bounties, shown in prints of flying fish and gold treasures laid at the feet of Spanish colonizers. As well as new threats to sovereign order: deadly hurricanes, Spanish seditionists, and Indigenous resistance.

Typhon coming on: Visualizing slavery, abolition, and revolution as tempest

The hurricane not only redefined the cultural politics of the Spanish Empire in the Americas and Caribbean during the colonial period. It had a wide-reaching effect on political iconographies throughout the world. Accounts and images like that of De Bry's inspired a new understanding of humanity's relationship with the natural world, which would have ramifications well into the modern and contemporary periods. It is worth dwelling on the multiple metaphoric, political, and artistic legacies of the Atlantic hurricane in the Americas, Caribbean, and Western discourse that also developed during and after the colonial period. From Latin American and Caribbean writers José Enrique Rodó to Aimé Césaire and Roberto Fernández Retamar—no fictional hurricane has gained more renown in the modern period than that of the British bard William Shakespeare (Rodó 1922, Césaire 1969, Retamar 1974). Shakespeare's early seventeenth-century play *The Tempest* begins like a sensational Elizabethan news report of a terrible storm. The 1709 illustrated cover of Nicholas Rowe's edited version of the play features an engraving very similar in style to that of Theodor de Bry's *Ungewitter* from over a hundred years prior (fig. 9) (Shakespeare and Rowe 1709). Designed by the French-born artist, François Boitard, and engraved by the British Elisha Kirkall, the image shows us a boat turned nearly vertical by large waves. Above, lightning crashes as demons fly. These latter figures again match the imagined "fauna" of the Americas (including mermaids and dogheaded men) first described by Columbus and later represented in other books by De Bry. In the background of the eighteenth-century print, we see a wand-wielding magician. This clue tells the viewer that this no natural storm, but rather a magical evocation. It is a human-made catastrophe.

In Shakespeare's story, an enchanted storm washes the protagonist Prospero and his daughter Miranda onto the



Fig. 9: Elisha Kirkall after François Boitard, *Frontispiece to Nicolas Rowe's 1709 edition of William Shakespeare's The Tempest*, engraving, 1709. Image courtesy of the British Library.

shores of an island somewhere off the coast of Africa or, many speculate, in the Caribbean. The island is inhabited by an androgynous spirit named Ariel and a deformed man-creature whom Prospero calls Caliban. These two figures famously serve as archetypes in various colonial, postcolonial, and decolonial constructions of identity in the Caribbean and Latin America. Ariel is the Eurocentric (and homoerotic) ideal of the American spirit, as formulated in the writings of the Uruguayan aesthete Rodó at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. Caliban is the mixed-race and hyper-masculine revolutionary figure of America, following the 1970s tracts of Cuban revolutionary poet and ideologue Retamar.

Rather than take sides in these formulations, *el temporal* as chronotope offers a vehicle for new ways of looking at the storm itself. The storm is a cultural and political force beyond identitarian binaries, which finds its expression in art and visual culture. Contemporary US-based artists of Cuban descent Ernesto Oroza and Gean Moreno suggested as much in their 2013 installation *Tabloid #26, Navidad en Kalahari (el continuo molecular)*. Their installation featured sculptural depictions of the *marabú* – an invasive rhizomatic fungus imported to Cuba from Africa through the traumas of the transatlantic slave trade (Deleuze and Guattari 1987, 15). *Marabú* destroys plantation crops but, in so doing, it preserves wild forestland. Like the hurricane, the plant is both a destructive and creative force in Caribbean ecosystems, which the artists liken to the tempest as a cultural metaphor. It is a “concentrated and homogenous force that, indifferent, erases both Caliban and Ariel” (Price 2015, 214-216).

The hurricane itself is an indifferent force that transcends historic and cultural divisions of race, class, gender, and ethnicity. After the introduction of the slave trade in the colonial period, African descendants in the Caribbean, too, came to view the annual hurricane as both a natural and spiritual force. Religious affiliates of African-derived belief systems would represent the swirling winds of the hurricane in their whirling performances, as in those of Oyá – the orisha of wind – and Changó – the deity of storms and lightning. Hurricanes were a powerful embodiment of the Yoruban concept of *aché* – a spiritual energy to make things happen (Cartwright 2006, Hartman 2011).

Beyond destructive force, the storm also represented a generative possibility for enslaved peoples and colonial subjects. British, Spanish, Dutch, and French colonial powers feared the fallout of annual hurricanes (Morgan et al. 2022). Hurricanes weakened the plantation economy. Storms destroyed crops and subsequent floods bred pests. The precarious moments before and after each storm presented opportunities for those that hoped to overturn the status quo, like the revolutionaries that fought for sovereignty in the United States and later Haiti. The deadly hurricane of 1780, for example, considered the most fatal in human history, sunk whole fleets of French and British ships deployed to either aid or thwart the American Revolution (1765-1791) (Mulcahy 2008, Johnson 2011). Those devastating scenes of ships lost to the hurricane of 1780 were a common theme of British maritime art, as witnessed in the early prints of Valentine Green after William Elliot. The image of the wrecked ship was a powerful metaphor for the declining British colonies and the existential crisis that the American Revolution represented. No recorded hurricane would have similar effects on the Haitian



Fig. 10: Valentine Green after William Elliot, *To Sir Peter Parker... Egmont Robt Fanshawe Esqr, Commander, when dismasted in the Great Hurricane October 11th, 1780 near the Island St Lucia*, engraving, 1784. Courtesy of the British Museum.

Revolution (1791-1804) (fig. 10). Yet, retellings of the first and only successful slave revolt in world history often began with a Caribbean storm. Bois Caïman was believed to be the first major meeting of enslaved Africans and freedmen (*affranchis*) that precipitated the Haitian Revolution. The gathering likely coincided with a vodou ritual, August 14, 1791. During that highly visual rite a pact was formed in blood with the sacrifice of a black pig to the Haitian deity (*loa*) Erzulie Dantor. Days later, the enslaved peoples of Haiti revolted against their white oppressors, setting ablaze the northern plains of Haiti. Scholars debate when, where, and whether the event occurred.

But it is of interest to our study that early French and Haitian chroniclers suggested that the ceremony happened on a dark and stormy night (Dubois 2004, 100-101, Dumesle 1824, 85-90, Gastine 1819, 104-106). Revolution often coincides with the rise of a tropical storm.

Caribbean storms, both fictitious and historical, have the potential to overturn the world order. Hurricanes reveal ongoing social inequities. Such was the role of the hurricane in abolitionist literature and art. A somewhat more ambiguous case in point can be found in James Mallord William Turner's painting *The Slave Ship* of 1840 (fig. 11). Originally titled, *Slavers Throwing overboard the Dead and Dying—Typhon coming on*, Turner's painting was likely based on popular accounts of the Liverpool slave ship known as the *Zong* (Boime 1990, May 2014, McCoubrey 1998). The horrendous story goes that the captain of the ship had 132 enslaved Africans thrown overboard in 1781. The enslavers could only collect insurance in case of lives lost at sea. Turner's aestheticization of abolitionist literature was met with a mixture of praise and disdain, from John Ruskin's indulgent formalism to Mark Twain's biting cynicism. The painting shows us a brilliant crimson and yellow sky juxtaposed with the prostheses of enslaved African peoples drowning in ochre waves. The painting places the viewer as the spectator, set safely on the shore, who sees dangers that they cannot (and perhaps will not) seek to mitigate. It remains ambiguous whether Turner's painting encourages or discourages political action. The artist presents the hurricane and slavery as a singular event. Together, they represent destructive force of nature and culture, the dangers and consequences of capitalism, whose human costs are sometimes as much



Fig. 11: J.M.W. Turner, *Slave Ship* (Slavers Throwing overboard the Dead and Dying—Typhon coming on), oil on canvas, 1840. Courtesy of the Museum of Fine Arts, Boston

concealed as they are highlighted by the aestheticization of artists, critics, and art historians (Frost 2010).

Huracán del Norte: Non-ethics and disaster politics in the industrial age

Major hurricanes helped topple political regimes. Yet, a Caribbean storm could just as easily present a moment for those with political power in the world's socio-racial hierarchy to cement their hold. The deadliest effects of hurricanes were most often felt by the most vulnerable of populations, particularly Black and Brown communities in the greater Caribbean. The terrible costs of the hurricane at the turn of the twentieth century were hinted at in the paintings of Winslow Homer, for example. Images like the *Gulf Stream* or *After the Hurricane, Bahamas* utilized the hurricane as a cultural metaphor for the dangers that Black men face in the United States and worldwide (fig. 12) (Staiti 2001). Homer's paintings appeared during the late nineteenth and early twentieth centuries, a period that witnessed a series of deadly storms. First there was San Ciriaco in 1899. This occurred less than a year after the United States took possession of Puerto Rico from Spain after the War of 1898 (known tellingly in the US as the Spanish-American War and in Cuba as the War of Independence) (Hartman 2021, Rosario Rivera 2000, Schwartz 1992). The storm presented US officials with an opportunity to cement a burgeoning US insular empire's political status, quite literally, through the reconstruction of roads, homes, and buildings with reinforced concrete.



Fig. 12: Winslow Homer, *The Gulf Stream*, oil on canvas, 1899. Courtesy of the Metropolitan Museum of Art.

A year later, in 1900, came the deadly Galveston Hurricane. Just as San Ciriaco offered US imperialists a chance to bulwark their power, the storm of Galveston, Texas opened opportunities for white supremacists to reassert their authority in the Southern United States after the Civil War. White vigilantes used the storm as an opportunity to kill Black men, whom they accused of looting. Journalist Murat Halstead depicted these scenes of violence in stylized detail in his book of 1900, *Galveston, the Horrors of a Stricken City* (Halstead 1900, Horowitz 2015). The cover of his book shows a Black man shot in the back in the rubble of the storm's aftermath. Disturbing echoes of Galveston's horrors occurred after Katrina struck New Orleans in 2005, too. In both cases, news agencies began reporting widespread rumors of looting, murder, and rape, which were used as justification for extreme violence. Although separated by nearly one hundred years, these two "natural disasters" were also cultural catastrophes for Black communities and communities of color in the greater Caribbean, whether in acts of violence or in state negligence.

Another example can be seen in the mass grave site of African Americans and Black Bahamians in Palm Beach that followed the deadly hurricane of 1928, which went unmarked and

largely unknown up until 2002. Thousands lost their lives in the storm of '28 when flood waters breached the small dikes around Lake Okeechobee. Bodies of white and Black victims were buried and burned in masse, largely by Black men who had been conscripted into labor against their will after the storm. This was described eloquently by author Zora Neale Hurston, and confirmed by archival record (Hurston 1991, 204, Archives of the West Palm Beach Historical Society). Here we witness the “non-ethics” of disaster response, to borrow from Puerto Rican philosopher Nelson Maldonado-Torres, which would reveal the colonial underpinning of modern state-sponsored responses to hurricanes (Maldonado-Torres 2007). The history of forced Black labor and white violence toward Black bodies after major hurricanes in the US informs the racial justice themes of Winslow Homer’s earlier paintings, too – hinting at the natural and cultural disasters that would continue to place the Black body in crisis for centuries (Tedeschi 2007).

During the same period as major storms like San Felipe II and Okeechobee, between the 1920s and 1940s, the entire world was in crisis with the traumas of World War I, the Great Depression, and eventually the rise of Nazism and the start of World War II. This period also witnessed the worst storms in Caribbean history, due to major shifts in climate caused by El Niño-Southern Oscillation weather effects. The most devastating storms of the twentieth century presented unique political opportunities across multiple cultural sectors. US imperial officials, Caribbean despots, and local politicians alike used architecture and visual propaganda to restore, reshape, and control cities affected by the worst hurricanes of the period. Those historic storms destroyed and then, through public art and architecture, recast the modern cities of the Caribbean. Evidence here includes neoclassical and fascistic monuments built by dictators like Gerardo Machado after the hurricane of 1926 in Cuba; and Rafael Leonidas Trujillo’s rechristening of Santo Domingo as Ciudad Trujillo after hurricane San Zenon in the Dominican Republic in 1930. Or the concrete public works (capitol buildings, insane asylums, and prisons) brought to fruition by the US colonial government in Puerto Rico after San Felipe II in 1928 (Anderson 2011, Derby 2009, Hartman 2019, Schwartz 2015); and the new building codes and British and French colonial structures that followed in the wake of hurricanes in the Bahamas and Guadeloupe, respectively (Comptabilité du Cyclone de 1928, Neely 2013, 119).

The political forces, whether US capitalists or local caudillos, that drove those post-disaster building projects would no less threaten the region’s most vulnerable populations for generations to come. Puerto Rican printmaker Carlos Raquel Rivera thus justly represented one such storm in his mid-century linocut *Huracán del Norte*, (Northern Hurricane), as a visible metaphor for the ruinous effects of US-style capitalism (fig. 13). Like the



Fig. 13: Carlos Raquel Rivera, *Huracán del Norte*, linocut, 1955. Courtesy of the Instituto de Cultura Puertorriqueña Collection.

Greco-Roman storm god representations of fellow Puerto Rican printmaker Rafael Tufiño, Raquel Rivera's engraving shows us a nude deity in an awkward spread-legged flight. This time, however, the storm god's head is an empty eyed skull, reminiscent of the satiric calaveras of Mexican printmaker José Guadalupe Posada. The moribund figure holds out a torn bag in his right hand, which spills US dollars and coins. An array of victims and collaborators follow behind him, evidently ensnared in his windy wake and set over a backdrop of waving, partially unfurled flags. An iconic nude woman hangs from his neck. Behind the personified storm, a man in sunglasses holds a briefcase in one hand. Above him, a businessman has lassoed the bony hurricane's bag of cash. A worker in overalls holds onto the skeleton's torn money bag for dear life, as wealth flows beyond his reach. Dollars and coins rain onto a Puerto Rican shantytown. The crisp lines of the central figure and the town make the political satire of the image clear. While dynamic diagonal lines, deep cut into the linoleum of the artist's matrix, show how cultural disasters mirror the violence and chaos of natural ones. This hurricane may blow north to south, and west to east, but its effects are no less deadly (Rivera-Santana 2020, 6).

Confronting eco-trauma: Hurricanes as cultural metaphor in contemporary art

The political messages of Caribbean artists in the 1950s foreground the cultural politics of artists working on issues of coloniality, eco-trauma, and climate disaster in the region today. Representations of the hurricane echo and morph in the time-space of climate ruin. The recent works of Teresita Fernández offer a case in point (fig. 14) (Fernández and Yerebakan 2021). Fernández's massive mosaic mural, titled *Caribbean Cosmos*, features a highly modern, satellite image of a hurricane. Yet, its title hints at older models of visualizing cosmology dating back to the stoneworks of Indigenous Caribbeans. The US-based artist of Cuban descent shows us a very specific image familiar to those who experienced the worst of the hurricane season of 2017. Three swirling cyclones over Caribbean waters. The western most one settles over Texas. The center one swirls off the littorals of Florida and Cuba. The last approaches menacingly toward Puerto Rico, as it brings destruction down over Guadeloupe and the lower Antilles. These were the triplet hurricanes of 2017: Harvey, Irma, and María. Each wreaked havoc over wide geographic areas, from the Leeward islands and upper Antilles to the US Gulf Coast.

Fernández's image embodies the multiple chronotopes of the Caribbean hurricane in art and political iconographies. On one hand, we see a modern satellite image, likely to appear on any standard google image search for



Fig. 14: Teresita Fernández, *Caribbean Cosmos*, glazed ceramic, 2020. Private Collection. Courtesy of the artist and Lehmann Maupin.

“hurricanes.” On the other hand, we encounter an ur-icon of Caribbean cosmology, embodied in the swirling arm bands of Huracán. Unlike the personified storm gods featured in the 1950s linocuts of Tufiño and Raquel Rivera, the faceless terror of De Bry’s sixteenth-century engravings, or the sinking boats and suffering Black bodies of Turner and Homer’s industrial age art, Fernández’s image replicates the form of the hurricane itself. In this way, we could place the image more in line with the phenomenal observations of ancient Caribbeans. It is a representation of human and non-human assemblages. While the work’s grand scale nods at the modernist muralist techniques employed by artists like Tufiño, Fernández achieves a much deeper level of intimacy, through her ingenious and time-intensive use of mosaic. The artist turns a removed, machine’s eye view of meteorology and cartography into an engrossing human experience. The eye flashes over polychromatic tesserae. We see a constellation of ocean green, blood red, and shimmering yellow, which are echoed in the materiality of the mosaic itself, pieces of modeled earth saturated in liquid glaze and fired in high heat. When close, the individual mottled glass pieces create a chaotic dance with the viewer’s own reflection. While at a distance, the ceramic tiles coalesce into the geologic gestalt of iconic hurricanes over the Caribbean. The final effect is grand on scale like the murals of the 1950s; but intimate and estranged like the view of the google user searching through a sea of images, whose own image is reflected in the black mirror of the screen. Throughout, weaving these visual chronotopes together, we have the hurricane and its spectators – a cultural icon embodied in the multiple *temporales* of Caribbean art history, dating back to the earliest human civilizations and reaching forward into our present-day state of entropy.

The multiple layers of storm imagery in Fernández’s work speaks to the transcendence and ongoing threat of the hurricane in our current era. Storms are representative of centuries-old traumas caused by human exploitations and dating back at least to the colonial era. Teresita Fernández, in her interviews, calls this historic relationship between colonialism and natural exploitation an eco-trauma (Fernández and Isgro 2020; Fernández and Hartman 2022). Hurricanes that were once viewed by Indigenous and African diasporic peoples as spiritual energies and by European colonists as divine punishment for human sins, have again taken the form of arbitrator in human affairs. In the age of human-made climate change, super storms loom on the horizon, foretelling of a new era of storms, empires, and despots like that of the colonial era or, more recently, the US imperial age. Or perhaps they predict a new powerful force, hinted at in the art of Fernández and others, that could upend colonialism and the world order like the real and imagined storms of the 1700s.

Eco-trauma, like the trauma that effects the individual, is a society wide affliction that demands a compassionate response over multiple times and spaces. Contemporary art, inheriting earlier cultural valences of the hurricane, thus responds by gesturing at those radical decolonial solutions that our present climate crisis will require for healing. To return to our earlier discussion of the shipwreck and spectator, contemporary artists like Fernández gesture at the material ruins that may give us courage to begin anew. The art produced in protest of the United States failures after Hurricane María in 2017 is another prime example. Reports in 2021 by FEMA’s Recovery Support Function Group indicated that Puerto Rico, four years after the

storm, had still only received 18 of the 90 billion dollars needed for full reconstruction – turning a natural disaster into an utterly cultural one. So too, Puerto Rican artists have sought to re-examine the multiple layers of disaster that preceded and followed the hurricane, including the culture-changing possibilities that the storm waged. Decoloniality becomes a form of critical thinking made tangible in the “ugly” rusted sinks of Rafael Vargas Bernard’s *Tenemos sed – We are thirsty*, for example, or the felled powerlines of Gabriella Torres-Ferrer’s *Valora tu mentira americana (Value your American Lie)* (fig. 15) (Rivera-Santana 2020). These ephemeral objects made solid (and thus aesthetic) speak to the hurricane as a creative and destructive force, which reaches back and forth in human histories as it does in art history and cultural politics.



Fig. 15: Gabriela Torres-Ferrer, *Untitled (Valora tu mentira Americana)*, 2018. Hurricane ravaged wooden electric post with statehood propaganda. 116” x 118” x 122”. Collection of César & Mima Reyes. Courtesy of the artist and Embajada, San Juan, Photo: Raquel Perez-Puig

In November 2022, the Whitney Museum displayed those same artists along with thirteen others in an exhibition titled *no existe un mundo poshuracán: Puerto Rican Art in the Wake of Hurricane María*. As the title suggests, the hurricane is not a contained time-space for these artists. Rather, the storm is pervasive and fundamental, in contemporary art as it has been throughout Caribbean art history. The hurricane may be a singular event, but it also effects Caribbean visual cultures across multiple times and spaces.

Speaking to friends and neighbors of mine in Puerto Rico and the Caribbean, one quickly sees the logic of that title. There is no post-hurricane world. The *temporal* is always-already here. Before the storm, Puerto Rico suffered a massive debt crisis, which the hurricane only exacerbated along with a history of over 500 years of colonial rule. Five years after the storm, the island continues to endure the threat of a global pandemic alongside the ongoing and increasing threat of annual storms. Yet, the community response to those disasters is far more resilient and complex than the dehumanizing depictions of the news media of a hopeless and helpless people. Again, as before, Puerto Ricans and the diaspora sing the plena *El Temporal*, so beautifully illustrated by the artist Tufiño over a half century earlier, as they seek out new solutions to very old problems.

The 1920s song asks: “What will become of Puerto Rico?” In the age of the global climate change, we might all ask together: “What will become of us?” It would be utopian to claim that art offers a tangible solution here. Yet, it would be equally short-sighted to ignore the iconicity of the hurricane as a set of affective images in global political culture. To pursue that line of thinking, I follow the anthropologist Hilda Llórens in her analysis of media images of Hurricane María and its aftermath. The anthropologist asks how images of the storm and its destructive wake operated. Were they compelling? Did they call for compassion? Or did they lead to apathy alongside moral and emotional amnesia? Reports on the hurricane’s ruination focused on

the dynamics of power in Puerto Rico, implicitly drudging up over 500 years of colonial trauma (Lloréns 2018). The Puerto Rican people, according to media accounts, were literally powerless, without electrical power or political means. Images of felled powerlines and drowned streets thus became traumatic reminders of Puerto Rico's colonial status. Those images had varying affects. Media consumers in the mainland with no connection to Puerto Rico may have simply watched the hurricane from their homes (like a modern-day Lucretius standing safely on the shore looking at a distant shipwreck). The television bombarded viewers with images of suffering that also recalled old colonial-era stereotypes. Images of powerlessness engaged in tropes that desensitized viewers to the pain of Black and Brown communities seemingly far-removed from mainland concerns. Yet, for residents of Puerto Rico and the Puerto Rican diaspora, those same images recalled old wounds, reminders of the inequities suffered and endured for the past five centuries.

Set beside titles like "trail of death and destruction in the Caribbean," sensationalist photographs of homes destroyed, and streets flooded in Dominica, Guadeloupe, and Puerto Rico would make it seem to the US viewer that suffering was something that happens over there-then-to them rather than right here-now-to us. As writer Susan Sontag once put it, even while those photographic images disclose the suffering of others, they also "nourish belief in the inevitability of tragedy in the benighted or backward – that is, poor – parts of the world" (Sontag 2003, 71). Contemporary artists of the Caribbean, on the other hand, following in the long, spiraling history of hurricane images like that of Tufiño and Raquel Rivera, offer a related but distinct decolonial response to those media images and their political iconographies. These are not removed and voyeuristic depictions of pain and ruin. Rather, they offer competing images of the hurricane and its aftermath with a focus on distinct and generative possibilities. We could say that artworks like those of Fernández, Torres-Ferrer, and Vargas Bernard offer a reification of the hurricane as a metaphor for historic tragedies and an icon of radical futures. At its best, their art stabilizes the viewer's compassion in a bid to transform it into action – using old wreckage and debris to build a newer, stronger form. This is a gesture repeated over and again in Caribbean art, wherein the hurricane becomes a transregional icon for political action.

As cultural agents, hurricanes are seemingly without theoretical boundaries (hyper, multi, super, and trans). Contemporary philosopher Timothy Morton has called the hurricane a "hyper-object," a visible fragment of the mindboggling totality that is global climate change (Morton 2013). Anthropologists Hilda Lloréns, Jorge Duany, and others have argued that migrants from Puerto Rico and other parts of the Caribbean are in fact climate migrants, displaced by superstorms and other natural disasters ultimately caused by industrialized societies around the world (Lloréns 2018, Duany 2021, Bonilla et al. 2019). Scholar Dipesh Chakrabarty argues that to confront the challenges created by climate change we must attend equally to anti-colonial and postcolonial ontologies, expressed by writers like Frantz Fanon and Homi K. Bhabha, among others, as we also seek out fresh nonontological ways of thinking (Chakrabarty 2012, Fanon 1961). Building on that observation, we should also seek out new ways of representing and looking at adverse weather phenomena. By re-examining hurricanes as chronotopes in Caribbean art history, I hope to provide a path forward in that effort, shedding light on the

limits and possibilities of art as a means of responding to and mitigating the region's entwined histories of coloniality, decoloniality, environmental disaster, and cultural politics.

Unpacking the iconography of the hurricane throughout time and space, I want to suggest in closing, is a critical step toward confronting the social, economic, and emotional entanglements of coloniality and decoloniality in the age of climate ruin and historically. Alongside climate change, we continue to grapple with a host of entwined cultural disasters: forced migration, international politics, the haunting legacies of European and US colonialism. The artistic legacy of hurricanes is not epiphenomenal to those interwoven discourses, but rather central to confronting our shared crises. Nor are visual and material cultures epiphenomena of other prime movers like war, disease, or natural disasters. On the contrary, the history of art is central to discovering new ontological and nonontological views of hurricanes and their complex effects on theories of migration, transculturality, and decoloniality in the Caribbean context. Following the logics of Martinican poet Édouard Glissant, we could say that the hurricane is a traumatic but also generative element in the non-art history of the Caribbean's *chaos-monde* (Glissant 1997, Prieto 2011). *El temporal* exists in multiple times and spaces, and it produces multiple visual forms and responses. The art history of hurricanes reveals pathways for seeing the cultural life of natural disasters. Art also provides us with conditions of possibility for the hurricane in the Caribbean and worldwide. The hurricane's ultimate effects, history tells us, depends not only on humanity's material response, but also on the spiritual, aesthetic, political, and imaginary expressions witnessed in the diverse iconographies of Caribbean art. It is in those visual icons of hurricanes past and present, in the wreckage of old ships, that we find the courage to imagine new futures.

* Many thanks to all my friends, neighbors, and colleagues at El Monte, the University of Puerto Rico, Río Piedras, the Fundación Luis Muñoz Marín, the Archivo General, and throughout the island for their valuable insights and support in the writing of this article.

Bibliography

- Acosta, Virginia García and Raymondo Padilla Lozoya, eds. *Historia y memoria de los huracanes y otros episodios hidrometeorológicos extremos en México*. Xalapa, Veracruz, México: Universidad Veracruzana, Dirección Editorial; Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; Colima, Colima: Universidad de Colima, 2021.
- Anderson, Mark. *Disaster Writing: The Cultural Politics of Catastrophe in Latin America*. Charlottesville, Va: University of Virginia Press, 2011.
- Archives of the West Palm Beach Historical Society, Weather Box, 1928, Hurricane Box 3
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin, TX: University of Texas, 1981.
- Barad, Karen Michelle. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham N.C: Duke University Press, 2007.
- Benítez Rojo, Antonio and James Elliott Maraniss, *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Durham, NC: Duke Univ. Press, 1996.
- Benzoni, Girolamo and Theodor de Bry. *America (Band 4): Neuwe Und Gründtliche Historien Von Dem Nidergängischen Indien, so Von Christophoro Columbo Im Jar 1492 Erstlich Erfunden*. Franckfurt am Mayn: De Bry, 1597.
- Blumenberg, Hans. *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Boime, Albert. "Turner's Slave Ship: The Victims of Empire." *Turner Studies* 10, no. 1 (1990): 34-43.
- Busch, Werner. "Von der Wahrheit des Himmels und der Wolken," in *Von Kunst und Temperament: Festschrift für Eberhard König*, edited by Caroline Zöhl and Mara Hofmann, 61-66. Turnhout: Brepols, 2007.
- Bonilla, Yarimar, Marisol LeBrón, and Arcadio Díaz Quiñones, eds. *Aftershocks of Disaster: Puerto Rico Before and After the Storm*. Chicago: Haymarket Books, 2019.
- Cartwright, Keith. "'To Walk with the Storm': Oya as the Transformative 'I' of Zora Neale Hurston's Afro-Atlantic Callings." *American Literature* 78, no. 4 (2006): 741-767.
- Césaire, Aimé. *Une tempête; d'après "La tempête" de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

Chakrabarty, Dipesh. "Postcolonial Studies and the Challenge of Climate Change." *New Literary History* 43, no. 1 (2012): 1–18.

"Comptabilité du Cyclone de 1928," *Archives Départementales de Guadeloupe*, 1928-1934.

Cusicanqui, Silvia Rivera. "Ch'ixinakax utxiwa: A Reflection on the Practices and Discourses of Decolonization," *South Atlantic Quarterly* 111, no. 1 (2011): 95-109.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Derby, Lauren. *The Dictator's Seduction: Politics and the Popular Imagination in the Era of Trujillo*. Durham: Duke University Press, 2009.

Duany, Jorge "Rethinking Puerto Rican Migrants as Climate Refugees," Paper presented at *Bregando with Disaster: Post Hurricane Maria Realities and Resiliencies*. University of South Florida Contemporary Art Museum, Miami, FL, October 2, 2021. Available at <https://www.youtube.com/watch?v=23GSHdhmoYw>

Dubois, Laurent. *Avengers of the New World: The Story of the Haitian Revolution*. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 2004.

Dumesle, Herald. *Voyage dans le Nord d'Haiti, ou, Revelation des lieux et des monuments historiques*. Les Cayes: Imprimerie du Gouvernement, 1824.

Emanuel, Kerry. *Divine Wind: The History and Science of Hurricanes*. New York: Oxford University Press, 2005.

Fanon, Frantz. *Les Damnés de la Terre*. Paris: François Maspero, 1961.

Fernández, Teresita and Osman Can Yerebakan, "Material Intelligence: Teresita Fernández Interviewed by Osman Can Yerebakan." *Bomb Magazine*, (August 18, 2021). Available at <https://bombmagazine.org/articles/material-intelligence-teresita-fern%C3%A1ndez-interviewed/>

Fernández, Teresita and Marina Isgro, "On Art and Eco-Trauma: Artist Talk with Teresita Fernández." *Talking to Our Time: Hirshhorn Museum and Sculpture Museum, Smithsonian Weekly Artist Talk* (April 28, 2020). Available at <https://hirshhorn.si.edu/explore/at-home-on-art-and-eco-trauma-artist-talk-with-teresita-fernandez/>

Fernández, Teresita and Joseph R. Hartman, "Informal Discussion," September 7, 2022.

Frost, Mark "The Guilty Ship': Ruskin, Turner and Dabydeen." *The Journal of Commonwealth Literature* 45, no. 3 (2010): 371-388.

Gastine, Civique de. *Histoire de la Republique d'Haiti ou Saint-Domingue, l'esclavage et les colons*. Paris: Plancher, 1819.

Glissant, Édouard. *Traité du Tout-monde*. Paris: Gallimard, 1997.

Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

Groesen, Michael van. *Representations of the Overseas World in the de Bry Collection of Voyages (1590–1634)*. Leiden: Brill, 2008.

Halstead, Murat. *Galveston: The Horrors of a Stricken City: Portraying by Pen and Picture the Awful Calamity That Befell the Queen City on the Gulf and the Terrible Scenes That Followed the Disaster*. Chicago: American publishers' Association, 1900.

Hartman, Joseph R. "The Ceiba Tree as a Multivocal Signifier: Afro-Cuban Symbolism, Political Performance, and Urban Space in the Cuban Republic." *Hemisphere: Visual Cultures of the Americas* 4, no. 1 (2011): 16-41.

Hartman, Joseph R., *Dictator's Dreamscape: How Architecture and Vision Built Machado's Cuba and Invented Modern Havana*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2019.

Hartman, Joseph R., ed. *Imperial Islands: Art, Architecture and Visual Experience in the US Insular Empire after 1898*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2021.

Homar, Lorenzo, Rafael Tufiño, Tomás Blanco, and Irene Delano. *Plenas: 12 grabados*. San Juan: Editorial Caribe, 1955.

Horowitz, Andy. "The Complete Story of the Galveston Horror: Trauma, History, and the Great Storm of 1900." *Historical Reflections/Réflexions Historiques* 41, no. 3 (2015): 95-108.

Hurston, Zora Neale. *Their Eyes Were Watching God*. New York: Harper Collins, 1991.

Johnson, Sherry. *Climate and Catastrophe in Cuba and the Atlantic World in the Age of Revolution*. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 2011.

Lloréns, Hilda, "Imaging Disaster: Puerto Rico through the Eye of Hurricane María" *Transforming Anthropology* 26, no. 2 (2018): 136-156.

- Maldonado-Torres, Nelson. "On the Coloniality of Being," *Cultural Studies* 21, no. 2 (2007): 247–260.
- McCoubrey, John. "Turner's Slave Ship: Abolition, Ruskin, and Reception", *Word and Image*, no. 14 (1998): 323-324.
- Mignolo, Walter. "Crossing Gazes and the Silence of the 'Indians': Theodor de Bry and Guaman Poma de Ayala." *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 41, no. 1 (2011): 173-223.
- Mignolo, Walter and Rolando Vazquez. "Decolonial aesthesis: Colonial wounds/decolonial healings." *Social Text Online* 15 (2013): 1-18.
- Millás, José Carlos. *Hurricanes of the Caribbean and Adjacent Regions, 1492–1800*. Miami: Academy of the Arts and Sciences of the Americas, 1968.
- Monteith, Sharon. "Hurricane Katrina: Five Years after Introduction." *Journal of American Studies* 44, no .3 (2010), 475-82.
- Morgan, Philip D., John Robert McNeill, Matthew Mulcahy, and Stuart B. Schwartz. *Sea and Land: An Environmental History of the Caribbean*. New York: Oxford University Press, 2022.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Mulcahy, Matthew. *Hurricanes and Society in the British Greater Caribbean, 1624-1783*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 2008.
- Neely, Wayne. *The Great Bahamas Hurricane of 1929: The Story of the Greatest Bahamian Hurricane of the Twentieth Century*. Bloomington: iUniverse LLC, 2013.
- Ortiz, Fernando. *El Huracán: Su Mitología y Sus Símbolos*. Fondo de Cultura Económica: Mexico – Buenos Aires, 1947.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Jesús Montero, 1940.
- Oviedo y Valdés, Gonzalo Fernández de. *Coronica delas Indias. La hystoria general de las Indias agora nueuamente impressa corregida y emendada. 1547: y con la conquista del Peru*. Salamanca: Iuan de Iunta, 1547.
- Price, Rachel. *Planet/Cuba*. New York: Verso, 2015.

- Prieto, Eric. "Edouard Glissant, littérature-monde, and Tout-monde." *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism* 14, no. 3 (2010): 111-120.
- Quijano, Aníbal. "Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America." *Nepantla*, 1, no. 3 (2000): 533-580.
- Quilligan, Maureen. "Theodor De Bry's Voyages to the New and Old Worlds." *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 41, no. 1 (2011): 1-12.
- Recovery Efforts after 1935 Key West Hurricane Photo Album, Special and Area Studies Collections, George A. Smathers Libraries, University of Florida, Gainesville, Florida.
- Retamar, Roberto Fernández, Lynn Garafola, David Arthur McMurray, and Robert Márquez. "Caliban: Notes towards a discussion of culture in our America." *The Massachusetts Review* 15, no. 1/2 (1974): 7-72.
- Rivera, Raquel Rosario. *La Llegada del Cíclope: percepciones de San Ciríaco a cien años de su visita*. San Juan, P.R.: Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, 2000.
- Rivera-Santana, Carlos. "Aesthetics of Disaster as Decolonial Aesthetics: Making Sense of the Effects of Hurricane María through Puerto Rican Contemporary Art." *Cultural Studies* 34, no. 3 (2020): 341-362.
- Rodó, José Enrique. *Ariel. Translated with an Introductory Essay by F.J. Stimson, Late United States Ambassador to Argentina, Boston and New York*. Boston: Houghton Mifflin Company/Riverside Press, 1922.
- Schmitt, Dominik, Eberhard Gischler, Flavio S. Anselmetti, and Hendrik Vogel. "Caribbean Cyclone Activity: An Annually-Resolved Common Era Record." *Scientific Reports* 10, no. 1 (2020): 1-17.
- Schwartz, Stuart B. "The Hurricane of San Ciriaco: Disaster, Politics, and Society in Puerto Rico, 1899-1901." *The Hispanic American Historical Review* 72, no. 3 (1992): 303-34.
- Schwartz, Stuart B. *Sea of Storms: A History of Hurricanes in the Greater Caribbean from Columbus to Katrina*. Princeton: University of Princeton Press, 2015.
- Shakespeare, William and Nicholas Rowe. *The Tempest: A Comedy*. London: Jacob Tonson, 1709.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar Straus and Giroux, 2003.
- South, Andrew and Chris Zweifel, "Disaster survivability of thin-shell concrete dome structures: experience and practice." *Proceedings of IASS Annual Symposia* no. 21 (2014): 1-13.

- Staiti, Paul. "Winslow Homer and the Drama of Thermodynamics." *American Art* 15, 1 (2001): 11-33.
- Tannehill, Ivan Ray. *Hurricanes, Their Nature and History, Particularly Those of the West Indies and Southern Coasts of the United States*. Princeton: Princeton University Press, 1938.
- Tedeschi, Martha. "Memoranda of Travel: The Tropics," in *Watercolors by Winslow Homer: The Color of Light*, edited by Martha Tedeschi and Kristi Dahm. Chicago: Art Institute of Chicago, 2007.
- Tezanos Toral, Lorena. "The Cuban Bohío: History, Appropriation, and Transformation," in *Visual Culture and Indigenous Agency in the Early Americas*, edited by Alessia Frassani, 102-123. London: Brill, 2021.
- Vine, Steve. "Blake's Material Sublime." *Studies in Romanticism* 41, no. 2 (2002): 237-257.
- Wessolowski, Tanja. "Naturkatastrophe," in *Handbuch der politischen Ikonographie, vol. 2*, edited by Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrick Ziegler, 182-187. München: Verlag C.H. Beck, 2011.
- Winkler, Tyler S., Peter J. van Hengstum, Jeffrey P. Donnelly, Elizabeth J. Wallace, Nicole D'Entremont, Andrea D. Hawkes, Christopher V. Maio, Richard M. Sullivan, and Jonathan D. Woodruff. "Oceanic Passage of Hurricanes Across Cay Sal Bank in The Bahamas over the last 530 years." *Marine Geology* 443 (2022): 106653.

RESUMEN Visiones Temporales: Huracanes como Cronotopos en Arte y Políticas Culturales del Caribe

Joseph R. Hartman

Abstract

Los huracanes revelan cronotopos en las historias del arte caribeño que participan en historias interrelacionadas de transculturación, colonialismo y decolonialidad. Este ensayo rastrea la estética, destrucción y creación de huracanes en el arte caribeño a través de generaciones. Al tomar una visión de larga duración de los huracanes dentro de las culturas visuales del Caribe, este ensayo tiene como objetivo exponer los límites y las posibilidades del arte y la historia del arte como un medio para mitigar y responder a los desastres climáticos junto con los legados coloniales. Las artes patrocinadas por el estado producidas después de los desastres meteorológicos históricamente han reforzado la matriz colonial de poder, mientras que los artistas modernos y contemporáneos sugieren la necesidad de soluciones decoloniales para los eco-traumas en curso. Sin embargo, los procesos y la visualización de la descolonización, como el propio huracán, no es algo siempre, ya en el presente o en el futuro. También es histórico, propuesto nuevamente por los pueblos caribeños en el arte y el canto. Registrar el huracán en los diversos tiempos-espacios de la historia del arte caribeño nos ayuda a repensar las narrativas decoloniales.

Palabras clave: cronotopos • decolonialidad • eco-trauma • huracán • cultura visual

Abrimos con una reflexión sobre los huracanes en la historia cultural del caribe a través de la plena puertorriqueña “El Temporal.” Músicos anónimos escribieron la canción en 1929 después del huracán devastadora de 1928, conocido en Puerto Rico como San Felipe II y en los Estados Unidos como Okeechobee. “Temporal, temporal, ¡qué tremendo temporal! San Felipe, San Felipe, ¡qué terrible temporal! ¿Qué será de Puerto Rico, cuando pase el temporal?” La canción evoca un momento incomprensible de desastre: la tormenta que azotó a Puerto Rico el 13 de septiembre de 1928. Considerando la visión a largo plazo de la historia cultural caribeña, también podríamos decir que el concepto del huracán “terrible” y “tremendo” es una fuerza repetitiva que expresa la angustia y las potencias de los ciclones a través de generaciones. No es de extrañar, en ese caso, que el afamado artista puertorriqueño Rafael Tufiño optara más tarde por ilustrar la plena en un grabado y mural en los años 1950s (Homar et al. 1955). En las ilustraciones de Tufiño, el temporal se presenta como una figura divina que arrastra con una mano a humildes masas de hombres y mujeres mientras con la otra alcanza casas de madera apiñadas (fig. 1-2). La deidad sopla vientos sublimes sobre la multitud y sus frágiles moradas. La imagen implica una crítica a la condición colonial, mientras también representa el poder generativo de las cosmologías caribeñas.

Debajo de la imagen grabada vemos la anotación de música de la propia plena. La melodía sube y baja en la escala con un ritmo satírico que coincide con las ambigüedades de la representación de Tufiño. Las inquietantes síncopas de la canción “El Temporal,” implícitas en el arte de Tufiño, nos recuerdan que los huracanes son eventos que paradójicamente pueden definir y trascender múltiples experiencias sincrónicas. Los huracanes brindan metáforas de destrucción a través del tiempo y el espacio, aunque también sugieren la posibilidad de una nueva vida después de cada tormenta individual.

El arte de Tufiño también pone al desnudo el engañoso “topos del desastre natural”. La catástrofe del huracán es más cultural que natural. La visualización del huracán, en ese sentido, es parte de una iconografía político-cultural más amplia. Un estudio de las imágenes de huracanes en el siglo XXI tiene una resonancia política evidente. Los huracanes y los desastres humanos que los siguen son parte de los debates actuales sobre el Antropoceno, el cambio climático, la industrialización, la globalización y el activismo ambiental. Fotografías aéreas de Nueva Orleans ahogadas tras el huracán Katrina; o de líneas eléctricas caídas en San Juan después del huracán María brindan un conjunto de argumentos tangibles e iconográficos, que van desde la ruina climática hasta las desigualdades raciales. La política actual, sin embargo, pasa por alto el significado cultural de amplio alcance de las iconografías de desastres en el largo plazo de la historia. Desde William Shakespeare hasta Rafael Tufiño, el temporal y su estela destructiva emerge como una metáfora potente tanto de la entropía social como de la posibilidad dinámica de rehacer el futuro.

El filósofo alemán Hans Blumenberg se detuvo una vez en la metáfora del naufragio y el espectador, que tiene mucho en común con la iconografía política del temporal. Los antiguos vieron los escombros del naufragio en el océano infinito como una advertencia en contra de exceder los límites naturales. Los escritores posteriores de la Ilustración vieron la misma

imagen poética como una metáfora del precio que debe pagarse por el capitalismo global (Blumenberg 1979). Las imágenes mediáticas del huracán y sus secuelas tienen un valor similar en los debates actuales, tanto como una advertencia en contra como un ejemplar de la consecuencia necesaria de las industrias humanas. Sin embargo, cuando el ciclón es representado por artistas del Caribe mismo, podríamos argumentar que la imagen del huracán y su estela tiene más en común con la del espectador a bordo del barco que pronto naufragará. O, más radicalmente, el arte con temática de huracanes sugiere un futuro imaginado en el que el espectador detiene su mirada curiosa y se convierte en un agente activo que busca nuevos comienzos en la “nada desnuda de la brinca del barco” (Blumenberg 1979, 83). Las imágenes de los principales medios de comunicación sobre el huracán y su destrucción mortal pueden generar curiosidad, expresar peligro e implicar consecuencias “naturales”. Pero ese discurso mediático pocas veces anima a quienes desean empezar de nuevo. Para ello recurrimos al arte.

Los grabados y el mural con el tema de las tormentas de Tufiño me sugieren que podríamos comprender mejor el impacto de los huracanes en la historia del arte y la política cultural del Caribe si adoptamos una visión diacrónica más amplia de las historias entrelazadas de los seres humanos y no-humanos (human and non-human). Esto requiere una comprensión de los huracanes como una fuerza cronotópica en la historia del arte y la cultura visual a lo largo de generaciones, desde los orígenes indígenas hasta los mitos del colonialismo y el modernismo y las complejidades de nuestro mundo globalizado contemporáneo. Tomando prestado de los términos del crítico literario ruso Mikhail Bakhtin, argumento yo que el huracán (o sea el temporal) activa los cronotopos (*χρονοτοπ*, time-space) en la historia del arte caribeño (Bakhtin 1981, 84-258). En la más amplia de las definiciones, el temporal es un tiempo-espacio de crisis en la sociedad humana. Como argumentó el historiador Stuart Schwartz, estos momentos de crisis posteriores al huracán definen las historias sociales en el Caribe a lo largo de generaciones (Schwartz 2015). Agregaría yo que estos momentos también requieren nuevas respuestas visuales y análisis en el ámbito del arte y la historia del arte.

Las discusiones que siguen revelan los múltiples espacios temporales de los huracanes en representaciones visuales. Comenzamos con las obras visuales de las civilizaciones indígenas del gran Caribe (pueblos de los caribes, los taínos y las mayas, por ejemplo). Enfocamos en las representaciones de una deidad con brazos en espiral contrarreloj, encontradas en el sureste de Cuba (fig. 3-5). Siguiendo las escrituras del antropólogo cubano Fernando Ortiz, esos fueron las primeras putativas representaciones del mismo “huracán.” Argumento que esas imágenes y las prácticas materiales del Caribe Indígena reflejan un conocimiento profundo de lo humano y no humano, tristemente perdida por el genocidio colonial. La siguiente sección pasa a considerar la imagen aterradora de los huracanes en el imaginario europeo, ya que el colonialismo de colonos blancos efectivamente desplazó el conocimiento indígena. Me detengo en la imagen icónica de la representación de Theodor de Bry de una “tormenta inaudita” (fig. 6). Cuando se coloca en el contexto más amplio del arte de De Bry, la imagen revela un conjunto significativo de ansiedades coloniales en torno al control y la contención de la gente y el ambiente de las Américas (fig. 7-8). Luego, las siguientes secciones se proyectan

hacia historias entrelazadas del arte moderno, las democracias emergentes, el imperialismo, el racismo sistémico y los muchos huracanes que definieron el gran Caribe en los últimos quinientos años. Primero, analizo la metáfora de Shakespeare de la tempestad como una fuerza que va más allá de los binarios identitarios (la raza, la clase, el género, la nación). Luego, considero cómo el huracán se convertiría en un símbolo poderoso del potencial emancipador de los pueblos esclavizados afrodescendientes y súbditos coloniales (fig. 9). Esto incluyó la tormenta mortal de 1780, que tendría un efecto profundo en la Revolución Americana de los EE. UU. y tormentas ficticias que resonaron con la tradición de la Revolución Haitiana (fig. 10). Los huracanes se entrelazaron en debates más amplios sobre la abolición en el siglo XIX, como en la descripción del barco de esclavos de J.M.W. Turner y las relaciones raciales posteriores a la guerra civil en los EE. UU., como se muestra en las obras de Winslow Homer (fig. 11-12). Volvemos a ver a mediados del siglo XX, cómo el huracán también se convierte en una parodia del imperialismo estadounidense y la explotación aun sin fin de los súbditos coloniales en Puerto Rico, como se ilustra en las obras de arte de Carlos Raquel Rivera (fig. 13).

Mi artículo concluye desentrañando la larga historia de los huracanes, el arte y la política cultural en las obras contemporáneas de artistas como la cubanoamericana Teresita Fernández y la puertorriqueña Gabriella Ferrer (fig. 14-15). Yuxtapongo las capas históricas de sus obras visuales, realizadas tras la devastación del huracán María en 2017, con representaciones clickbait de huracanes en el siglo XXI. Fotografías sensacionalistas de casas destruidas y calles inundadas en Dominica, Guadalupe y Puerto Rico harían parecer al espectador estadounidense o europeo que el sufrimiento del ambiente es algo que les sucede allá-entonces-a ellos en vez de aquí-ahora-a nosotros. Los artistas contemporáneos del Caribe, por otro lado, siguiendo la historia larga y vertiginosa de imágenes de huracanes como la de Tufiño y Raquel Rivera, ofrecen una respuesta decolonial relacionada pero distinta a las imágenes de los medios populares y sus iconografías políticas. Estas no son representaciones voyeristas y eliminadas del dolor y la ruina. Más bien, ofrecen imágenes contrapuestas del huracán y sus consecuencias con un enfoque en las posibilidades distintas y generativas en el presente y el futuro.

Desempaquetar la iconografía del huracán a lo largo del tiempo y el espacio, sugiero para cerrar, es un paso crítico para enfrentar los enredos sociales, económicos y emocionales de la colonialidad y la decolonialidad en la era de la ruina climática y más ampliamente la historia. Junto con el cambio climático, seguimos lidiando con una serie de desastres culturales entrelazados: migración forzada, política internacional, los inquietantes legados del colonialismo europeo y estadounidense. El legado artístico de los huracanes no es un epifenómeno de esos discursos entretreídos, sino es central para enfrentar nuestras crisis compartidas. Las culturas visuales y materiales tampoco son epifenómenos de otros motores primarios como la guerra, la enfermedad o los desastres naturales. Por el contrario, la historia del arte es central para descubrir nuevas visiones ontológicas y no ontológicas de los huracanes y sus complejos efectos sobre las teorías de la migración, la transculturalidad y la decolonialidad en el contexto caribeño. Siguiendo la lógica del poeta martiniqués Édouard Glissant, podríamos decir que el huracán es un elemento traumático, pero también generativo, en la historia no

artística (non-art history) del caos-mundo del Caribe (Glissant 1997, Prieto 2011). El temporal existe en tiempos múltiples y espacios variados, y produce formas y respuestas visuales igualmente complejas. La historia del arte de los huracanes revela caminos para ver la vida cultural de los desastres naturales. El arte también nos brinda condiciones de posibilidad para el huracán en el Caribe y en todo el mundo. Los efectos finales del huracán, nos dice la historia, dependen no solo de la respuesta material de la humanidad, sino también de las expresiones espirituales, estéticas, políticas e imaginarias que se manifiestan en las diversas iconografías del arte caribeño. Es en esos íconos visuales de huracanes pasados y presentes, en los restos de viejos barcos, donde encontramos el coraje para imaginar nuevos futuros.

* Muchas gracias a todos mis amigos, vecinos y colegas en El Monte, la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, la Fundación Luis Muñoz Marín, el Archivo General y en toda la isla por sus valiosos conocimientos y apoyo en la redacción de este artículo.



Fig. 1: Rafael Tufiño Figueroa: *El Temporal*, linogravado, 1954. Instituto de Cultura Puertorriqueña Collection, San Juan, Puerto Rico.



Fig. 2: Rafael Tufiño Figueroa: *La Plena*, caseína/masonita, 1952-1954. Instituto de Cultura Puertorriqueña Collection, San Juan, Puerto Rico.



Fig. 3: *Ídolo de piedra (con figura antropomorfa en el abdomen)*, piedra incisa, fecha desconocida. Cortesía Museo Provincial Bacardi Moreau, Santiago de Cuba, Cuba.



Fig. 4: *Ídolo de piedra (figura antropomorfa con brazos que rodean una cabeza central en sentido contrario a las agujas del reloj)*, piedra incisa, fecha desconocida. Cortesía Museo Provincial Bacardi Moreau, Santiago de Cuba, Cuba.

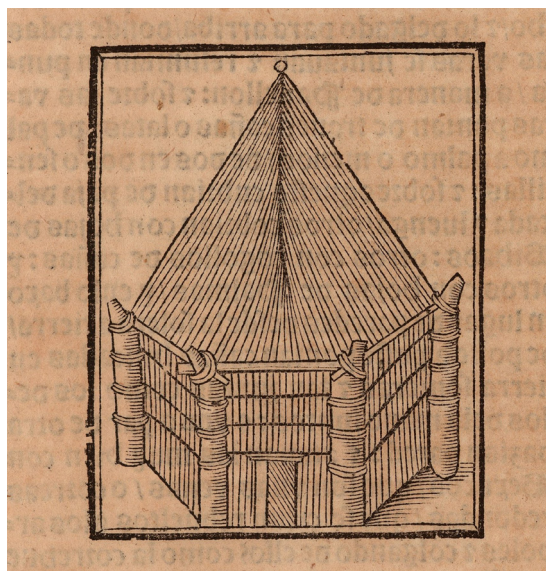


Fig. 5: *Viviendas indígenas caribeñas*, detalle de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés: *Hystoria General de las Indias*, 1547, xilografía, fol. 58 verso. ©John Carter Brown Library.



Fig. 6: Theodor de Bry: *Ein schrecklich und unerhörtes Ungewitter*, grabado, circa 1594, de Benzoni y De Bry: *America* (Band 4). Cortesía University of Heidelberg Digital Library. <https://doi.org/10.11588/diglit.8296>



Fig. 7: Theodor de Bry: *Indianer können der Spanier Tyrannen nicht länger leiden*, grabado, circa 1594, de Benzoni y De Bry: *America* (Band 4). Cortesía University of Heidelberg Digital Library. <https://doi.org/10.11588/diglit.8296>



Fig. 8: Theodor de Bry: *Columbus straffet die aufrührische Spanier*, grabado, circa 1594, de Benzoni y De Bry: *America* (Band 4). Cortesía University of Heidelberg Digital Library. Available at <https://doi.org/10.11588/diglit.8296>



Fig. 9: Elisha Kirkall según François Boitard: *Frontispicio de la edición de 1709 de Nicolas Rowe de The Tempest de William Shakespeare*, grabado, 1709. Cortesía de British Library.



Fig. 10: Valentine Green según William Elliot: *To Sir Peter Parker.... Egmont Robt Fanshawe Esqr, Commander, when dismasted in the Great Hurricane October 11th, 1780 near the Island St Lucia*, grabado, 1784. Cortesía de British Museum.



Fig. 11: J.M.W. Turner: *Slave Ship (Slavers Throwing overboard the Dead and Dying—Typhon coming on)*, óleo sobre lienzo, 1840. Cortesía Museum of Fine Arts, Boston.



Fig. 14: Teresita Fernández: *Caribbean Cosmos*, cerámica esmaltada, 2020, colección particular. Cortesía de la artista y Lehmann Maupin.



Fig. 12: Winslow Homer: *The Gulf Stream*, óleo sobre lienzo, 1899. Cortesía Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 15: Gabriela Torres-Ferrer: *Untitled (Valora tu mentira Americana)*, 2018. Poste eléctrico de madera devastado por huracanes con propaganda de la estadidad. 116" x 118" x 122". Colección de César y Mima Reyes. Cortesía de la artista y Embajada, San Juan, Foto: Raquel Pérez-Puig.



Fig. 13: Carlos Raquel Rivera: *Huracán del Norte*, linograbado, 1955. Cortesía Instituto de Cultura Puertorriqueña Collection.

Bibliografía

Acosta, Virginia García y Raymondo Padilla Lozoya, eds. *Historia y memoria de los huracanes y otros episodios hidrometeorológicos extremos en México*. Xalapa, Veracruz, México: Universidad Veracruzana, Dirección Editorial; Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; Colima, Colima: Universidad de Colima, 2021.

Anderson, Mark. *Disaster Writing: The Cultural Politics of Catastrophe in Latin America*. Charlottesville, Va: University of Virginia Press, 2011.

Archives of the West Palm Beach Historical Society, Weather Box, 1928, Hurricane Box 3.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin, TX: University of Texas, 1981.

Barad, Karen Michelle. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham N.C: Duke University Press, 2007.

Benítez Rojo, Antonio y James Elliott Maraniss. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Durham, NC: Duke Univ. Press, 1996.

Benzoni, Girolamo y Theodor de Bry, *America (Band 4): Neuwe Und Gründtliche Historien Von Dem Nidergängischen Indien, so Von Christophoro Columbo Im Jar 1492 Erstlich Erfunden*. Franckfurt am Mayn: De Bry, 1597.

Blumenberg, Hans. *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

Boime, Albert. "Turner's Slave Ship: The Victims of Empire." *Turner Studies* 10, no. 1 (1990): 34-43.

Busch, Werner. "Von der Wahrheit des Himmels und der Wolken." In *Von Kunst und Temperament: Festschrift für Eberhard König*, editado por Caroline Zöhl y Mara Hofmann, 61-66. Turnhout: Brepols, 2007.

Bonilla, Yarimar, Marisol LeBrón, y Arcadio Díaz Quiñones, eds. *Aftershocks of Disaster: Puerto Rico Before and After the Storm*. Chicago: Haymarket Books, 2019.

Cartwright, Keith. "'To Walk with the Storm': Oya as the Transformative 'I' of Zora Neale Hurston's Afro-Atlantic Callings." *American Literature* 78, no. 4 (2006): 741-767.

Césaire, Aimé. *Une tempête; d'après 'La tempête' de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

- Chakrabarty, Dipesh. "Postcolonial Studies and the Challenge of Climate Change." *New Literary History* 43, no. 1 (2012): 1–18.
- "Comptabilité du Cyclone de 1928," *Archives Départementales de Guadeloupe*, 1928-1934.
- Cusicanqui, Silvia Rivera. "Ch'ixinakax utxiwa: A Reflection on the Practices and Discourses of Decolonization," *South Atlantic Quarterly* (2011), 111(1): 95-109.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Derby, Lauren. *The Dictator's Seduction: Politics and the Popular Imagination in the Era of Trujillo*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Duany, Jorge "Rethinking Puerto Rican Migrants as Climate Refugees," Lectura presentada en *Bregando with Disaster: Post Hurricane Maria Realities and Resiliencies*. University of South Florida Contemporary Art Museum, Miami, FL, 2-10-2021. <https://www.youtube.com/watch?v=23GSHdhmoYw>
- Dubois, Laurent. *Avengers of the New World: The Story of the Haitian Revolution*. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 2004.
- Dumesle, Herald. *Voyage dans le Nord d'Haiti, ou, Revelation des lieux et des monuments historiques*. Les Cayes: Imprimerie du Gouvernement, 1824.
- Emanuel, Kerry. *Divine Wind: The History and Science of Hurricanes*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Fanon, Frantz. *Les Damnés de la Terre*. Paris: François Maspero, 1961.
- Fernández, Teresita y Osman Can Yerebakan. "Material Intelligence: Teresita Fernández Interviewed by Osman Can Yerebakan." *Bomb Magazine*, 18-08-2021. <https://bombmagazine.org/articles/material-intelligence-teresita-fern%C3%A1ndez-interviewed/>
- Fernández, Teresita y Marina Isgro. "On Art and Eco-Trauma: Artist Talk with Teresita Fernández." *Talking to Our Time: Hirshorn Museum and Sculpture Museum, Smithsonian Weekly Artist Talk*, 28-04-2020. <https://hirshorn.si.edu/explore/at-home-on-art-and-eco-trauma-artist-talk-with-teresita-fernandez/>
- Fernández, Teresita y Joseph R. Hartman. "Informal Discussion," 07-09-2022.
- Frost, Mark. "The Guilty Ship': Ruskin, Turner and Dabydeen." *The Journal of Commonwealth Literature* 45, no. 3 (2010): 371-388.

- Gastine, Civique de. *Histoire de la Republique d'Haiti ou Saint-Domingue, l'esclavage et les colons*. Paris: Plancher, 1819.
- Glissant, Édouard. *Traité du Tout-monde*. Paris: Gallimard, 1997.
- Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Groesen, Michael van. *Representations of the Overseas World in the de Bry Collection of Voyages (1590–1634)*. Leiden: Brill, 2008.
- Halstead, Murat. *Galveston: The Horrors of a Stricken City: Portraying by Pen and Picture the Awful Calamity That Befell the Queen City on the Gulf and the Terrible Scenes That Followed the Disaster*. Chicago: American Publishers' Association, 1900.
- Hartman, Joseph R. "The Ceiba Tree as a Multivocal Signifier: Afro-Cuban Symbolism, Political Performance, and Urban Space in the Cuban Republic." *Hemisphere: Visual Cultures of the Americas* 4, no. 1 (2011): 16-41.
- Hartman, Joseph R. *Dictator's Dreamscape: How Architecture and Vision Built Machado's Cuba and Invented Modern Havana*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2019.
- Hartman, Joseph R., ed. *Imperial Islands: Art, Architecture and Visual Experience in the US Insular Empire after 1898*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2021.
- Homar, Lorenzo, Rafael Tufiño, Tomás Blanco, y Irene Delano. *Plenas: 12 grabados*. San Juan: Editorial Caribe, 1955.
- Horowitz, Andy. "The Complete Story of the Galveston Horror: Trauma, History, and the Great Storm of 1900." *Historical Reflections/Réflexions Historiques* 41, no. 3 (2015): 95-108.
- Hurston, Zora Neale. *Their Eyes Were Watching God*. New York: Harper Collins, 1991.
- Johnson, Sherry. *Climate and Catastrophe in Cuba and the Atlantic World in the Age of Revolution*. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 2011.
- Lloréns, Hilda. "Imaging Disaster: Puerto Rico through the Eye of Hurricane María." *Transforming Anthropology* 26, no. 2 (2018): 136-156.
- Maldonado-Torres, Nelson. "On the Coloniality of Being." *Cultural Studies* 21, no. 2 (2007): 247-260.
- McCoubrey, John. "Turner's Slave Ship: Abolition, Ruskin, and Reception." *Word and Image*, no. 14 (1998): 323-324.

- Mignolo, Walter. "Crossing Gazes and the Silence of the 'Indians': Theodor de Bry and Guaman Poma de Ayala." *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 41, no. 1 (2011): 173-223.
- Mignolo, Walter and Rolando Vázquez. "Decolonial aesthetics: Colonial wounds/decolonial healings." *Social Text Online* 15 (2013): 1-18.
- Millás, José Carlos. *Hurricanes of the Caribbean and Adjacent Regions, 1492–1800*. Miami: Academy of the Arts and Sciences of the Americas, 1968.
- Monteith, Sharon. "Hurricane Katrina: Five Years after Introduction." *Journal of American Studies* 44, no. 3 (2010): 475-82.
- Morgan, Philip D., John Robert McNeill, Matthew Mulcahy, y Stuart B. Schwartz. *Sea and Land: An Environmental History of the Caribbean*. New York: Oxford University Press, 2022.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Mulcahy, Matthew. *Hurricanes and Society in the British Greater Caribbean, 1624-1783*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 2008.
- Neely, Wayne. *The Great Bahamas Hurricane of 1929: The Story of the Greatest Bahamian Hurricane of the Twentieth Century*. Bloomington: iUniverse LLC, 2013.
- Ortiz, Fernando. *El Huracán: Su Mitología y Sus Símbolos*. Fondo de Cultura Económica: Mexico – Buenos Aires, 1947.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Jesús Montero, 1940.
- Oviedo y Valdés, Gonzalo Fernández de. *Coronica delas Indias. La hystoria general de las Indias agora nueuamente impressa corregida y emendada. 1547: y con la conquista del Peru*. Salamanca: Iuan de Iunta, 1547.
- Price, Rachel. *Planet/Cuba*. New York: Verso, 2015.
- Prieto, Eric. "Edouard Glissant, littérature-monde, and Tout-monde." *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism* 14, no. 3 (2010): 111-120.
- Quijano, Aníbal. "Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America." *Nepantla*, 1, no. 3 (2000): 533–580.

- Quilligan, Maureen. "Theodor De Bry's Voyages to the New and Old Worlds." *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 41, no. 1 (2011): 1-12.
- Recovery Efforts after 1935 Key West Hurricane Photo Album, Special and Area Studies Collections, George A. Smathers Libraries, University of Florida, Gainesville, Florida.
- Retamar, Roberto Fernández, Lynn Garafola, David Arthur McMurray, y Robert Márquez. "Caliban: Notes towards a discussion of culture in our America." *The Massachusetts Review* 15, no. 1/2 (1974): 7-72.
- Rivera, Raquel Rosario. *La Llegada del Cíclope: percepciones de San Ciríaco a cien años de su visita*. San Juan, P.R.: Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, 2000.
- Rivera-Santana, Carlos. "Aesthetics of Disaster as Decolonial Aesthetics: Making Sense of the Effects of Hurricane María through Puerto Rican Contemporary Art." *Cultural Studies* 34, no. 3 (2020): 341-362.
- Rodó, José Enrique. *Ariel. Translated with an Introductory Essay by F.J. Stimson, Late United States Ambassador to Argentina, Boston and New York*. Boston: Houghton Mifflin Company/Riverside Press, 1922.
- Schmitt, Dominik, Eberhard Gischler, Flavio S. Anselmetti, y Hendrik Vogel. "Caribbean Cyclone Activity: An Annually-Resolved Common Era Record." *Scientific Reports* 10, no. 1 (2020): 1-17.
- Schwartz, Stuart B. "The Hurricane of San Ciriaco: Disaster, Politics, and Society in Puerto Rico, 1899-1901." *The Hispanic American Historical Review* 72, no. 3 (1992): 303-34.
- Schwartz, Stuart B. *Sea of Storms: A History of Hurricanes in the Greater Caribbean from Columbus to Katrina*. Princeton: University of Princeton Press, 2015.
- Shakespeare, William y Nicholas Rowe. *The Tempest: A Comedy*. London: Jacob Tonson, 1709.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar Straus and Giroux, 2003.
- South, Andrew y Chris Zweifel. "Disaster survivability of thin-shell concrete dome structures: experience and practice." *Proceedings of IASS Annual Symposia* no. 21 (2014): 1-13.
- Staiti, Paul. "Winslow Homer and the Drama of Thermodynamics." *American Art* 15, 1 (2001): 11-33.

Tannehill, Ivan Ray. *Hurricanes, Their Nature and History, Particularly Those of the West Indies and Southern Coasts of the United States*. Princeton: Princeton University Press, 1938.

Tedeschi, Martha. "Memoranda of Travel: The Tropics." En *Watercolors by Winslow Homer: The Color of Light*, editado por Martha Tedeschi y Kristi Dahm. Chicago: Art Institute of Chicago, 2007.

Tezanos Toral, Lorena. "The Cuban Bohío: History, Appropriation, and Transformation." En *Visual Culture and Indigenous Agency in the Early Americas*, editado por Alessia Frassani 102-123. London: Brill, 2021.

Vine, Steve. "Blake's Material Sublime." *Studies in Romanticism* 41, no. 2 (2002): 237-257.

Wessolowski, Tanja. "Naturkatastrophe." En *Handbuch der politischen Ikonographie, vol. 2*, editado por Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrick Ziegler, 182-187. Munich: Verlag C.H. Beck, 2011.

Winkler, Tyler S., Peter J. van Hengstum, Jeffrey P. Donnelly, Elizabeth J. Wallace, Nicole D'Entremont, Andrea D. Hawkes, Christopher V. Maio, Richard M. Sullivan, y Jonathan D. Woodruff. "Oceanic Passage of Hurricanes Across Cay Sal Bank in The Bahamas over the last 530 years." *Marine Geology* 443 (2022): 106653.

ZUSAMMENFASSUNG *Temporalität* im Bild: Der Hurrikan (*el temporal*) als Chronotop karibischer Kunstgeschichte und Bildpolitik

Joseph R. Hartman

Abstrakt

Hurrikane enthüllen Chronotope, welche die verknüpften Geschichten von Transkulturation, Kolonialismus und Dekolonialität in der Kunst in-/formieren. Dieser Beitrag zeichnet die kulturpolitische Ikonographie nach, die mit dem Auftreten und der Zerstörungskraft von Wirbelstürmen in der karibischen Kunst über Generationen hinweg gewachsen ist. Indem er die *longue durée* künstlerischer Darstellungen von Hurrikanen mit in den Blick nimmt, zielt er darauf ab, die Möglichkeiten und Grenzen von Kunst und Kunstgeschichte als Mittel der Reaktion auf Klimakatastrophen, einhergehender Reparatur und Prävention im Kontext von Kolonialgeschichte aufzuzeigen. Staatlich geförderte Kunst, die nach meteorologischen Katastrophen produziert wurde, hat historisch gesehen die koloniale „Matrix der Macht“ gestärkt, während moderne und zeitgenössische Künstler und Künstlerinnen die Notwendigkeit dekolonialer Lösungen für anhaltende Ökotraumata andeuten. Die Prozesse und Visualisierungen der Dekolonialisierung lassen sich jedoch, wie der Hurrikan selbst, nicht erst in der Gegenwart beobachten oder nur für die Zukunft vorhersagen. Es finden sich dafür auch historisch viele Hinweise in der visuellen Kultur, Kunst und dem Gesang karibischer Völker. Hurrikane über verschiedene Zeiträume der karibischen Kunstgeschichte hinweg aufzuspüren, hilft uns, dekoloniale Narrative neu zu denken.

Schlagworte: Chronotope • Dekolonialität • Ökotraumata • Hurrikan • Visuelle Kultur

Wir beginnen unsere Diskussion mit einer Reflexion über Hurrikane als kulturelle Phänomene im puertorikanischen Plena (Volkslied) „El Temporal“. Namentlich nicht überlieferte Musiker schrieben das Lied nach dem tödlichen Hurrikan von 1928, der in Puerto Rico als San Felipe II und in den Vereinigten Staaten als Okeechobee bekannt ist. „Temporal, Temporal, ¡qué tremendo temporal! San Felipe, San Felipe, ¡qué terrible temporal! ¿Qué será de Puerto Rico, cuando pase el temporal?“ Das Lied beschwört einen unfassbaren Moment der Katastrophe herauf: den Sturm, der Puerto Rico am 13 September 1928 heimsuchte. Betrachten wir die *longue durée* der karibischen Kulturgeschichte, könnten wir auch sagen, dass die Rede vom „schrecklichen“ und „gewaltigen“ Hurrikan ein sich wiederholender Topos der Angst ist, der über Generationen hinweg auch ein kulturell schöpferisches Potenzial entfaltet hat. So ist es nicht verwunderlich, dass der berühmte puertorikanische Künstler Rafael Tufiño später beschloss, die Plena in einem Stich und Wandbild zu illustrieren (Homar et al. 1955). In Tufiños Illustrationen fegt eine gottähnliche, übergroße Gestalt mit einer Hand Massen von verloren wirkenden Männern und Frauen hinweg, während sie mit der anderen nach bescheidenen Holzhütten greift, die sich vergeblich weg zu ducken scheinen (Abb. 1-2). Die Gottheit bläst gewaltige Winde über die Menge und ihre zerbrechlichen Behausungen. Das Werk impliziert eine Kritik am kolonialen Zustand, insofern es in der mächtigen Gestalt auch die schöpferische Kraft karibischer Kosmologien aufzugreifen scheint.

Tufiños Kunst legt dabei auch den irreführenden Topos der „Naturkatastrophe“ offen, insofern es verdeutlicht, dass die Ursachen und Folgen des Sturms eher in kultureller als klimatischer Hinsicht auszumachen sind. Die Darstellung des Hurrikans ist, in diesem Sinne, Teil einer größeren kulturpolitischen Ikonographie. Der deutsche Philosoph Hans Blumenberg beschäftigte sich einst mit dem Bild eines Schiffbruchs vor Zuschauern, einer dramatischen Ansicht, die viele Gemeinsamkeiten aufweist mit Bildern, die *el temporal* (den Hurrikan) darstellen. Die Antike sah im Bild der Schiffstrümmer, die auf den Grund des unendlichen Ozeans sinken, eine Warnung vor dem Überschreiten naturgegebener Grenzen. Spätere Schriftsteller der Aufklärung sahen dasselbe poetische Bild als Metapher für den Preis, der für den globalen Kapitalismus zu zahlen sei (Blumenberg 1979). Die aktuellen Bilder des Hurrikans und seiner Folgen in den Nachrichtenmedien und sozialen Netzwerken haben in heutigen Debatten eine ähnliche Wertigkeit, da sie sowohl als eine Warnung vor, als auch als eine notwendige Folge menschlicher Industrialisierung verstanden werden. Handelt es sich jedoch um Bilder, die von Künstlern aus der Karibik selbst produziert werden, könnten wir argumentieren, dass diese Bilder mehr mit der Ansicht jener gleicht, die sich an Bord des sinkenden Schiffes befinden. Mit anderen, noch radikaleren Worten, diese Sorte von Orkankunst inszeniert eine Zukunft, welche die voyeuristische Lust am Untergang des Betrachters erstickt, ihn in die Sichtweise des unmittelbar Betroffenen versetzt und zum Handeln auffordert – jemand, der im „nackten Nichts des Sprungs über Bord“ (Blumenberg 1979, 83) nach neuen Anfängen sucht.

Der Beitrag spürt der mit der Entstehung und der Zerstörungsgewalt von Wirbelstürmen in der karibischen Kunst verbundenen ästhetischen Darstellung von Hurrikanen über Generationen hinweg nach. Die Kulturgeschichte dieses regelmäßigen Wetterphänomens beginnt mit visuellen Darstellungen des indigenen Gottes „Huracán“ (Abb. 3-4) und hinterließ zahlreiche

Bildspuren durch Kolonialismus, Sklaverei und Modernismus bis hin zur aktuellen Klimakrise (Abb. 5-13). Betrachtet werden Werke von Künstlern wie Theodor de Bry, JMW Turner, Winslow Homer und Carlos Raquel Rivera, neben Schriftstellern wie Fernando Ortiz, Edouard Glissant und Nelson Maldonado-Torres. Dabei zielt der Beitrag darauf ab, die lange und verflochtene Geschichte von Hurrikanen, Kunst und Kulturpolitik aufzudecken. Ich behaupte, dass es wichtig ist, diese Geschichte zu berücksichtigen, wenn wir nach neuen kulturellen Lösungen für die anhaltenden und zunehmenden Bedrohungen durch den Klimawandel suchen, nicht nur in der Karibik, sondern auf der ganzen Welt.

Ich schließe mit einer Analyse der langen Geschichte von Hurrikanen, Kunst und Kulturpolitik in den zeitgenössischen Werken von Künstlerinnen wie Teresita Fernández, die kubanisch-amerikanische Wurzeln hat, und der Puertorikanerin Gabriella Ferrer (Abb. 14-15). Ich stelle die historischen Schichten der Werke der beiden karibischen Künstlerinnen Clickbait-Darstellungen von Hurrikanen des 21. Jahrhunderts gegenüber. Sensationelle Fotografien von zerstörten Häusern und überschwemmten Straßen lassen den US-amerikanischen oder europäischen Betrachter glauben, dass dieses Leid etwas war, das „anderen dort“, aber nicht „uns hier“ passiert. Zeitgenössische karibische Künstler hingegen, bieten nach der langen, spiralförmigen Geschichte der Hurrikanbilder eine verwandte, aber deutlich dekoloniale Antwort auf populäre Medienbilder und ihre politische Ikonographie. Dies sind nicht distanzierte und voyeuristische Darstellungen von Schmerz und Verderben. Vielmehr gestalten sie konkurrierende Bilder des Hurrikans und seiner Folgen und konzentrieren sich auf differenzierte Darstellungen, welche auf das produktive gesellschaftliche, Veränderungen bewirkende Potential von Kunst setzen.

Abschließend schlage ich vor, dass das Dekonstruieren der Ikonographie des Hurrikans durch Zeit und Raum ein entscheidender Schritt ist, um die sozialen, wirtschaftlichen und affektiven Verstrickungen von Kolonialität und Dekolonialität im Zeitalter des Klimawandels und im Laufe der Geschichte zu konfrontieren. Neben dem Klimawandel kämpfen wir weiterhin mit einer Vielzahl miteinander verflochtener kultureller Katastrophen: erzwungene Migration, internationale Politik, das schwere, strukturell etablierte Erbe des europäischen und US-amerikanischen Kolonialismus. Das künstlerische Vermächtnis von Hurrikanen ist kein Epiphänomen für diese miteinander verwobenen Diskurse, sondern von zentraler Bedeutung für die Bewältigung unserer gemeinsamen Krisen. Auch sind visuelle und materielle Kulturen keine Begleitphänomene anderer wichtiger Faktoren wie Krieg, Krankheit oder Naturkatastrophen. Im Gegenteil, die Kunstgeschichte ist zentral für das Entdecken neuer ontologischer und nicht-ontologischer Sichtweisen auf Hurrikane und ihre komplexen Auswirkungen auf Theorien zu Migration, Transkulturalität und Dekolonialität im karibischen Kontext. In den visuellen Ikonen von vergangenen und gegenwärtigen Hurrikanen, in den Trümmern alter Schiffe finden wir den Mut, uns neue Zukünfte vorzustellen.

* Vielen Dank an alle meine Freunde, Nachbarn und Kollegen in El Monte, der Universität von Puerto Rico, Río Piedras, der Fundación Luis Muñoz Marín, dem Archivo General und auf der ganzen Insel für ihre wertvollen Einblicke und ihre Unterstützung beim Schreiben dieses Artikels.



Abb 1: Rafael Tufiño Figueroa, *El Temporal*, Linolschnitt, 1954. Instituto de Cultura Puertorriqueña Collection, San Juan, Puerto Rico.



Abb. 2: Rafael Tufiño Figueroa. *La Plena*, Kasein/Masonit, 1952-1954. Instituto de Cultura Puertorriqueña Collection, San Juan, Puerto Rico.



Abb. 3: *Steinernes Idol (eine anthropomorphe Figur im Unterleib zeigend)*, Steinschnitzerei, Datum unbekannt. Mit freundlicher Genehmigung des Museo Provincial Bacardi Moreau, Santiago de Cuba, Cuba.



Abb. 4: *Steinernes Idol (eine anthropomorphe Figur mit Armen, die einen zentralen Kopf im Gegenuhrzeigersinn umgeben)*, Steinschnitzerei, Datum unbekannt. Mit freundlicher Genehmigung des Museo Provincial Bacardi Moreau, Santiago de Cuba, Cuba.

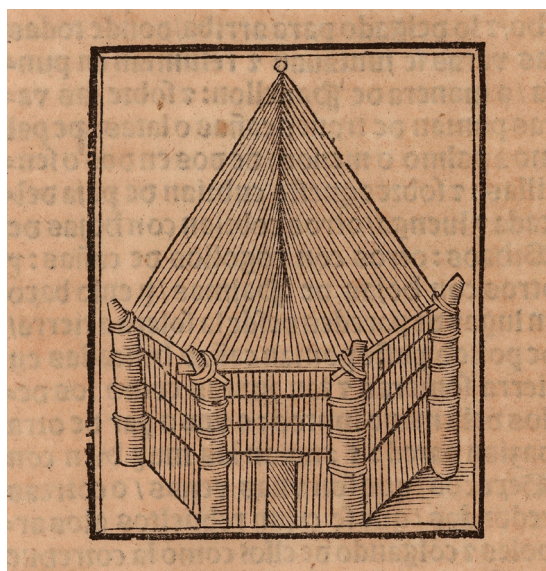


Abb. 5: *Woodcut of Indigenous Caribbean Dwellings*, Ausschnitt aus Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, *Hystoria General de las Indias*, 1547, Rückseite von Blatt 58. © John Carter Brown Library.



Abb. 6: Theodor de Bry, *Ein schrecklich und unerhörtes Unge-
witter*, Stich, circa 1594, von Benzoni und De Bry, *Amerika* (Band
4). Bild mit freundlicher Genehmigung der Digitalen Bibliothek
der Universität Heidelberg: <https://doi.org/10.11588/digit.8296>



Abb. 9: Elisha Kirkall nach François Boitard, Frontispiz zu
Nicolas Rowe's Ausgabe von William Shakespeares *The Tem-
pest* (1709), Stich, 1709. Bild mit freundlicher Genehmigung
der British Library.



Abb. 7: Theodor de Bry, *Indianer können der Spanier Tyrannen
nicht länger leiden*, Stich, circa 1594, von Benzoni und De Bry,
Amerika (Band 4). Bild mit freundlicher Genehmigung der Digitalen
Bibliothek der Universität Heidelberg: <https://doi.org/10.11588/digit.8296>



Abb. 10: Valentine Green nach William Elliot, *To Sir Peter
Parker... Egmont Robt Fanshawe Esqr, Commander, when
dismasted in the Great Hurricane October 11th, 1780 near the
Island St Lucia*, Stich, 1784. Mit freundlicher Genehmigung
des British Museum.



Abb. 8: Theodor de Bry, *Columbus straffet die aufrührische Span-
ier*, Stich, circa 1594, von Benzoni und De Bry, *Amerika* (Band 4).
Bild mit freundlicher Genehmigung der Digitalen Bibliothek der
Universität Heidelberg: <https://doi.org/10.11588/digit.8296>



Abb. 11: J.M.W. Turner, *Slave Ship (Slavers Throwing overboard the Dead and Dying—Typhoon coming on)*, Öl auf Leinwand, 1840. Mit freundlicher Genehmigung des Museum of Fine Arts, Boston.

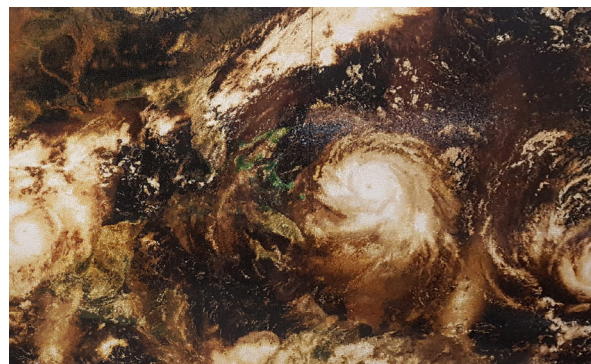


Abb. 14: Teresita Fernández, *Caribbean Cosmos*, glasierte Keramik, 2020. Privatsammlung. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und Lehmann Maupin.



Abb. 12: Winslow Homer, *The Gulf Stream*, Öl auf Leinwand, 1899. Mit freundlicher Genehmigung des Metropolitan Museum of Art.



Abb. 15: Gabriela Torres-Ferrer, *Untitled (Valora tu mentira Americana)*, 2018. Von einem Hurrikan verwüsteter hölzerner Strommast mit staatlicher Propaganda. 116" x 118" x 122". Sammlung von César & Mima Reyes. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und San Juan Embajada. Foto: Raquel Perez-Puig.



Abb. 13: Carlos Raquel Rivera, *Huracán del Norte*, Linolschnitt, 1955. Mit freundlicher Genehmigung des Instituto de Cultura Puertorriqueña Collection.

Bibliografie

- Acosta, Virginia García and Raymondo Padilla Lozoya (Hrsg.). *Historia y memoria de los huracanes y otros episodios hidrometeorológicos extremos en México*. Xalapa, Veracruz, México: Universidad Veracruzana, Redaktionsleitung; Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; Colima, Colima: Universidad de Colima, 2021.
- Anderson, Mark. *Disaster Writing: The Cultural Politics of Catastrophe in Latin America*. Charlottesville, Va: University of Virginia Press, 2011.
- Archives of the West Palm Beach Historical Society, Weather Box, 1928, Hurricane Box 3
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin, TX: University of Texas, 1981.
- Barad, Karen Michelle. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham N.C: Duke University Press, 2007.
- Benítez Rojo, Antonio und James Elliott Maraniss, *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Durham, NC: Duke Univ. Press, 1996.
- Benzoni, Girolamo und Theodor de Bry. *America (Band 4): Neuwe Und Gründtliche Historien Von Dem Nidergängischen Indien, so Von Christophoro Columbo Im Jar 1492 Erstlich Erfunden*. Frankfurt am Main: De Bry, 1597.
- Blumenberg, Hans. *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Boime, Albert. „Turner’s Slave Ship: The Victims of Empire“. *Turner Studies* 10. 1 (1990): 34-43.
- Busch, Werner. „Von der Wahrheit des Himmels und der Wolken,“ in *Von Kunst und Temperament: Festschrift für Eberhard König*, Hrsg. Caroline Zöhl and Mara Hofmann, Turnhout: Brepols, 2007, 61-66.
- Bonilla, Yarimar, Marisol LeBrón, and Arcadio Díaz Quiñones, Hrsg. *Aftershocks of Disaster: Puerto Rico Before and After the Storm*. Chicago: Haymarket Books, 2019.
- Cartwright, Keith. „‘To Walk with the Storm’: Oya as the Transformative ‘I’ of Zora Neale Hurston’s Afro-Atlantic Callings“. *American Literature* 78. 4 (2006): 741-767.
- Césaire, Aimé. *Une tempête; d’après “La tempête” de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

- Chakrabarty, Dipesh. „Postcolonial Studies and the Challenge of Climate Change“. *New Literary History* 43. 1 (2012): 1–18.
- „Comptabilité du Cyclone de 1928“. *Archives Départementales de Guadeloupe*, 1928-1934.
- Cusicanqui, Silvia Rivera. „*Ch'ixinakax utxiwa*: A Reflection on the Practices and Discourses of Decolonization“. *South Atlantic Quarterly* 111. 1 (2011): 95-109.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Derby, Lauren. *The Dictator's Seduction: Politics and the Popular Imagination in the Era of Trujillo*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Duany, Jorge. „Rethinking Puerto Rican Migrants as Climate Refugees“. Vortrag gehalten bei *Bregando with Disaster: Post Hurricane Maria Realities and Resiliencies*. University of South Florida Contemporary Art Museum, Miami, FL, 2 Oktober, 2021. Aufgerufen von: <https://www.youtube.com/watch?v=23GSHdhmoYw>
- Dubois, Laurent. *Avengers of the New World: The Story of the Haitian Revolution*. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 2004.
- Dumesle, Herald. *Voyage dans le Nord d'Haiti, ou, Revelation des lieux et des monuments historiques*. Les Cayes: Imprimerie du Gouvernement, 1824.
- Emanuel, Kerry. *Divine Wind: The History and Science of Hurricanes*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Fanon, Frantz. *Les Damnés de la Terre*. Paris: François Maspero, 1961.
- Fernández, Teresita und Osman Can Yerebakan. „Material Intelligence: Teresita Fernández Interviewed by Osman Can Yerebakan“. *Bomb Magazine*, 18 August 2021. Aufgerufen von: <https://bombmagazine.org/articles/material-intelligence-teresita-fern%C3%A1ndez-interviewed/>
- Fernández, Teresita und Marina Isgro, „On Art and Eco-Trauma: Artist Talk with Teresita Fernández“. *Talking to Our Time: Hirshhorn Museum and Sculpture Museum, Smithsonian Weekly Artist Talk*, 28 April, 2020. Aufgerufen von: <https://hirshhorn.si.edu/explore/at-home-on-art-and-eco-trauma-artist-talk-with-teresita-fernandez/>
- Fernández, Teresita und Joseph R. Hartman, „Informal Discussion“, September 7, 2022.

Frost, Mark „‘The Guilty Ship’: Ruskin, Turner und Dabydeen“. *The Journal of Commonwealth Literature* 45. 3 (2010): 371-388.

Gastine, Civique de. *Histoire de la Republique d’Haiti ou Saint-Domingue, l’esclavage et les colons*. Paris: Plancher, 1819.

Glissant, Édouard. *Traité du Tout-monde*. Paris: Gallimard, 1997.

Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

Groesen, Michael van. *Representations of the Overseas World in the de Bry Collection of Voyages (1590–1634)*. Leiden: Brill, 2008.

Halstead, Murat. *Galveston: The Horrors of a Stricken City: Portraying by Pen and Picture the Awful Calamity That Befell the Queen City on the Gulf and the Terrible Scenes That Followed the Disaster*. Chicago: American Publishers’ Association, 1900.

Hartman, Joseph R. „The Ceiba Tree as a Multivocal Signifier: Afro-Cuban Symbolism, Political Performance, and Urban Space in the Cuban Republic“. *Hemisphere: Visual Cultures of the Americas* 4. 1 (2011): 16-41.

Hartman, Joseph R. *Dictator’s Dreamscape: How Architecture and Vision Built Machado’s Cuba and Invented Modern Havana*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2019.

Hartman, Joseph R. (Hrsg.). *Imperial Islands: Art, Architecture and Visual Experience in the US Insular Empire after 1898*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2021.

Homar, Lorenzo, Rafael Tufiño, Tomás Blanco und Irene Delano. *Plenas: 12 grabados*. San Juan: Editorial Caribe, 1955.

Horowitz, Andy. „The Complete Story of the Galveston Horror: Trauma, History, and the Great Storm of 1900“. *Historical Reflections/Réflexions Historiques* 41. 3 (2015): 95-108.

Hurston, Zora Neale. *Their Eyes Were Watching God*. New York: Harper Collins, 1991.

Johnson, Sherry. *Climate and Catastrophe in Cuba and the Atlantic World in the Age of Revolution*. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 2011.

Lloréns, Hilda, „Imaging Disaster: Puerto Rico through the Eye of Hurricane María“. *Transforming Anthropology* 26. 2 (2018): 136-156.

- Maldonado-Torres, Nelson. „On the Coloniality of Being“. *Cultural Studies* 21. 2 (2007): 247–260.
- McCoubrey, John. „Turner’s Slave Ship: Abolition, Ruskin, and Reception“. *Word and Image*, 14. 4 (1998): 323-324.
- Mignolo, Walter. „Crossing Gazes and the Silence of the ‘Indians’: Theodor de Bry and Guaman Poma de Ayala“. *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 41. 1 (2011): 173-223.
- Mignolo, Walter and Rolando Vazquez. „Decolonial aesthesis: Colonial wounds/decolonial healings“. *Social Text Online* 15 (2013): 1-18.
- Millás, José Carlos. *Hurricanes of the Caribbean and Adjacent Regions, 1492–1800*. Miami: Academy of the Arts and Sciences of the Americas, 1968.
- Monteith, Sharon. „Hurricane Katrina: Five Years after Introduction“. *Journal of American Studies* 44. 3 (2010), 475-82.
- Morgan, Philip D., John Robert McNeill, Matthew Mulcahy und Stuart B. Schwartz. *Sea and Land: An Environmental History of the Caribbean*. New York: Oxford University Press, 2022.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Mulcahy, Matthew. *Hurricanes and Society in the British Greater Caribbean, 1624-1783*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 2008.
- Neely, Wayne. *The Great Bahamas Hurricane of 1929: The Story of the Greatest Bahamian Hurricane of the Twentieth Century*. Bloomington: iUniverse LLC, 2013.
- Ortiz, Fernando. *El Huracán: Su Mitología y Sus Símbolos*. Fondo de Cultura Economica: Mexico – Buenos Aires, 1947.
- Ortiz, Fernando. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2003 [sp. *Contrapunteo Cubano del tabaco y del azúcar* 1940; engl. 1947].
- Oviedo y Valdés, Gonzalo Fernández de. *Coronica delas Indias. La hystoria general de las Indias agora nueuamente impressa corregida y emendada. 1547: y con la conquista del Peru*. Salamanca: Iuan de Iunta, 1547.
- Price, Rachel. *Planet/Cuba*. New York: Verso, 2015.

- Prieto, Eric. „Edouard Glissant, littérature-monde, and Tout-monde“. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism* 14. 3 (2010): 111-120.
- Quijano, Aníbal. „Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America“. *Nepantla* 1.3 (2000): 533–580.
- Quilligan, Maureen. „Theodor De Bry’s Voyages to the New and Old Worlds“. *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 41. 1 (2011): 1-12.
- Recovery Efforts after 1935 Key West Hurricane Photo Album, Special and Area Studies Collections, George A. Smathers Libraries, University of Florida, Gainesville, Florida
- Retamar, Roberto Fernández, Lynn Garafola, David Arthur McMurray und Robert Márquez. „Caliban: Notes towards a discussion of culture in our America“. *The Massachusetts Review* 15. 1/2 (1974): 7-72.
- Rivera, Raquel Rosario. *La Llegada del Cíclope: percepciones de San Ciríaco a cien años de su visita*. San Juan, P.R.: Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, 2000.
- Rivera-Santana, Carlos. „Aesthetics of Disaster as Decolonial Aesthetics: Making Sense of the Effects of Hurricane María through Puerto Rican Contemporary Art“. *Cultural Studies* 34. 3 (2020): 341-362.
- Rodó, José Enrique. *Ariel. Translated with an Introductory Essay by F.J. Stimson, Late United States Ambassador to Argentina, Boston and New York*. Boston: Houghton Mifflin Company/Riverside Press, 1922.
- Schmitt, Dominik, Eberhard Gischler, Flavio S. Anselmetti und Hendrik Vogel. „Caribbean Cyclone Activity: An Annually-Resolved Common Era Record“. *Scientific Reports* 10. 1 (2020): 1-17.
- Schwartz, Stuart B. „The Hurricane of San Ciriaco: Disaster, Politics, and Society in Puerto Rico, 1899-1901“. *The Hispanic American Historical Review* 72. 3 (1992): 303–34.
- Schwartz, Stuart B. *Sea of Storms: A History of Hurricanes in the Greater Caribbean from Columbus to Katrina*. Princeton: University of Princeton Press, 2015.
- Shakespeare, William and Nicholas Rowe. *The Tempest: A Comedy*. London: Jacob Tonson, 1709.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar Straus and Giroux, 2003.

- South, Andrew und Chris Zweifel. „Disaster survivability of thin-shell concrete dome structures: experience and practice“. *Proceedings of IASS Annual Symposia* 21 (2014): 1-13.
- Staiti, Paul. „Winslow Homer and the Drama of Thermodynamics“. *American Art* 15. 1 (2001): 11-33.
- Tannehill, Ivan Ray. *Hurricanes, Their Nature and History, Particularly Those of the West Indies and Southern Coasts of the United States*. Princeton: Princeton University Press, 1938.
- Tedeschi, Martha. „Memoranda of Travel: The Tropics“. *Watercolors by Winslow Homer: The Color of Light*. Hrsg. Martha Tedeschi und Kristi Dahm. Chicago: Art Institute of Chicago, 2007.
- Tezanos Toral, Lorena. „The Cuban Bohío: History, Appropriation, and Transformation“. *Visual Culture and Indigenous Agency in the Early Americas*. Hrsg. Alessia Frassani. London: Brill, 2021, 102-123.
- Vine, Steve. „Blake’s Material Sublime“. *Studies in Romanticism* 41. 2 (2002): 237–257.
- Wessolowski, Tanja. „Naturkatastrophe“. *Handbuch der politischen Ikonographie, vol. 2*. Hrsg. Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrick Ziegler. München: Verlag C.H. Beck, 2011, 182-187.
- Winkler, Tyler S., Peter J. van Hengstum, Jeffrey P. Donnelly, Elizabeth J. Wallace, Nicole D’Entremont, Andrea D. Hawkes, Christopher V. Maio, Richard M. Sullivan und Jonathan D. Woodruff. „Oceanic Passage of Hurricanes Across Cay Sal Bank in The Bahamas over the last 530 years“. *Marine Geology* 443 (2022): 106653.

Artistic and Political Strategies in the Mexican Pavilion, US Centennial Exposition (1876)*

Dafne Cruz Porchini

Abstract

The role of international exhibitions in promoting ideas of national identity has often been discussed in art history and visual culture historiography. In the second half of the 19th century, there was a frenzied idea of nationhood, where countries from Latin America put emphasis on sustaining the individual character of their region stressing its history and traditions. From a transcultural perspective, this essay will explore a case in point by focusing on the artistic and political strategies which characterized the Mexican Pavilion at the American Centennial Exposition in 1876. It will explore its relative “peripheral” constitution (Filipová 2015, 4) with specific cultural agendas. The “periphery” in this context applies to both, Mexico’s political self-understanding vis-à-vis the hosting United Nations of America as well as how its pavilion spatially and symbolically figured in the larger display of the Centennial Exposition in Philadelphia. The “periphery” is thus not only associated with marginality, but explored as a pivotal spatial category in which cultural and ethnic tensions interrelate and further productively entangle.

Consequently, I will examine the microhistory of the exhibition in relation with local and global circumstances. According to Mary Louise Pratt, transculturation is used to describe how subordinated or marginal groups “select and invent from material transmitted to them by a dominant or metropolitan culture” (Pratt 1991, 36). In fact, transcultural processes characterize the “contact zone” as well as the “colonial frontier” and inform particular modes of representation. Methodologically, a focus on “transcultural contact” thus emphasizes how subjects get constituted in and by their relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers not in terms of difference, but in terms of co-presence, interaction, interlocking understandings and practices, while also accounting for often radically asymmetrical power relations. Pratt pointed out: “I refer to the space of imperial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict” (Pratt 1991, 36, 37).

In this essay, I will highlight the influence of the Mexican exhibit in Philadelphia in 1876, which capitalized ideas of exoticism and utopian visions, in addition to the display of natural resources and the inclusion of art as an important element of the country’s international image. It will explain the Mexican participation from “colonized subjects” in the way they represented the idea of a modern nation and how it was used to depict and embody the transference of culture conceived from within the interests of the metropolis and dominant culture.

Keywords: centennial exposition • world’s fairs • national pavilions • Latin American art • cultural identities

* Part of this research was developed during a postdoctoral fellowship in the El Colegio de México, A.C. (2015-2017). I am indebted with Dr. Erika Pani, who provided invaluable feedback and support. I am also grateful with the Coordinación de Humanidades (UNAM) for a translation fund.

The cover of the book *Historical Register of the Centennial Exposition (1876)*, edited by the British-American illustrator Frank Leslie, pictures five allegorical figures at the edge of a cliff, accompanied by a globe on which the continents are outlined (fig. 1). The central female



Fig. 1: Frank Leslie, *Historical Register of the Centennial Exposition (1876)*, Pennsylvania, 1877. The Free Library, Philadelphia.

body is particularly noteworthy: she wears the flag of the United States of America held up by a belt, and a golden headdress decorated by the Union stars. With one hand, she points to the woman next to her, while with the other hand, she gently touches the shoulder of her companion. Her attributes indicate the second woman to be the representation of Europe: She is crowned, wears a purple robe and carries a coat of arms and an olive branch. These two individuals interact in a symbolic way: The former Columbia—here the United States of America—seems to demonstrate her nation's achievements to Europe, while Asia, in profile and excluded from the interaction of the first two figures, seems eager to pay attention to them.

At the same time, we can see two dark-skinned allegories. On the left side, a kneeling Native American—wearing leather boots and a feather headdress—watches this *new* America closely. This figure has the physical features of the typical Native American, as if she embodies the stereotyped racial synthesis of the native Comanches, Cherokees or Sioux. The portrayal of the Native American immediately determines her subordinate position to the United States. On the other hand, Africa, shown with a bare chest, next to a bag of arrows on the ground looks off into the distance.

The different allegorical representations of the American continent first represented in the 17th century in Abraham Ortelius's *Theatrum Orbis Terrarum*, seem to converge into a single image here (Gravelot and Cochin 1994, 32; Rodríguez Moya 2008). In the spatial positioning of these allegories, the United States acquires a new and more important position: She is the visual synthesis of the glorification of freedom—similar to the French *Marianne*—but also represents a symbol of progress and civilization of the entire *American continent*. Even in sculptural representations, the United States generally appears victorious, wearing a Roman-style tunic, while her free-flowing hair is adorned with the Union stars and she is accompanied by a bald eagle. It is significant that the Latin American nations are generally absent in the sculptural allegories. Returning our attention to the book cover, we can see from top to bottom the means of

transportation in northeastern Pennsylvania: railroads, ships, telegraph cables, and posts. In the upper part, several emblematic buildings are illustrated, as well as new buildings in the Fairmount Park district. The sun is setting in Philadelphia, while a train quickly passes through, and the ships navigate between the Delaware and Schuylkill Rivers. This image sums up the fundamental premise of the Centennial Exhibition: the power and desire for superiority from the United States of America. The allegory of the nation aims to assemble the entire continent, reflecting the idea of nation's growth and progress prevalent at the time in the country's East Coast population.

The Philadelphia Centennial Exhibition, officially known as the *International Exhibition of Arts, Manufactures and Products of the Soil and Mine*, was on display from May to November 1876 and took place in the city's largest park, where it received ten million visitors. The event commemorated the centennial of the Declaration of Independence, but also sought the promotion of science, arts and industry. The event, also known as the *Centennial Exhibition*, aimed to reconstruct a national identity and foster unity in the United States after the Civil War (1861-1865). The United States hoped to *mimic* the European exhibitions structured by 19th-century nationalist imagery, as well as demonstrate at all costs that it was internationally on par with countries such as France and Germany.¹

The city of Philadelphia was chosen as the host of this exhibition due to its history as the place of the independence movement and its efficient ground and sea transportation systems (Giberti, 2002); the city also provided sufficient land near the river to enable the new constructions required for the event. Both the United States government and the organizers from the private sector—mostly businessmen—established the fundamental premise of creating bonds of “peace and friendship among all the world's people”, as well as praising the advances of civilization. The exhibition would serve as tangible evidence of what the United States, as a young nation, aspired to achieve through its scientific inventions, commercial and industrial achievements, as well as a remarkable development of its engineering and infrastructure (Giberti 2002).

The construction work stressed the use of technology, particularly in the thematic pavilions of agriculture, horticulture, and the arts, among others. The building commonly known as the *Monster Edifice*—monumental in size, symmetrical, and Neoclassical in style with an enormous rotunda—was a remarkable example of the achievements in modern engineering thanks to the use of iron and steel; a huge machine was placed in its center, provoking fascination, curiosity and fear among the visitors with its giant dimensions (Howe 2002, 642). The organizers imagined the exhibition as a *sheer* representation of knowledge, in which the space attempted to reconcile empirical knowledge with an ideal intellectual project, illustrated in part by the strong impulse towards the rational organization of objects within the space (Giberti 2002). Additionally, the Philadelphia Centennial Exhibition extended an encyclopedia

1 The first American world's fair *Exhibition of the Industry of All Nations* (1853-1854) had been presented in New York. See Joep Leerssen and Eric Storm (eds.), *World Fairs and the Global Moulding of National Identities. International Exhibitions as Cultural Platforms, 1851-1958* (Leiden: Brill, 2021).

of modern industry and science, eclectically portraying the contrasts between the past and the present, exoticism and innovation (Howe 2002, 643). In this way, the exhibition became an architectural and theatrical spectacle, inviting the public to participate in a great simulation of *control*.

The sense of theater and spectacle coexisted with a scientific interest driven by systems of classification. The rational order of the systemization of objects was an attempt to praise the accomplishments of humanity and its journey towards progress. In this way, the general parameters of the exhibit were distinctly: the purpose of the objects on display was not merely an act of *accumulation*, but the concrete demonstration of knowledge and dominance. The United States of America pavilion occupied the largest part of the exhibition space, while other countries' pavilions tried to mediate with a larger global audience (Giberti 2002). Meanwhile, the display cabinets were used as modern and rational artifacts to exhibit commercial objects. The official catalogues of each pavilion channeled a strong institutional mission: They contained extremely precise information about the scientific and artistic objects from national and foreign participants, which the organizers requested well in advance from the various countries. Thus, the sections dedicated to Mexico, Brazil, Egypt, and China, among others, created similar exhibits, displaying simultaneously maps, diagrams and illustrations, combined with examples of the wildlife characteristic to their regions. Twelve Latin American nations were located around the main American pavilion.

As we can see in the image of the aforementioned exemplary Native American kneeling beside the allegory of the United States, the Centennial Exhibition held a distorted view of the Native Americans that inhabited their territory, causing important racial contradictions between this perception and the real events across the country.² Even the United States citizens themselves had to confront the intersectionally existent tension between the “ethnic and regional diversity” (Tenkotte 1987, 5) and the double standard this meant for people who were perceived as the “racialized other of the white settler”. This process was similar to the idea of “national reconstruction” which was shaped in many ways since the promptly growing industrial economy, most conspicuously in agricultural production, and communications systems brought about various social transformations (Pani 2016). For this reason, the organizing committee of the Centennial Exhibition, comprising mostly of businessmen and politicians from the East Coast, firmly believed that the smaller exhibitions inside the large buildings proved that the future growth and progress of the United States could only be achieved through guidance from the leadership of the ‘superior’ Anglo-Saxon US citizens (Rydell, Findling and Pelle 2002, 23).

The international exhibitions in the United States in the final decades of the 19th century were characterized by the importance placed on the economic expansion of the country after the Civil War, which led to a new stage of massive industrialization—especially in railroads and the telegraph system—paralleling its political and military expansion. Thus, these events served

2 Robert W. Rydell in *All the World's a Fair. Visions of Empire at American International Exhibitions, 1876-1916* (Chicago: The University of Chicago Press, 1984) discusses, from a cultural and economic perspective, that the United States world's fairs were used to legitimate racial exploitation. Rydell explains the formation of an ideology of progress going hand in hand with scientific racism.

as a backdrop for national reconstruction, in which liberal paternalism and its colonial conception were important factors. All these factors could explain the success of the Centennial Exhibition and that, to a certain extent, laid the groundwork for the exhibitions organized in the following forty years: Boston (1883), Chicago (1893), Atlanta (1895), Omaha (1898), Buffalo (1901), St. Louis (1904), Seattle (1909), San Diego, and San Francisco (both in 1915) (see Loock 2014).

The Mexican Section and the commissioners

Mexico took part in the Philadelphia Centennial Exhibition and it was its first important participation in the international fairs. Besides the small exotistic presentation held in London in 1851, the country sought to put forth a reformist image (Buzard, Childer and Gillooly 2007, 27). To accomplish this, Mexico was involved in complex diplomatic negotiations with the United States, which were featured in the national and foreign press (see Camacho 2016).

In the final two decades of the 19th century, 'promotional literature' was implemented and formed the basis of an historical compendium that explained the nation's evolutionary development, economic expectation and financial and commercial information (Riguzzi 1988, 142; Riguzzi 2010, 127-163). In 1879, the diplomat Matías Romero wrote several essays on the current condition of Mexico and the increase of commerce with the United States, which was directed at the Association of Producers of Chicago, an organization that had expressed doubts on the convenience of operating in Mexico. Romero's essay—edited by the Secretary of Hacienda—contained, in addition to an analysis of the country's assets, data, and statistics that should demonstrate the reality of Mexican progress. It is worth mentioning that Romero's writings became a guide for the future dissemination of the national image. At the same time, the national press began to emphasize a new level of relations between the two countries:

[...] The United States and Mexico will soon be joined by an international railroad that will bring great benefits to both countries, naturally drawn to unity and the strengthening of their commercial relations. Mexico is the richest country in America: its vegetation, the fertility of its soil, its rivers and above all, the enterprising character of its inhabitants will earn it the place it deserves amongst all these nations (*El Propagador Industrial* 1876, n.p.).

Prior to this, the Minister of State and Foreign Relations and the President of the Commission, Manuel Romero Rubio, wrote a letter to the organizers announcing the commissioners appointed by the government of the Republic to carry out the work in Philadelphia, whose objective was the presentation of "Mexican natural and artistic productions." According to Romero Rubio, the event was arranged by the government of the "powerful American Union," and should represent Mexican creativity on an equal level as the "more advanced nations" and "the performance of our commission would reveal the confidence of our government

and the highly dignified and learned thinking harbored by the people and government of the United States.” Romero Rubio placed special emphasis on the “close bonds of friendship and commerce” between the two countries, as well as the “identity of its political institutions.” He also mentioned that “Mexico believes that the Philadelphia Centennial Exhibition will contribute greatly to broadening these interest relationships and to effectively promoting prosperity and the well-being of all the countries invited” (Philadelphia City Archives, *Letter from Manuel Romero Rubio to Alfred T. Goshorn, 1874*). Alfred T. Goshorn—General Director of the International Commissions of the Philadelphia Exhibition— was informed of the appointment of Gabriel Mancera as Special Commissioner, approved by the Mexican government to supervise the role of the country in the Philadelphia Exhibition, a duty whose purpose was “to examine the space assigned to our country and analyze the appropriate means for the success of this Commission in this great celebration of labor and industry” (Philadelphia City Archives, *Letter from Manuel Romero Rubio to Alfred T. Goshorn, 1874*).

The reports written by Mancera—head of the preliminary organization of the event in Philadelphia—go into detail about the United States exhibition and the effect this could have in Mexico. Mancera directly explained the way in which the simple stand dedicated to Mexico would be set up, as well as presenting all the commercial advantages that the country’s participation would entail. At the end of these long reports, Mancera made a list of the objects that should be collected to take to Philadelphia; and these products ranged from wood, medicinal plants, coffee, cacao, tobacco, fruits, pulque, minerals, traditional costumes, photographs of archaeological sites and monuments, antiques, paintings, lithographs and engravings, sculptures, and antique books and manuscripts (Mancera 1875).

The United States Ambassador of that time, John W. Foster, approved the appointment of the commissioners and thus expressed to the Minister of State, Hamilton Fish: “The gentlemen who compose the Commission are prominent and influential citizens of this Republic, and will be able to secure an attractive and creditable representation on the part of Mexico” (Philadelphia City Archives, *Letter from John W. Foster to Hamilton Fish, 1874*). Diplomatic channels hoped for the successful performance of the commission and that the Mexican participation would be the most dignified possible, and it was clear that the United States authorities were very attentive to the commission’s activities.

Furthermore, the general report of the commissioners explained that their intention was to reveal “the new moment of the young Mexican nation” through its “industrial and moral vitality” (Philadelphia International Exhibition 1876, 5). The Mexican organizers said they would not represent “historical aspects” in the Mexican exhibition in order to prioritize national products and manufacturing. The general idea was to present Mexico as fertile ground for foreign investment: “the country’s political disruptions are coming to an end; peace in Mexico is guaranteed for the future, and there are hopes to live in tranquility and progress.” (Philadelphia International Exhibition 1876, 5)

Despite the optimistic intentions of the Mexican commissioners, *The New York Times* revealed certain prejudices through references to the instability and immaturity of the Mexican government, as well as by harshly criticizing the Mexican delegation in Philadelphia:

The Mexican Commissioners who are to exhibit the production of their native country at the Centennial Exhibition, have reached this City, in Company with 228 large packing-cases. Of course, it is idle to imagine the contents of these cases may be. If 200 of them contain cigars for the use of the Commissioners, the remaining twenty-eight would still be sufficient to hold a quantity of interesting and valuable articles [...] their chief industries are, unfortunately, of a kind that cannot be adequately illustrated at any exhibition in a foreign and remote country [...]. To box up a revolution and send it to Philadelphia is impossible. Just at present, the Early Spring Revolution is in full bloom all over the Mexican plains, and before the exhibition closes, the regular Midsummer and Fall Revolutions, will have reached maturity (*The New York Times* 1876, 6).

Political cartoons and new displays

In the national context, the Mexican newspaper *El Ahuizote*, decided to go even further with the criticism regarding the Mexican pavilion. The political cartoons of José María Villasana dated in February and July of 1876 were ironic about both the political crisis and the commissioners of the country (fig. 2). We can see and read the heading, “Philadelphia. Mexican Department,” and below a sign reading, “Aztec Facade,” which indicates the entrance to the Mexican section of the Exhibition. Some visitors can be seen right at the entrance and inside, while two strange (anthropomorphic) figures who carry smoking vessels seem to guard the pre-Columbian temple located beside some curtains. Beside the main entrance we see a representation of the Mexican President Miguel Lerdo de Tejada’s head with large eyes, while the details of the reliefs on the left represent scenes that are perhaps alluding to the presiden-



Fig. 2: José María Villasana, “Filadelfia. Departamento de México”, *El Ahuizote*, T. III, no. 29, 21 July, 1876. Miguel Lerdo de Tejada Library, Mexico City.

tial period. In this first relief from top to bottom, labeled “Tívoli,” Lerdo is represented as a warrior—brandishing a *macahuitl*—and he seems to address three men—probably his ministers and members of his cabinet—who are also wearing feather headdresses and Mexica battle shields. In the second relief, Villasana directly represents the battle between the politician and another character with spectacles while their noses clash. In the third scene, there is a reversal of roles: Lerdo is no longer a Mexica warrior, but rather a religious figure or priest: He is sitting in a tall chair and wears a religious cap on his head. With a sym-

bolic gesture of his hands, he seems to signal to two men kneeling before him, labeled by the words “Senate” and “Congress,” clearly suggesting his power to make legal changes that will allow for his reelection, a situation in which he ultimately obtained the legislative power’s support.

A few months earlier, Villasana had ridiculed the exhibition’s delegates. The cartoon titled *Grand sale of public resources that will begin in 40 days* reveals the distrust of Mexican participation in the United States (fig. 3). On the left side, a hand holds a chair hanging from a series of letters and documents; a group of four men of different statures, dressed in coats and top hats—probably the commissioners of the exhibition—travels to Veracruz to board a ship to the United States. Through its expression, the cartoon aims to show that the commissioners of the exhibition—men of the scientific and intellectual elite, had left their public positions to travel to the neighboring country, while leaving their country in the midst of a political crisis. It is likely both images were allusions to Lerdo de Tejada’s lack of popularity and supporters during his political movements.



Fig. 3: José María Villasana, “Gran barata de destinos públicos que comenzará dentro de 40 días”, *El Ahuizote*, T. III, no. 6, 11 February, 1876. Miguel Lerdo de Tejada Library, Mexico City.

Despite the entanglement of the political circumstances and the bitter criticism against them, the Mexican delegates continued their work in Philadelphia. Thus, the Mexican department or section occupied a small part of a building measuring 1082 square meters (Tenorio Trillo 1998, 67). On display were samples of agriculture, textiles, mining, metalworks, and archaeological objects, among other things, while the artistic section was situated in the building devoted to the fine arts. The Mexican pavilion’s construction was a Neoclassical structure with arches composed of architectonic motifs from Mexica temples, while inside was a display of objects in the traditional style of 19th-century artistic and industrial installations.



Fig. 4: Mexican Pavilion in the Centennial Exhibition, Philadelphia, 1876, The Free Library, Philadelphia.

Other newspapers published short descriptions of the Mexican exhibition space, which was divided into four sections with twenty-six display windows (fig. 4). These vertical displays were covered by glass and joined by arches

and exhibited textiles, products made from maguey and henequen, grains, examples of mining and metalworking, tobacco, alcoholic drinks, chemical products, and medicinal plants, among other objects. There were also “handicrafts of Mexican women,” which were objects of “admiration of the Americas”. A set of wax forms was especially remarkable, which represented “all the tropical fruits of Mexico” and was a total success given that “It would have been impossible to create a more joyous representation of the great diversity of fruits in our country, there was no better method to make them known abroad [...]” (Camacho 2016, 233).

As stated *El Proteccionista* (1876, n.p.), the “pavilion presented all the remarkable and unique characteristics of Aztec architecture from the reign of Moctezuma;” while “the historical relics of the ancient art of that civilized and strange people constitute the most interesting detail of this section.”

The artistic section

Many articles printed in the national press mentioned the existence of a “new Mexican culture” whose desire for transformation kept with the spirit of the Constitution of 1857 (Widdifield 1996, 65). The evolutionary phase of national art and culture went hand in hand with the ideals of progress in the country, which also coincided with the invitation by the United States to participate in the Centennial Exhibition. It was believed that art could have an impact on US-American society given that it would eliminate the presumed ideas about Mexico, and demonstrate its own perception of a modern country (this discussion was extensive in several studies regarding the post-revolutionary years. See Delpar 1992 and López 2010). For this reason, and as part of the strategy of the acceptance of Mexico in the United States, the Mexican commission decided to unveil artworks that would portray the country’s “national dignity” (Widdifield 1996, 65) through painting, sculpture, graphic arts and the most innovative medium of the time, photography. The works were sent to an annex of Memorial Hall along with works from Argentina, Brazil, and Chile.

The artistic selection was based on a search for the artworks considered most representative of a ‘Mexican School of Painting,’ to suggest that Mexico was much the same as the most sophisticated cultures, while also defending its national character. This was specified by Romero Rubio himself: “This Commission, wishing to make the Mexican School of Painting known abroad, has disposed to send to the Philadelphia Exhibition a picture of each the national artists from the sixteenth-century to our days. I enclose herein a list of the said pictures, which includes also sculptural works, that are to be send to the mentioned exhibition” (Philadelphia City Archives, *Note from Romero Rubio, President of the Commission to Manuel M. de Zamacoña*, 1876).

As Stacie Widdifield argues, Lerdo de Tejada had entrusted the Academy with the execution of works addressed to the victory of independence, perhaps in order to identify certain similarities with the American Independence (Widdifield 1996, 69-70). The delivery included sixty paintings from the Academy of San Carlos and some from private collections. Among the

paintings of New Spain were works by José de Alcívar, Miguel Cabrera, José de Ibarra, and José Juárez, among others, whose works were housed in the collections of the Academy of San Carlos.³

One of the newspapers depicted the Mexican art selection: “The paintings presented are among the best in the Exhibition, and the moderns—in particular—demonstrate the high degree of artistic culture which Mexican painters have reached [...]” (*El Correo Germánico* 1876, 1). Other reviews emphasized the awards given to the famous painter José María Velasco and the photography of *Cruces and Campa*, and also wrote of the overall presence of Mexican art in the Exhibition: “The paintings of Mexico, according to the opinions of impartial spectators, are among the best of the Exhibition, so much so that our artists can rest assured that they are not lagging behind the Europeans or Americans” (Camacho 2016, 234).

All the artworks were inscribed in the official catalogue of the Mexican section, as well as in the commissioners’ report. While Lerdo de Tejada privileged history painting, the commissioners decided to display *costumbrista* and religious painting since these artworks could illustrate the knowledge and use of European cultural-artistic traditions by Mexican artists. In fact, the visual objects were shown to convey a message between national identity and historical legitimation. For this reason, various paintings represented moments of European history such as *Christopher Columbus before the Catholic Kings* (1850) by Juan Cordero, *The Death of Marat* (1875) by Santiago Rebull, or *Galileo explaining the new astronomical theories in the University of Padua* (1873) by Félix Parra, while the sculptures represented mythological subjects of classical antiquity. The selected works corresponded to the “taste and ideals of Mexican society” (Fuente Salcido 1984, 124). The works had been exhibited in the annual exhibitions of the Academy, visited by collectors, subscribers, businessmen, intellectuals, and also politicians. The landscape genre was central in the artistic section. José María Velasco won a medal in the Philadelphia exhibition for his work *The Valley of Mexico from the hill of Magdalena* (1875), which had gained immediate fame when it was exhibited for the first time in the Academy of San Carlos. This work by Velasco portrays the volcanoes, as well as the Lakes of Texcoco and Chalco, while Mexico City can be seen in the distance. In this painting, the perspective is widened and the sense of monumentality is increased, while the small human figures—a woman and a child—suggest a life continuity (Ramírez 2004, 281). The pictorial description of the national landscape—as represented in the artistic sections of Mexico and Brazil—allowed for a visual comparison with the US-American landscape paintings in terms of scale and diversity (Manthorne 2014, 178). The display of these landscapes also contributed to the promotion of the identity of these regional pavilions, still referred to as the ‘New World,’ which made a distinction from Europe, emphasizing above all their natural resources, and bringing importance to a shared Pan-American “national pride” in a natural America (Böger 2010, 84). The pavilion of the Photographic Association of the Centennial Exhibition displayed photographs from the United States, Latin America, Europe and Asia. The works sent were landscapes, “animal studies”, portraits, colored-stereoscopic portraits, architectural photos, and

3 The Academy of San Carlos was the first academy of arts in Latin America. It was founded in 1781 during the viceregal period. See Charlot 1962, and Niell and Widdifield 2013.

chromolithographs. The Mexican representatives, headed by the photographic society of Antíoco Cruces and Luís Campa, won a diploma and a medal thanks to their “quality of photographic portraiture,” “technical and artistic excellence” and the genre represented (Massé Zendejas 1988, 32). This recognition on behalf of the exhibition’s organizers consolidated the photographic studio’s national prestige.

The reviews of the time tried to convey to the public:

[...] the portraits that these distinguished artists have brought to the Philadelphia Centennial Exhibition are an honor for Mexico [...]. They are the first evidence of the special process of Mr. Cruces and Mr. Campa, who isolate the figure against the background, bestowing an admirable vagueness upon it, which exalts the person in a singular fashion, immediately calling the observer’s gaze towards the figure’s bust (*La Colonia Española* 1876, n.p.).

Other photographs on display were images of architecture and railroads, given that the objective was to illustrate the country’s modern elements as ‘works of engineering,’ fundamental to engage economic investment. The studio of Cruces and Campa was active in Mexico City from 1862 to 1877; it became popular among Mexican society thanks to the photographic *carte de visite*, characterized by the constructed scenario in which the subjects posed. Their photographs displayed a clear interest in modernity, which was equal to the interest in exploring different components of Mexican society and then portraying them in an international event, aligned with the organizers’ proposal to *democratize* art and place it at the service of society. By the early 1870s, *carte de visite* photographs remarked the integration of the ‘popular types’ that would ultimately give rise to a series of stereotypes about Mexico (see Debroise 2001). For example, these images represented trade activities of both men and women: policemen, soldiers, vendors of tamales, candles, pulque, fruit, etc., who all appeared carrying out their labor with their work tools, while the curtains in the background denote—and symbolically reconstruct—the social environment.

As Patricia Massé explains, these photographs consolidated a *costumbrista* visual project that “reflects the desire for order and social security in a country that is establishing itself as an independent republic” (Massé Zendejas 1988, 121-122). These images adjust the physical traits of the subject to social aspects linked with economic power, in such a way that this format serves as a legitimizing medium and a form of representation that adheres to an internationally accepted and disseminated canon.⁴ However, as Olivier Debroise has mentioned, understanding the country does not require merely a “panoramic” vision, as Cruces and Campa attempted “in following the tradition of the *casta* paintings of the 18th century”; what was really needed was a more profound explanation of social and ethnic differences (Debroise 1994, 164). Therefore, the very fact of displaying this kind of photograph served as an exercise

4 The construction of Mexican identities and their visual representations defined the literature, painting and photography of the era. The *costumbrismo* genre was used to establish popular stereotypes and determined the control and circulation of these images. For the Philadelphia exhibition, the photographs were conceived of as part of a national imaginary in an international context.

of “documentation, classification, typology, and recognition” of society, which would ultimately compile certain symbolic attributes that would shape the nation (Uslenghi 2016, 87-88).

Among the photographs sent to Philadelphia, feminine ‘popular types’ were privileged such a cultural agency, denoting the need to construct new models “that would respond to the demands of a newly founded country that sought to articulate, through literature and visual



Fig. 5: Cruces y Campa, *Mujer de Mérida*, ca. 1870, The Charles Hunt Collection of Cruces y Campa Mexican Occupations, The Latin American Library, Tulane University.

works, its own image, singular and distinct” (Velázquez Guadarrama 2018, 222) (fig. 5). *Woman from Mérida* visually represents both the woman’s place of origin as well as regional diversity; while *Young fruit vendors* recreated—with a documentary intention—an urban environment that conveys exoticism’s appropriation of resources, as well as the coexistence and opposition of two economic systems (Uslenghi 2016, 87-88). Thus, the ‘Mexican types’ portrayed by Cruces and Campa offered a panoramic image to the outside world of a process of economic transformation that the country desired to put on display at the time and was also accompanied by the mass circulation of images.

In the same sense, a book by Antonio García Cubas was exhibited in the scientific section, *The Republic of Mexico in 1876. A Political and Ethnographical Division of the Population, Character, Habits, Costumes and Vocations of its Inhabitants*, which was created specifically for the Centennial Exhibition. The objective of this English-language book was to clarify the ideas about Mexico, as well as to narrate the real situation of the country, above all in terms of its natural resources. *The Republic of Mexico in 1876* put forth a cul-

tural panorama of the country; it included a two-page map, as well as colored images and statistical information. The lithographs, signed by “Debray and Co.”, dialogued with the exhibition spaces of the photographs of Cruces and Campa, given that both presented a visual and scientific sample of Mexico’s different social sectors. These representations contributed to the consolidation of a narrative of the country, since it was important to present evidence of an enduring peacemaking process, despite the Tuxtepec rebellion headed by Porfirio Díaz that was taking place at that time.

The images in the book by García Cubas portrayed different groups of people in daily-life activities: the upper class walking through the cobblestone streets of Mexico City and attending mass, while the middle class of a different region—perhaps Veracruz—is transported by boat while listening to music (figs. 6 and 7). In another picture which illustrates three *costumbrista* scenes, we see an elegant and aristocratic dance: a room with a *charro* and a *china poblana*, accompanied by another couple who is dancing the ‘Mexican hat dance’ from Jalisco (in Spanish, the *jarabe tapatío*). In this image of peace and progress, both García Cubas and



Fig. 6 and 7: Victor Debray, illustrator, Antonio García Cubas, *The Republic of Mexico in 1876. A Political and Ethnographical Division of the Population, Character, Habits, Costumes and Vocations of its Inhabitants*. Mexico: "La Enseñanza" Printing Office, 1876, Lehigh University, Bethlehem, Pennsylvania.

the illustrator, Victor Debray, seemingly intended to illustrate the indigenous diversity of the country—though slightly idealized—and portrayed the typological inhabitants in the traditional clothing of their regions. In these cases, the aim was to create a thorough awareness of the national territory while also highlighting the hegemonic significance of a central government. Furthermore, an image was constructed of a nation of history—conscious of its own identity—but simultaneously, and perhaps more importantly, “open to expansion and progress” (Ramírez 2004, 290; Carrera 2011). Finally, the images were widely distributed—considered appropriate for international consumption—while also illustrating the cultural wealth of the country.

Conclusion

The cultural and artistic politics of the world's fairs at the end of the 19th century can be analyzed from a decolonial perspective. The nations of Latin America sought to be seen as similar to the 'modern' colonial powers: France, Great Britain and the United States. In order to achieve this, Mexico in 1876 imported models of 'modern civilization,' creating a unique combination of cosmopolitan and local strategies that were used to favorably reassess Mexican artistic and cultural production. Thus, Mexico's participation in the world's fairs is evidence of its first attempts at international recognition and the construction of a national identity. The study of Latin American pavilions shows the need to focus the debate around the fairs on the inclusion, but also the rupture, of dominant cultural expression, which demonstrate an internal colonialism within the Americas.

In its own context, the Philadelphia Exhibition in 1876 served to promote national unity after the United States Civil War while simultaneously establishing a very particular narrative that demonstrated the clear interest of Latin American countries to distinguish themselves from Europe. For example, Brazil presented a "carefully crafted self-portrait based in nature and raw material, and buttressed by photographs and paintings featuring picturesque views of ports and coastlines, inland mountains, and the mighty Amazon" (Manthorne 2014, 178). At the same time, the great contribution of the Centennial Exhibition was to visualize the remaining abstract idea of progress through a symbolic practice. For the organizers, art played a central role since the intention was to position not only art production in the United States, but also the "national painting schools" of Latin America, in addition to conveying a Pan-American front where Mexico played an essential role.

The Mexican section in Philadelphia set the parameters for national participation in these events abroad. Through a huge variety of natural resources, works of art, and scientific objects, Porfirio Díaz's government took advantage of this concept of Mexico held by other countries, initially conceived by President Lerdo de Tejada. After Philadelphia, and before the end of the 19th century, Mexico was included in the Cotton Centennial Exhibition in New Orleans (1884-1885) and the World's Columbian Exposition in Chicago (1893). However, with the intention of broadening the international relations, the Mexican government—years before going to France— also decided to participate international events such as the South American Continental Exhibition in Buenos Aires (1882) and the Great Industrial Exhibition of Berlin (1896). In these spaces, based on the formula carried out by the Mexican commissioners in Philadelphia, priority was given to illustrations and photographs that visually represented the 'exotic' and national resources too.

Mexico's participation in the international scene served to draw attention to the possibilities of development—as in Brazil—for the establishment of new markets and strategic alliances that would be central to Porfirio Díaz's government. It is crucial that the United States were a fertile ground for experimentation to carry out strategies and forms of national promotion, initially conceived of as a way of obtaining international acknowledgement.

As I pointed out, the United States displayed strategies on peace and stability when allowing countries like Mexico and Brazil, which were ‘in the margins’ to begin participating in this ‘productive peace’ based on economics. Thus, we can develop a transnational perspective here: in a “global exhibitionary network” (Filipová 2015, 15); the United States took advantage of the circumstances as a kind of *ethnographic display* in which Western moral superiority was used to exemplify or illustrate its own allegory of peace. The Mexican government carried out an *appropriation practice* that it presented in an international arena. In this sense, the exhibitions were platforms that fostered the transnational construction of nations, and the Mexican pavilion was no exception. The *Kunstgeographie* also determines the artistic-cultural exchange and the dissemination of concepts and forms of mobility. Therefore, a new map of artistic geography could establish the parameters for the circulation, dissemination and reception of artistic ideas (Da Costa Kaufmann 2004, 85).

In the end, the objective for Latin American countries was to “bring into coexistence, finally, the mythical—although violent—past and the optimal, pacific present, charged with a triumphant future” (Tenorio Trillo 2018, 97, 217). In the complex relationship—and shared history—with the United States, it was common that the Latin American countries sought to promote the image of a flourishing modern nation.

Bibliography

- Achim, Miruna and Aimer Granados, eds. *Itinerarios e intercambios en la historia intelectual de México*. Mexico City: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Universidad Autónoma Metropolitana Cuajimalpa, 2011.
- Böger, Astrid. *Envisioning the Nation. The Early American World's Fairs and the Formation of Culture*. Frankfurt: Campus Verlag, 2010.
- Buzard, James, Joseph W. Childer and Eileen Gillooly, eds. *Victorian Prism. Refractions of the Crystal Palace*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2007.
- Camacho, Arturo. *Documentos para la historia del arte en Jalisco. Siglo XIX*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2016.
- Carrera, Magali. *Traveling from New Spain to Mexico. Mapping Practices of Nineteenth-Century Mexico*, Durham: Duke University Press, 2011.
- Charlot, Jean. *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*. Austin: University of Texas Press, 1962.
- Da Costa Kaufmann, Thomas. *Toward a Geography of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Debroise, Olivier. *Mexican Suite: A History of Photography in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- Delpar, Helen. *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1992.
- Filipová, Marta, ed. *Cultures of International Exhibitions 1840-1940. Great Exhibitions in the Margins*. London: Ashgate, 2015.
- Fuente Salcido, María Concepción de la. *La participación de México en la Exposición Universal de Filadelfia 1876*. Mexico City: Tesis de licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 1984.
- Garrigan, Shelley E. *Collecting Mexico. Museums, Monuments, and the Creation of National Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- Giberti, Bruno. *Designing the Centennial: A History of the 1876 International Exhibition in Philadelphia*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2002.

Gilmore Holt, Elizabeth, ed. *The Expanding World of Art. Vol. I. Universal Expositions and State-Sponsored Fine Arts Exhibitions*. New Haven: Yale University Press, 1988.

Gravelot, H. and C. Cochin, *Iconología*. Translated by María del Carmen Alberú Gómez. Mexico City: Universidad Iberoamericana, 1994.

Hämäläinen, Pekka. *The Comanche Empire*. New Haven: Yale University Press, 2008.

Howe, Jeffrey. "A 'Monster Edifice': Ambivalence, Appropriation, and the Forging of Cultural Identity at the Centennial Exhibition." *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, vol. 126, no. 4, (October 2002): 635-650.

Leerssen, Joep and Eric Storm (eds.). *World Fairs and the Global Moulding of National Identities. International Exhibitions as Cultural Platforms, 1851-1958*. Leiden: Brill, 2021.

Loock, Kathleen, *Kolumbus in den USA. Vom Nationalhelden zur ethnischen Identifikationsfigur* Bielefeld: Transcript, 2014.

López, Rick A. *Crafting Mexico. Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*. Durham: Duke University Press, 2010.

Mancera, Gabriel: *Informes que el C. Gabriel Mancera, comisionado especial de la Junta de Exposiciones en los Estados Unidos de Norteamérica y miembro de ella que rinde sobre el desempeño de su cargo*. Mexico City: Imprenta de Dublán y Compañía, 1875.

Manthorne, Katherine. "Curating the Nation and the Hemisphere: Mexico and Brazil at the US Centennial Exposition, 1876." *Journal of Curatorial Studies. Latin American Curating and Exhibitions* 3, no. 2-3 (2014): 174-193.

Massé Zendejas, Patricia. *Simulacro y excelencia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*. Mexico City: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988.

Niell, Paul B. and Stacie G. Widdifield, eds. *Buen Gusto and Classicism in the Visual Culture of Latin America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2013.

Pani, Erika. *Historia mínima de los Estados Unidos de América*. Mexico City: El Colegio de México, 2016.

Philadelphia City Archives, Centennial Exhibition, Foreign Bureau, Correspondence: Departments of Records, series 230-25.1, Box A-1526-Mexico.

Philadelphia International Exhibition 1876. Mexican Section. Special Catalogue and Explanatory Notes, Philadelphia: Dan F. Gillin Ed., 1876.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Writing and Transculturation*. 2 ed. London: Routledge, 2008.

Pratt, Mary Louise. "Arts of the Contact Zone." *Profession* (1991): 33-40.

Ramírez, Fausto. "La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico." In *Hacia otra historia del arte en México. T. II. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, edited by Stacie G. Widdifield, 269-292. Mexico City: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-CURARE, 2004.

Riguzzi, Paolo. "México próspero: las dimensiones de la imagen nacional en el porfiriato." *Historias* (April-September 1988): 137-157.

Riguzzi, Paolo and Patricia de los Ríos. *Las relaciones México-Estados Unidos 1756-2010. II. ¿Destino no manifiesto? 1867-2010*. Mexico City: UNAM-Secretaría de Relaciones Exteriores, 2010.

Rydell, Robert W. *All the World's a Fair. Visions of Empire at American International Exhibitions, 1876-1916*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

Rydell, Robert W., John E. Findling and Kimberly Pelle. *Fair America. World's Fairs in the United States*. Washington: Smithsonian Institution, 2000.

Tenkotte, Paul A. "Kaleidoscopes of the World: International Exhibitions and the Concept of Culture-Place, 1851-1915." *American Studies* 28, no. 1 (Spring 1987): 5-30.

Tenorio Trillo, Mauricio. *La paz. 1876*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 2018.

Tenorio Trillo, Mauricio. *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Widdifield, Stacie G. *The Embodiment of the National in Late Nineteenth-Century Mexican Painting*. Tucson: The University of Arizona Press, 1996.

Uslenghi, Alejandra. *Latin America at Fin-de-Siecle Universal Exhibitions. Modern Cultures of Visuality*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

Velázquez Guadarrama, Angélica. *Ángeles del hogar y musas callejeras. Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*. Mexico City: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018.

RESUMEN Estrategias políticas y artísticas en el Pabellón mexicano en la Exposición del Centenario de la Independencia en Estados Unidos (1876)

Dafne Cruz Porchini

Abstract

El papel de las exposiciones internacionales en la promoción de las ideas de identidad nacional se ha debatido a menudo en la historia del arte y la historiografía de la cultura visual. En la segunda mitad del siglo XIX, existía una idea frenética de nación, en la que los países de América Latina ponían énfasis en sostener el carácter individual de su región haciendo hincapié en su historia y sus tradiciones. Desde una perspectiva transcultural, este ensayo explorará un caso concreto centrándose en las estrategias artísticas y políticas que caracterizaron el pabellón de México en la Exposición del Centenario de Estados Unidos en 1876. Explorará su relativa constitución “periférica” (Filipová 2015) a la luz de agendas culturales específicas. La “periferia” en este contexto se aplica tanto a la autocomprensión política de México con respecto a los Estados Unidos anfitrionas de América como a la forma en que su pabellón figuró espacial y simbólicamente en el despliegue más amplio de la Exposición del Centenario en Filadelfia. Así pues, la “periferia” no sólo se asocia con la marginalidad, sino que se explora como una categoría espacial fundamental en la que las tensiones culturales y étnicas se interrelacionan y se entrelazan de forma productiva.

Examinaré la microhistoria de la exposición en relación con las circunstancias locales y globales. Según Mary Louise Pratt, la transculturación se utiliza para describir cómo los grupos subordinados o marginales “seleccionan e inventan a partir del material que les transmite una cultura dominante o metropolitana” (Pratt 1991, 36). De hecho, los procesos transculturales caracterizan tanto la “zona de contacto” como la “frontera colonial” e informan modos particulares de representación. Metodológicamente, centrarse en el “contacto transcultural” enfatiza cómo los sujetos se constituyen en y por sus relaciones mutuas. Trata las relaciones entre colonizadores y colonizados, o viajeros, no en términos de diferencia, sino en términos de copresencia, interacción, comprensiones y prácticas entrelazadas, al tiempo que da cuenta de relaciones de poder a menudo radicalmente asimétricas. Pratt señaló: “Utilizo para referirme al espacio de los encuentros imperiales, el espacio en el que pueblos geográfica e históricamente separados entran en contacto entre sí y establecen relaciones continuas, que suelen implicar condiciones de coerción, desigualdad radical y conflicto irresoluble” (Pratt 1991, 36-37).

En este ensayo destacaré la influencia de la exposición mexicana en Filadelfia en 1876, que capitalizó ideas de exotismo y visiones utópicas, además de la exhibición de recursos naturales y la inclusión del arte como elemento importante de la imagen internacional del país. Explicaré la participación mexicana de ‘sujetos colonizados’ en la forma en que representaron la idea de una nación moderna y cómo se utilizó para representar y encarnar la transferencia de cultura concebida desde los intereses de la cultura dominante de la metrópoli.

Palabras clave: Exposición del Centenario de Filadelfia • exposiciones universales • pabellones nacionales • arte Latino Americano • identidades culturales

En este ensayo se destacará el papel del Pabellón mexicano en la Exposición del Centenario de la Independencia en Estados Unidos celebrada en Filadelfia en el año de 1876. A lo largo del texto, y gracias a las referencias de varias imágenes (fig. 1-7), se analiza la *autorrepresentación* de México en una época de turbulencias políticas y sociales. Como es sabido, estos eventos internacionales buscaron materializar distintas ideas de modernidad gracias a los índices del progreso y la industrialización que fueron de la mano con una búsqueda de legitimidad y reconocimiento internacional. Por su parte, Estados Unidos, después de la Guerra Civil, hizo de las exposiciones un enorme escaparate para convertirse en instrumentos de legitimación del sistema racial pero también fueron signo de la hegemonía del imperialismo norteamericano.

Como varios de sus pares en la misma Exposición norteamericana, la presentación de México no estuvo exenta de las polémicas de distintos grupos políticos, los cuales edificaron y desplegaron un imaginario de la identidad nacional relacionada también con las paradojas de *lo local y lo internacional*. Dentro de estas visiones utópicas, México quiso demostrar que estaba a la altura de los países más avanzados, para lo cual paulatinamente el arte formó parte crucial en la construcción de la imagen de la nación. En este sentido, los soportes pictóricos y fotográficos contribuyeron desde un inicio, a crear y consolidar visualmente las ideas de modernidad.

El texto también aborda la recepción de la mencionada exposición a través de notas de periódico, caricaturas y ciertas crónicas, mismas que evidencian el diálogo existente entre las representaciones visuales y los objetivos de los organizadores, lo cual nos habla del largo proceso del país por integrar diversas estrategias culturales e ideológicas a la exportación de la imagen nacional.

Al mismo tiempo, en este ensayo se cuestiona el papel de estas exposiciones “en los márgenes” y su vínculo con las metrópolis, en este caso con Estados Unidos, el cual derivó en el *enunciamento* del llamado panamericanismo.



Fig. 1: Frank Leslie: *Historical Register of the Centennial Exposition 1876, Pennsylvania, 1877*. The Free Library, Philadelphia.



Fig. 5: Estudio Cruces y Campa: *Mujer de Mérida*, ca. 1870, The Charles Hunt Collection of Cruces y Campa Mexican Occupations, The Latin American Library, Tulane University.



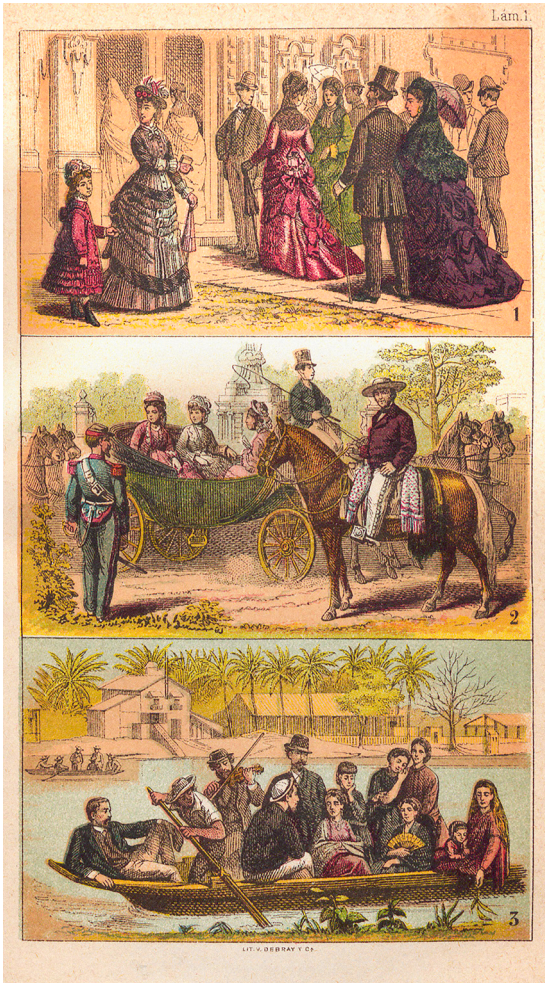
Fig. 2: José María Villasana: "Filadelfia. Departamento de México", *El Ahuizote*, T. III, no. 29, 21-07-1876. Miguel Lerdo de Tejada Library, Mexico City.



Fig. 3: José María Villasana: "Gran barata de destinos públicos que comenzará dentro de 40 días", *El Ahuizote*, T. III, no. 6, 11-02-1876. Miguel Lerdo de Tejada Library, Mexico City.



Fig. 4: *Pabellón de México en la Exposición del Centenario, Filadelfia 1876*, The Free Library, Philadelphia.



Figs. 6 y 7: Victor Debray (ilustrador) y Antonio García Cubas: *The Republic of Mexico in 1876. A Political and Ethnographical Division of the Population, Character, Habits, Costumes and Vocations of its Inhabitants*. Mexico: Oficina de imprenta "La Enseñanza", 1876. Lehigh University, Bethlehem, Pennsylvania.

Bibliografía

Achim, Miruna y Aimer Granados, eds. *Itinerarios e intercambios en la historia intelectual de México*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Universidad Autónoma Metropolitana Cuajimalpa, 2011.

Böger, Astrid. *Envisioning the Nation. The Early American World's Fairs and the Formation of Culture*. Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 2010.

Buzard, James, Joseph W. Childer y Eileen Gillooly, eds. *Victorian Prism. Refractions of the Crystal Palace*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2007.

Camacho, Arturo. *Documentos para la historia del arte en Jalisco. Siglo XIX*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2016.

Carrera, Magali. *Traveling from New Spain to Mexico. Mapping Practices of Nineteenth-Century Mexico*. Durham: Duke University Press, 2011.

Charlot, Jean. *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*. Austin: University of Texas Press, 1962.

Da Costa Kaufmann, Thomas. *Toward a Geography of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

Debroise, Olivier. *Mexican Suite: A History of Photography in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2001.

Delpar, Helen. *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1992.

Filipová, Marta, ed. *Cultures of International Exhibitions 1840-1940. Great Exhibitions in the Margins*. London: Ashgate, 2015.

Fuente Salcido, María Concepción de la. *La participación de México en la Exposición Universal de Filadelfia 1876*. Ciudad de México: Tesis de licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 1984.

Garrigan, Shelley E. *Collecting Mexico. Museums, Monuments, and the Creation of National Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

Giberti, Bruno. *Designing the Centennial: A History of the 1876 International Exhibition in Philadelphia*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2002.

Gilmore Holt, Elizabeth, ed. *The Expanding World of Art. Vol. I. Universal Expositions and State-Sponsored Fine Arts Exhibitions*. New Haven: Yale University Press, 1988.

Gravelot, H. y C. Cochin. *Iconología*, traducido por María del Carmen Alberú Gómez. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1994.

Hämäläinen, Pekka. *The Comanche Empire*. New Haven: Yale University Press, 2008.

Howe, Jeffrey. "A 'Monster Edifice': Ambivalence, Appropriation, and the Forging of Cultural Identity at the Centennial Exhibition." *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, vol. 126, no. 4, (October 2002): 635-650.

Leerssen, Joep y Eric Storm, eds. *World Fairs and the Global Moulding of National Identities. International Exhibitions as Cultural Platforms, 1851-1958*. Leiden: Brill, 2021.

Loock, Kathleen. *Kolumbus in den USA. Vom Nationalhelden zur ethnischen Identifikationsfigur*. Bielefeld: Transcript, 2014.

López, Rick A. *Crafting Mexico. Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*. Durham: Duke University Press, 2010.

Mancera, Gabriel. *Informes que el C. Gabriel Mancera, comisionado especial de la Junta de Exposiciones en los Estados Unidos de Norteamérica y miembro de ella que rinde sobre el desempeño de su cargo*. Ciudad de México: Imprenta de Dublán y Compañía, 1875.

Manthorne, Katherine. "Curating the Nation and the Hemisphere: Mexico and Brazil at the US Centennial Exposition, 1876." *Journal of Curatorial Studies. Latin American Curating and Exhibitions* 3, no. 2-3 (2014): 174-193.

Massé Zendejas, Patricia. *Simulacro y excelencia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988.

Niell, Paul B. y Stacie G. Widdifield, eds. *Buen Gusto and Classicism in the Visual Culture of Latin America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2013.

Pani, Erika. *Historia mínima de los Estados Unidos de América*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2016.

Philadelphia City Archives, Centennial Exhibition, Foreign Bureau, Correspondence: Departments of Records, series 230-25.1, Box A-1526-Mexico.

Philadelphia International Exhibition 1876. Mexican Section. Special Catalogue and Explanatory Notes, Philadelphia: Dan F. Gillin Ed., 1876.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, 2 ed. London: Routledge, 2008.

Ramírez, Fausto. "La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico." En *Hacia otra historia del arte en México. T. II. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, editado por Stacie G. Widdifield, 269-292. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-CURARE, 2004.

Riguzzi, Paolo. "México próspero: las dimensiones de la imagen nacional en el porfiriato." *Historias* (April-September 1988): 137-157.

Riguzzi, Paolo y Patricia de los Ríos. *Las relaciones México-Estados Unidos 1756-2010. II. ¿Destino no manifiesto? 1867-2010*. Ciudad de México: UNAM-Secretaría de Relaciones Exteriores, 2010.

Rydell, Robert W. *All the World's a Fair. Visions of Empire at American International Exhibitions, 1876-1916*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

Rydell, Robert W., John E. Findling y Kimberly Pelle. *Fair America. World's Fairs in the United States*. Washington: Smithsonian Institution, 2000.

Tenkotte, Paul A. "Kaleidoscopes of the World: International Exhibitions and the Concept of Culture-Place, 1851-1915." *American Studies* 28, no. 1 (Primavera 1987): 5-30.

Tenorio Trillo, Mauricio. *La paz. 1876*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

—. *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Widdifield, Stacie G. *The Embodiment of the National in Late Nineteenth-Century Mexican Painting*. Tucson, AZ: The University of Arizona Press, 1996.

Uslenghi, Alejandra. *Latin America at Fin-de-Siecle Universal Exhibitions. Modern Cultures of Visuality*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

Velázquez Guadarrama, Angélica. *Ángeles del hogar y musas callejeras. Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*. Ciudad de México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018.

Kunstwerke fürs Gedächtnis
Obras para recordar
Obras para lembrar
Artworks recalled

Pruebas de impresión de naipes fabricados en México, correspondientes a la contrata celebrada con Alonso Martínez de Ortegulla, 1583, xilografía, 41 x 27.8 cm, Archivo General de Indias, Sevilla, España, MP-MEXICO,73 © Archivo General de Indias

El folio que observamos es parte de una serie de cuatro que conforman las pruebas de impresión enviadas en 1583 a España por don Alonso Martínez de Ortegulla, segundo administrador del estanco de naipes en la Nueva España. Los dos primeros folios contienen las 48 cartas que componen un mazo de naipes o baraja española, es decir, los numerales y las tres figuras de la corte de los cuatro palos (copas, bastos, oros y espadas), coloreadas con azul, rojo y ocre. El tercero es una copia del segundo folio, sin colorear. Y el cuarto, que es el que presentamos aquí, aparece registrado en el Archivo General de Indias de Sevilla como el Tarot Mexicano. Contiene 18 imágenes sin colorear, elaboradas con la técnica de xilografía, dispuestas en tres filas de seis imágenes cada una. Mide 41 por 27.8 cm, y cada imagen o carta es de 6.8 cm por 9.2 cm, enmarcada por líneas divisorias para poder cortarla. El fondo de todo el folio está conformado por líneas paralelas diagonales, que van de la esquina superior izquierda a la inferior derecha, lo cual da unidad al conjunto.

Según las figuras representadas, podemos clasificar estas imágenes en dos tipos: unas tomadas de tradiciones europeas inspiradas en los grutescos, la emblemática, la mitología y los bestiarios de la época; mientras que las demás provienen de tradiciones iconográficas de raigambre prehispánica, especialmente de los que también se observan en los códices realizados en el siglo XVI en la región del altiplano central. Este pliego de

Druckvorlagen für in Mexiko hergestellte Spielkarten, Teil des Vertrags mit Alonso Martínez de Ortegulla, Mexiko, 1583, Holzschnitt, 41 x 27,8 cm, Archivo General de Indias, Sevilla, Spanien, MP-MEXICO, 73 © Archivo General de Indias

Das vorliegende Blatt gehört zu einer Serie von vier Folios, die 1583 von Don Alonso Martínez de Ortegulla, dem zweiten Verwalter des neuspanischen *estanco de naipes* (koloniales Kartenspiel-Monopol), nach Spanien gesandt wurden. Die ersten beiden Blätter enthalten die 48 Karten, aus denen ein Kartenspiel besteht, d. h. die Ziffern und die drei Figuren der vier Farben (Kelch, Kreuz, Goldmünze und Schwert), die in Blau, Rot und Ocker eingefärbt sind. Das dritte ist eine ungefärbte Kopie des zweiten Blattes. Das vierte Blatt, das hier vorgestellt wird, ist im Archivo General de Indias in Sevilla als mexikanisches Tarot registriert. Es enthält achtzehn nicht-farbige, in Holzschnitttechnik hergestellte Bilder, die in drei Reihen zu je sechs Bildern angeordnet sind. Das Blatt misst 41 x 27,8 cm, und jedes Bild bzw. jede Karte ist 6,8 x 9,2 cm groß und wird von Trennlinien eingerahmt, damit es ausgeschnitten werden kann. Der Hintergrund des gesamten Blattes besteht aus diagonalen parallelen Linien, die von der linken oberen Ecke bis zur rechten unteren Ecke verlaufen und das Ensemble als Ganzes zusammenhalten.

Von den dargestellten Figuren ausgehend lassen sich die Bilder in zwei Kategorien einteilen: Einige sind europäischen Traditionen entlehnt und inspiriert von Grottesken, Emblemen, mythologischen Darstellungen und den Bestiarien der Zeit, während andere auf vorspanische Ikonografien zurückgehen, insbesondere solche, die auch in den

naipes es de gran importancia, ya que constituye el primer mazo de cartas ilustrado con temática indígena del que se tenga conocimiento hasta ahora, además de representar la unión de códigos iconográficos distintos, europeos e indígenas, lo cual permite discutir los procesos y la lógica de traducción cultural, así como las especificidades de la sociedad novohispana del siglo XVI.

Las ocho figuras con trasfondo indígena son Cuauhtémoc (inscripción: "Quatimoc"), músico indígena (inscripción: "Queztecal"), el monstruo de Tulancingo (inscripción: "Tolanzincal"), el juego de voladores y los toros, el indígena malabarista (inscripción: "Queztecal"), Macehual, es decir un comunero, llevando un noble a costas (inscripción: "Queztecal"), Moctezuma (inscripción: "Montezuma"), y el indígena en estado de trance. Las otras diez, provenientes de la tradición europea, son el Rapto de Europa, la Caridad, el dios Hermes (representado como el dios Término de los límites), Hércules, el Ibis, la Fuerza, representaciones de dos quimeras –una con cabeza femenina y otra con cabeza masculina–, nuevamente el dios Hermes (representado como el dios Silvano del bosque), y el Mono. Es importante aclarar que la glosa náhuatl "queztecal" que acompaña a tres de estos personajes es una deformación de la palabra Cuextecatli o Huasteco, con lo cual se designa a una etnia específica.

Al reverso de este pliego se puede leer la siguiente inscripción en letra manuscrita: *"cada una de estas figuras es la espaldilla de cada baraja de naipes [sic], por manera de que cada una destas [sic] figuras se pone en la espaldilla de cada baraja de naipes [sic]"*. Sin embargo, si realmente se tratara de las espadillas de un juego de naipes, no tendría

Codices, die im 16. Jahrhundert im zentralmexikanischen Hochland entstanden, zu sehen sind. Dieses Spielkartenblatt ist deshalb von großer Bedeutung, weil es das erste bis dato bekannte illustrierte Kartenspiel mit indigenen Motiven ist. Darüber hinaus stellt es eine Zusammenführung europäischer und indigener ikonografischer Codes dar, was die Möglichkeit eröffnet, die Prozesse und Logiken kultureller Übersetzung sowie die Spezifika der neuspanischen Gesellschaft des 16. Jahrhunderts anhand des Blattes zu diskutieren.

Die acht Figuren mit indigener Traditionslinie sind Cuauhtémoc (Inschrift: "Quatimoc"), der indigene Musiker (Inschrift: "Queztecal"), das Ungeheuer von Tulancingo (Inschrift: "Tolanzincal"), der Tanz der *Voladores* und die Stiere, der indigene Gaukler (Inschrift: "Queztecal"), der *Macehual*, d. h. ein einfacher Bürger, der einen Edelmann auf dem Rücken trägt (Inschrift: "Queztecal"), Moctezuma (Inschrift: "Montezuma") und der indigene Mann in tranceartigem Zustand. Die anderen zehn, die der europäischen Traditionslinie zugeordnet werden können, sind der Raub der Europa, die Nächstenliebe, Gott Hermes (dargestellt als Terminus, Gott der Grenzsteine), Herkules, der Ibis, die Macht, Darstellungen von zwei Chimären – eine mit einem weiblichen, die andere mit einem männlichen Kopf –, wiederum Gott Hermes (dargestellt als Silvanus, Gott des Waldes) und der Affe. Die Nahuatl-Glosse "queztecal", die drei dieser Zeichen begleitet, stellt eine Variante des Wortes Cuextecatli oder Huasteke dar und bezeichnet somit eine bestimmte ethnische Gruppe.

Auf der Rückseite des Blattes ist handschriftlich eine Inschrift zu lesen: *"Jede dieser Figuren ist die Rückseite eines jeden Karten-*

mucho sentido, que los reversos presentarían diversos diseños, ya que esto facilitaría al jugador identificar los anversos, lo cual ha llevado a algunos estudiosos a proponer, que se trata más bien de un tarot disfrazado de espaldillas de un juego de naipes convencional, y que la inscripción se realizó con la finalidad de encubrir la verdadera naturaleza y el uso al que estaba destinado este juego de cartas. Esto, a su vez invita a reflexionar acerca de la razón y necesidad de este encubrimiento, y de quién dejaría engañarse por este sencillo truco.

La postura que justifica la presencia de estas imágenes como parte de un tarot se basa en la semejanza y compatibilidad de ciertos atributos con cartas de tarots europeos de la época (como el de Mantegna, el de Carlos VI, el Visconti-Sforza y el de Boiardi), pudiendo concluir que la figura del Monstruo de Tulancingo se equipara con la carta del Diablo, Cuauhtémoc con la del Emperador, el Juego de voladores y los toros con la Rueda de la fortuna, el Indígena en estado de trance con el Loco, el Músico indígena con el Ermitaño, el Indígena malabarista con el Mago y el Macehual llevando un noble a cuestas con el Carro. La presencia de los dos emperadores mexicas denota una asociación con los reyes tradicionales de las barajas europeas, evocando así una iconografía local que los distinguen de los fabricados en otras regiones.

Las cartas de figuras o personajes que conforman los mazos de tarot tradicionales llamadas “trunfales” o “trunfos” por estar inspiradas en los triunfos de Petrarca, se agregaron a los mazos de cartas ya existentes a mediados del siglo XV. Aunque no existe evidencia sobre el uso que se le daba a estas figuras, se cree que inicialmente no se

spiels, so dass jede dieser Figuren auf der Rückseite eines jeden Kartenspiels platziert wird”. Wenn es sich jedoch tatsächlich um die Rückseiten eines Kartenspiels handelte, wäre eine unterschiedliche Gestaltung der Rückseiten nicht sinnvoll, da diese es dem Spieler erleichtern würde die Vorderseiten ebenfalls zu identifizieren. Dies hat einige Wissenschaftler*innen zu der Annahme veranlasst, dass es sich vielmehr um ein Tarot handeln müsse, das als Rückseite eines gewöhnlichen Kartenspiels getarnt ist, und dass die Inschrift gerade mit dem Ziel aufgebracht wurde, die wahre Natur und den Verwendungszweck eben dieses Kartenspiels zu verbergen. Es stellen sich anschließend an diese These Fragen zum Grund und der Notwendigkeit dieser Verschleierung und darüber, wer auf einen solch einfachen Trick hereinfliegen würde.

Rechtfertigt wird die Annahme dieser Bilder als Teil eines Tarot-Kartensets durch die Ähnlichkeit und Übertragbarkeit bestimmter Attribute zu denjenigen europäischer Tarotkarten der Zeit (wie denen von Mantegna, Karl VI., von Visconti-Sforza oder von Boiardi), und es kann geschlussfolgert werden, dass die Figur des Monsters von Tulancingo mit der Karte des Teufels gleichgesetzt werden kann, Cuauhtémoc mit der des Kaisers, das Spiel der *Voladores* und die Stiere mit dem Glücksrad, der Indigene im Trancezustand mit dem Verrückten, der indigene Musiker mit dem Einsiedler, der jonglierende Indigene mit dem Magier und der *Macehual*, der einen Edelmann auf dem Rücken trägt, mit dem Wagen. Die beiden Mexica-Herrscher sind assoziativ mit den traditionellen Königen europäischer Spielkarten verbunden und verweisen so auf eine lokale Ikonographie, die sie von denen anderer Regionen unterscheidet.

utilizaban para la adivinación, sino más bien, con propósitos didácticos o meditativos, o que estaban pensadas para hacer nuevos juegos basados en la interacción de cartas comunes y de triunfo.

Los naipes y los dados fueron los primeros juegos europeos que llegaron a la Nueva España y contagiaron a diversos sectores sociales. Es abundante la legislación que se dictó desde el siglo XVI para reglamentar los juegos de azar en la Nueva España, ya que resultaban en pérdidas considerables de haciendas y honras. Por eso, en 1552 Felipe II convirtió los naipes en estanco –negocio exclusivamente administrado por la Corona– que se beneficiara con el pago de derechos sobre la producción y venta de naipes, además de proporcionar un control sobre los mazos que se fabricaban legalmente y de su distribución.

La sociedad novohispana se caracterizó por una organización que asignaba a las clases sociales estrictas reglas de comportamiento, tanto en el ámbito público como el privado. En este contexto de extrema estratificación, el juego tuvo una importante función social. De acuerdo con Perla Chinchilla “la paradoja es que el juego fue uno de los puentes que se tendieron entre los diversos grupos sociales, a través de los cuales se mezclaron tradiciones de origen indígena e hispano para conformar el mosaico cultural que hoy define a México”. Además de realizarse en la mayoría de las fiestas, el juego era una actividad cotidiana tanto en los sitios públicos como privados.

Así, observamos que varias de las figuras se relacionan con la fiesta novohispana, como la del indígena malabarista, el músico indígena, el indígena en estado de trance, el

Die Figuren- oder Charakterkarten, aus denen sich die traditionellen Tarotspiele zusammensetzen und die in Anlehnung an Petrarca's *Trionfi* “Triomphe” (frz., dt. Trümpfspiel) genannt werden, können den Mitte des 15. Jahrhunderts schon existenten Kartenspielen zugerechnet werden. Obwohl es keine Belege für den Verwendungszweck dieser Figuren gibt, geht man davon aus, dass sie ursprünglich nicht zur Wahrsagerei, sondern eher zu didaktischen oder meditativen Zwecken verwendet wurden oder dass sie dazu dienen sollten, neue Spiele zu entwickeln, die auf dem Zusammenspiel von gewöhnlichen Karten und *Triumphes* basierten.

Karten- und Würfelspiele wurden als erste europäische Spiele nach Neuspanien exportiert und verbreiteten sich in ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten. Ab dem 16. Jahrhundert wurden zahlreiche Gesetze zur Kontrolle des Glücksspiels in Neuspanien erlassen, da dieses für erhebliche Eigentumsverluste und Ehrverletzungen verantwortlich war. Aus diesem Grund erklärte Philipp II. das Kartenspiel 1552 zu einem “estanco” – einem ausschließlich von der Krone verwalteten Unternehmen –, das von der Zahlung von Abgaben auf die Herstellung und den Verkauf von Spielkarten profitierte und die monopolistische Kontrolle über die legal hergestellten Kartenspiele und deren Vertrieb übernahm.

Die soziale Organisation Neuspaniens zeichnete sich durch strenge Verhaltensregeln für die einzelnen sozialen Schichten sowohl im öffentlichen als auch im privaten Bereich aus. Im Kontext dieser starken gesellschaftlichen Hierarchisierung hatte das Glücksspiel eine wichtige soziale Funktion inne. Laut Perla Chinchilla “stellt das Glücksspiel ein Paradox dar, das gerade auch Verbindungen schaffte

juego de voladores y los toros. Lo que llama la atención, es que la mayoría de estos personajes son de origen huasteco (lo cual se deduce por las glosas, la vestimenta, la forma de representar el pelo y el septum de la nariz perforado). Esto puede parecer extraño dada la mala reputación que éstos tenían de borrachos y lujuriosos, ya que como cuentan los informantes de Sahagún, Cuextecatli, el jefe de un grupo de gentes, se embriagó con cinco vasos de pulque, lo cual propició que se quitara el *máxtlatl* (taparrabo) y anduviera desnudo delante de todos. Anécdotas como la anterior, aunadas al culto que profesaban a Tlazoltéotl o diosa de la lujuria, contribuyeron a extender esta mala fama. Así mismo, dentro de la tradición emblemática la figura del mono se relacionaba con la ociosidad y la lujuria, y la del Ibis con la avaricia, lo cual nos lleva a notar la persistencia de estos mensajes en los personajes del tarot novohispano y a preguntarnos si su trasfondo no sería una forma de advertencia al jugador asiduo, de que la pérdida de control sobre el juego, podía conducirte como las bebidas embriagantes, a los vicios de la avaricia y la lujuria.

Reconocemos en la factura de las figuras del tarot novohispano que su modelo fueron los grabados y las técnicas europeas, pues el manejo de la proporción, la posición o postura de los personajes, el paisaje de fondo, la ubicación en un espacio determinado, el trazo, el modo en que desafían sus marcos, entre otros aspectos, no se corresponden con la factura que apreciamos en las manifestaciones artísticas indígenas de finales del siglo XVI. Observamos un interés por naturalizar elementos que tienen una función similar a la que tendrían en un tarot europeo, pero con contenido americano, convirtiéndolos en un reflejo de la realidad novohispa-

zwischen den verschiedenen sozialen Gruppen, durch die sich die Traditionen indigener und spanischer Wurzeln letztlich zu dem kulturellen Mosaik vermischten, das Mexiko heute ausmacht." Das Glücksspiel wurde nicht nur im Rahmen vieler Feste gespielt, sondern war auch eine alltägliche Praxis sowohl im öffentlichen wie im privaten Raum.

In Bezug auf das Kartenset kann so festgestellt werden, dass mehrere der Figuren mit neuspanischen Festlichkeiten in Verbindung gebracht werden können: der indigene Gaukler, der indigene Musiker, der indigene Mann in Trance, das *Voladores*-Spiel und die Stiere. Auffallend ist, dass die meisten dieser Figuren huastekischer Tradition entstammen, was sich aus den Glossen, der Kleidung, der Art der Darstellung der Haare und der durchbohrten Nasenscheidewand ablesen lässt. Dies mag erstaunen angesichts des schlechten Rufs, den die Huasteken als Trinker und Lüstlinge hatten. Wie Sahagúns Informanten berichten, betrank sich Cuextecatli, der Anführer einer Gruppe, mit fünf Gläsern Pulque, was ihn dazu veranlasste, seinen *Máxtlatl* (Lendenschurz) auszuziehen und sich öffentlich nackt zu zeigen. Anekdoten wie diese trugen gemeinsam mit dem Kult der Tlazoltéotl, der Göttin der sexuellen Lust, zur Verbreitung dieses schlechten Rufs bei. Auch die Figur des Affen wurde in der traditionellen Symbolik mit Müßiggang und Lust, und die des Ibis mit Geiz in Verbindung gebracht. Es stellt sich die Frage nach der Bedeutung dieser wiederholt vorgetragenen Botschaften in den Figuren des neuspanischen Tarots. Ihr Hintergrund könnte eine Art Warnung an den eifrigen Spieler sein, dass der Kontrollverlust über das Spiel ähnlich wie berauschende Getränke zur Ausübung der Laster von Geiz oder Lust führen könnte.

na del momento. José Gestoso y Pérez en su *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*, menciona que los productores de cartas tomaban inspiración en la historia y los motivos legendarios de los diversos lugares en donde residían para adornar sus cartas de juego, lo cual podría ser un antecedente para la combinación de tradiciones en este juego en particular.

El artífice o grabador crea una composición nueva y original a través de la cual se logra percibir un gran conocimiento tanto de la cultura occidental como de la cultura indígena, al utilizar analogías entre ambos universos y las posibles equivalencias con las tradiciones e historias locales. Una carta que es muy ilustrativa para mostrar este diálogo transcultural, es la de “los voladores y los toros”, ya que en ella se representan los ritos indígenas en la parte superior y la fiesta española de los toros en la parte inferior. Los voladores aparecen como personajes alados, que bien podrían ser referencias a los *putti* o *eros* de la mitología griega, muy recurrentes en la ornamentación grotesca.

En suma, estas imágenes basadas en personajes alegóricos o representativos de culturas europeas e indígenas mesoamericanas, se convirtieron en un medio de difusión y transmisión de ideas, pensamientos y valores, como sucedía con los libros de emblemas que circulaban en la Nueva España. A su vez, se constituyen como modelos de una nueva forma de expresión visual que surge del cruce de diversas tradiciones de representación, donde los elementos que lo conforman adoptan una presencia y un protagonismo propios, independientes de las posibles fuentes o modelos que pudieran haberlos inspirado, y establece una muestra

In der Ausführung der Figuren im neuspanischen Tarot werden europäische Stiche und Techniken als Vorbilder evident, da die Handhabung der Proportionen, die Position und Haltung der Figuren, die Hintergrundlandschaften, die Position im Raum, die Linie, die Art und Weise, wie Rahmen überschritten werden, und andere Aspekte nicht der Ausführung entsprechen, die in den indigenen künstlerischen Manifestationen des späten 16. Jahrhunderts sichtbar werden. Das Interesse an der Naturalisierung von Elementen, die eine ähnliche Funktion haben wie in einem europäischen Tarot, wenn auch mit amerikanischem Inhalt, zeigt sie als Spiegelbilder der neuspanischen Realität jener Zeit. José Gestoso y Pérez erwähnt in seinem *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*, dass die Kartenhersteller sich beim Verzieren der Spielkarten von den Mythen und Legenden ihrer jeweiligen Aufenthaltsorte inspirieren ließen, was als Vorläufer für die Kombination verschiedener Traditionen in ebendiesem Spiel gelesen werden könnte.

Der Künstler oder Gravierer schafft eine neuartige Komposition, die seine Kenntnis sowohl westlicher als auch indigener Kulturen zeigt, da er Analogien zwischen beiden Perspektiven und mögliche Entsprechungen der einen Kultur in lokalen Traditionen und Geschichten der anderen verwendet. Die Karte “*Voladores* und *Stiere*” veranschaulicht diesen transkulturellen Dialog, indem sie im oberen Teil die indigenen Riten und im unteren Teil die spanische *fiesta de los toros* zeigt. Die *Voladores* erscheinen als geflügelte Figuren, die durchaus auf die Putten oder auf den Eros der griechischen Mythologie verweisen könnten, die in der Ornamentik des Groteskenstils sehr verbreitet sind.

de la incidencia que las diversas culturas indígenas tuvieron en su producción. De esta manera se convirtieron en un documento y testimonio visual de las realidades culturales en el mundo novohispano del siglo XVI.

Tania Román Peillet

Es kann geschlussfolgert werden, dass diese Bilder, die Referenzen zu allegorischen oder repräsentativen Figuren in europäischen Kulturen einerseits und indigen-mesoamerikanischen Kulturen andererseits aufweisen, selbst Medien zur Verbreitung und Übermittlung von Ideen, Gedanken und Werten werden, ganz wie es bei den in Neuspanien zirkulierenden Emblembüchern auch der Fall war. Gleichzeitig werden sie zu einer modellhaft wirkenden neuen Form visuellen Ausdrucks, der aus der Zusammenbringung verschiedener Darstellungstraditionen hervorgeht, bei der neue Semantiken entstehen können, unabhängig von den möglichen Quellen oder Vorbildern, die sie inspiriert haben könnten und die beispielhaft den Einfluss veranschaulichen, den die verschiedenen indigenen Kulturen auf ihr Entstehen hatten. Auf diese Weise können die Karten als Dokument und visuelles Zeugnis kultureller Realitäten im Neuspanien des 16. Jahrhunderts gelten.

Übersetzung: Miriam Oesterreich

Bibliografía/Weiterführende Literatur:

Camille, Michael. *El ídolo gótico, Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

Chinchilla Pawling, Perla. "Lo lúdico y lo profano." En *La rueda del azar, juegos y jugadores en la historia de México*, coordinado por Ilán Semo, 55-91. México: Pronósticos para la Asistencia Pública, 2000.

Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII inclusive*, Tomo 1. Sevilla: Oficina de la Andalucía Moderna Saucedá, 1899.

Grañén Porrúa, María Isabel. "Hermes y Moctezuma, Un Tarot Mexicano Del Siglo XVI." *Estudios De Cultura Náhuatl*, 27 (Diciembre 1997): 369-393. <https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/77955>.

León Portilla, Miguel. "Los huastecos, según los informantes de Sahagún." *Estudios de Cultura Náhuatl* 5 (1965): 19-29. <https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/78582/69527>.

Lozano Armendares, Teresa. "Los juegos de azar: ¿Una pasión novohispana?" *Estudios de Historia Novohispana*, Vol. 11 (1991):155-181. <https://doi.org/10.22201/iih.24486922e.1991.011.3341>

Nichols, Sallie. *Jung y el Tarot*. Barcelona: Kairós, 2008.

Portugal Álvarez, Vanessa. "Los juegos de la imagen, la construcción visual de la cultura novohispana." En *Historia y Patrimonio Cultural: Memoria del 56.º Congreso Internacional de Americanistas: Volumen XIV*, editado por Manuel Alcántara, Mercedes García Montero et al., 345-358. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018.

Sahagún, Fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Imprenta Alejandro Valdés, 1829.

Sigaut Nelly, García Sáiz Concepción. "Los virreyes y la circulación de objetos y modelos." *Anales del Museo de América* 25 (2017): 6-24. DOI: 10.4438/030-15-040-2



Fachada principal de la iglesia de la Compañía de Jesús / Hauptfassade der Kirche der Gesellschaft Jesu, Arequipa

Fachada principal de la iglesia de Santiago de la Compañía de Jesús, 1698-99, Arequipa, Perú. Foto: Unukorno, 2013. Wikimedia commons.

La fachada principal (1698-99) de la iglesia de Santiago de la Compañía de Jesús en Arequipa, nos cautiva por su elaborado programa visual en sillares claros que despliega una arquitectura compleja y ornamentada alrededor del portal, la cual es estructurada en dos niveles con remate, donde resaltan las columnas pareadas de tercio inferior decorado –que flanquean los vanos y la portada completa–, así como los frontones curvos, y una profusa decoración en relieve, que no sólo cubre los frisos de los entablamentos y forma un marco que recuerda a los guardapolvos de los retablos, sino que sirve de fondo para toda la arquitectura de la portada. Solamente en el remate hay un nicho con una escultura de bulto redondo, que representa al Niño Dios. Una observación detenida de los motivos de los relieves, cuya estructura se asemeja a la composición de los tejidos andinos, revela una gran cantidad de motivos de la flora y fauna, combinado con figuras emergiendo de follaje, mascarones, cabezas con tocados de plumas, conchas y querubines, todo ello entretejido con letras, de las que resalta una cartela a cada lado de la portada, en las que se lee en conjunto “EL AÑO DE 1698”.

En la portada lateral de la iglesia, la parte baja de 1655 integra representaciones de frutas como la papaya de Arequipa, plátanos, posiblemente chirimoyas, además de uvas y granadas, así como dos sirenas aladas, coronada por un tímpano realizado en 1664 con una escena de *Santiago Matamoros* entre herejes que remite a un grabado de Amberes. En la ornamentación del portal de la portería (1679), a su vez, resaltan las

Hauptfassade der Kirche des Hl. Jakobus der Gesellschaft Jesu, 1698-99, Arequipa, Peru. Foto: Unukorno, 2013. Wikimedia commons.

Die Hauptfassade (1698-99) der Kirche des Hl. Jakobus der Gesellschaft Jesu in Arequipa besticht durch ihr ausgeklügeltes visuelles Programm aus hellen Quadersteinen. Ausgehend vom Portal entfaltet sich die Fassade als vielschichtige Architektur mit reicher Bauplastik in zwei Ebenen mit einer überkronenden Giebelzone. Hierbei stechen die gepaarten, im unteren Drittel verzierten Säulen hervor, – die sowohl die Öffnungen als auch das Portal im Allgemeinen flankieren –, die jeweils geschwungenen Giebel und das üppige Reliefdekor. Letzteres bedeckt nicht nur die Friese der Gebälke und bildet einen Rahmen, der an die *guardapolvos* von Altarretabeln erinnert, sondern dient auch als Hintergrund für die gesamte Architektur des Portals. Nur in der Giebelzone befindet sich eine Nische mit einer Vollplastik, die das Christuskind darstellt. Bei näherer Betrachtung der Reliefmotive, deren Struktur an die Komposition andiner Textilien erinnert, fallen zahlreiche Motive aus Flora und Fauna auf, kombiniert mit Figuren, die aus Ranken erwachsen, Masken, Köpfen mit Federschmuck, Muscheln und Putten. Sie erscheinen mit Buchstaben verwoben, einschließlich einer Kartusche auf jeder Seite des Portals, die zusammengelesen die Angabe “Im Jahr 1698” ergeben.

Am Seitenportal der Kirche finden sich im unteren Teil von 1655 Darstellungen von Früchten wie der Arequipa-Papaya, Bananen, möglicherweise Chirimoyas, sowie Trauben und Granatäpfeln, und zwei geflügelte Meerjungfrauen. Sie werden bekrönt von einem Tympanon aus dem Jahr 1664 mit einer Szene des *Hl. Jakobus als Mauren-*

plumas, la primera representación conocida de un mascarón de cuya boca salen hojas, así como las flores de ocho y seis pétalos, mientras que en la ornamentación de las arcadas del claustro (1711) se retoman varios de los motivos mencionados.

Esta iglesia cuenta entre los monumentos más conocidos y emblemáticos de los Andes y pertenece a un grupo de templos andinos de Perú y Bolivia, cuyas fachadas comparten un mismo estilo de ornamentación. Su interpretación constituye un reto a razón de su creación en un ámbito de intenso intercambio cultural, y al mismo tiempo la lectura de estas fachadas ejemplifica momentos claves en la génesis de las historias del arte de y sobre América Latina, y de la discusión acerca de la identidad del arte virreinal, que se cristalizan tanto en la cuestión de la forma y el estilo como en la iconografía de los motivos ornamentales. Se han clasificado como “barroco mestizo” o “barroco híbrido”, lo cual remite a una discusión que durante buena parte del siglo XX determinó el rumbo de la historia del arte latinoamericana y ligaba la discusión terminológica con la de la identidad cultural de quienes se identificaban culturalmente con su área de estudio, y con qué papel jugaba el patrimonio de la época del dominio español para la identidad de los estados nacionales.

El primer investigador en usar el término “estilo mestizo” fue el arquitecto argentino Ángel Guido, quien entre los años 20 y 40 del siglo XX describía las fachadas como planiformes, a razón de sus composiciones que llenaban la superficie de relieves sin formas tridimensionales exentas, considerándolas un logro creativo resultante de una combinación feliz entre lo indígena y lo español. Guido formaba parte de un grupo de investi-

tóter unter Ketzern, deren Vorlage ein Stich aus Antwerpen ist. In der Verzierung des Portiersportals (1679) stechen Federn, die früheste Darstellung einer Maske aus deren Mund Blätter sprießen, sowie sechs- und achtblättrige Blüten hervor, während das Dekor der Kreuzgangarkaden (1711) mehrere der genannten Motive wieder aufgreift.

Die Kirche ist eines der bekanntesten und emblematischsten Bauwerke der Andenregion und gehört zu einer Gruppe von solchen andinen Kirchen in Peru und Bolivien, deren Fassaden sich im Stil ihrer Bauplastik gleichen. Ihre Interpretation stellt eine Herausforderung dar, da sie in einem Umfeld intensiven kulturellen Austauschs entstanden ist. Gleichzeitig ist die Auslegung der Fassaden ein Beispiel für Schlüsselmomente in der Entstehung der Kunstgeschichten in und über Lateinamerika und der Diskussion über die Identität der Kunst der spanischen Vizekönigreiche in Amerika. In ihrem Mittelpunkt steht sowohl die Frage nach Form und Stil als auch die nach der Ikonographie der Motive. Diese wurden als “Mestizen-Barock” oder “Hybrid-Barock” klassifiziert, was auf eine Diskussion verweist, die über weite Strecken des 20. Jahrhunderts den Verlauf der lateinamerikanischen Kunstgeschichte bestimmte. Die Begriffsbildung ist Ausdruck einer terminologischen Diskussion, in der sich die kulturelle Identität derjenigen niederschlug, die sich kulturell mit ihrem Studiengebiet identifizierten, und belegt, welche Rolle das Erbe der spanischen Herrschaft für die Identität der Nationalstaaten spielte.

Der argentinische Architekt Ángel Guido war der erste Wissenschaftler, der den Begriff „Mestizen-Stil“ verwendete. In den 1920er und 1940er Jahren analysierte er die Fassaden und bezeichnete sie aufgrund ihrer

gadores, quienes con posiciones patrióticas enfatizaban lo local, a manera de una historia del arte que desde el siglo XIX asociaba un territorio y una etnia con cierta expresión formal. George Kubler, historiador del arte de la Universidad de Yale, en 1958 rechazando este patriotismo y posibles teorías raciales que podían estar ligada al término mestizo, consideraba que las formas planiformes eran típicas de un arte provincial y rural, visible en todo el mundo como resultado de una malinterpretación de modelos europeos occidentales, con lo cual negaba la existencia de una cultura visual indígena, y dio fe de qué tanto la formación visual y estética occidental concedía un alto valor a la tridimensionalidad.

La consiguiente discusión acerca de los orígenes y significados de los motivos en las fachadas andinas está íntimamente ligada con la de lo barroco y la periodización de estilos, a raíz del análisis de manifestaciones artísticas ubicadas más allá de los límites geográficos y cronológicos para los que se había acuñado un determinado término estilístico, por una parte, y la de la identidad del arte virreinal (descrito como mestizo, híbrido, criollo, tequitqui, indo-hispano, etc.), por la otra. Tomando en cuenta que el estatus de virreinos de las colonias de la monarquía hispana tenía consecuencias a nivel religioso, social y artístico, las primeras historias del arte sobre América Latina intentaban integrar las manifestaciones en los cánones estilísticos establecidos para Europa, considerándolas ejemplos de influencias directas.

El asunto del *estilo mestizo* estuvo en el seno de las discusiones de los años 70 acerca de si existía arquitectura barroca en América Latina o más bien arquitectura barroca latinoamericana, que colmaron en el *Simpo-*

Kompositionen, die die Oberfläche mit Reliefs ohne vollplastische Formen füllen, als flächig. Er betrachtete sie als kreative Erlungenschaft, hervorgegangen aus einer glücklichen Kombination von indigenen und spanischen Formelementen. Guido gehörte einer Gruppe von Forschern an, die mit patriotischen Positionen das Lokale betonten, jenem national grundiertem Verständnis von Kunstgeschichte folgend, das seit dem 19. Jahrhundert ein Territorium und eine ethnische Gruppe mit einem bestimmten formalen Ausdruck essentialisierend in Verbindung brachte. George Kubler, Kunsthistoriker an der Universität Yale, lehnte 1958 diesen Patriotismus und mögliche Rassentheorien, die mit dem Begriff Mestize verbunden sein könnten, ab und vertrat die Ansicht, dass die flächigen Formen typisch für eine provinzielle und ländliche Kunst seien, die in der ganzen Welt als Ergebnis einer Fehlinterpretation westeuropäischer Modelle zu beobachten sei. Damit leugnete er die Existenz einer indigenen Bildkultur und zeigte, welche unkritisch hoher Stellenwert der Dreidimensionalität im westlichen visuellen und ästhetischen Verständnis eingeräumt wurde.

Die anschließende Debatte über den Ursprung und die Bedeutung der Motive an den Fassaden in den Anden ist eng mit der des Barocks und der Periodisierung der Stile verbunden, die sich einerseits aus dem Studium der Kunstwerke jenseits der geografischen und zeitlichen Grenzen, für die ein bestimmter stilistischer Begriff geprägt wurde, und andererseits aus der identitären Zuschreibung der Kunst der Vizekönigreiche (die als mestizisch, hybrid, *criollo*, *tequitqui*, indo-hispanisch usw. bezeichnet wird) ergibt. In Anbetracht der Tatsache, dass der Vizekönigreichstatus der Kolonien der spanischen Monarchie Auswirkungen auf religiö-

sio sul barocco latino americano en Roma en 1980. Estaban en discusión la dependencia del arte latinoamericano del europeo y la relación actual con el patrimonio de la época virreinal. Con ello entraron en juego binomios como original-copia, centro-periferia, europeo-indígena, arte culto-arte popular. Se resaltaba la importancia de la ornamentación, mientras que para la diferencia se consideraba clave el factor indígena, es decir, si se podía hablar de una participación indígena en el estilo y contenido de las artes o éstas eran solamente un trasplante alterado y degradado de lo europeo. Al poder distinguir dos grupos de discusión, queda manifiesto como la procedencia y posición ideológica de los y las investigadores/as determinaba su acercamiento y sus intereses de investigación. Por un lado se encontraban los ‘hispanistas’ –con George Kubler y el italiano Graziano Gasparini, desde Venezuela, al frente–, de los cuales ninguno había nacido en América Latina ni eran especialistas en arquitectura andina, por lo que estaban más interesados en generalizaciones en un contexto de hemisferio o global, al mismo tiempo que rechazaban el trabajo con fuentes documentales. Por el otro lado estaba un grupo de ‘indigenistas’, quienes provenían de Sudamérica y eran especialistas en la región andina, resaltando por sus aportaciones Teresa Gisbert y José de Mesa de Bolivia. En base a estudios detallados de fuentes, defendían las contribuciones indígenas y los entrelazamientos culturales y de significados de los motivos. Asimismo, el historiador de arquitectura argentino Ramón Gutiérrez hizo énfasis en la necesidad de estudiar las manifestaciones artísticas, considerando el contexto específico en que fueron creadas, lo cual demandaba avanzar en estudios históricos para un mejor conocimiento de los objetos. La discusión acerca

ser, socialer und künstlerischer Ebene hatte, versuchten die ersten Kunstgeschichten über Lateinamerika, die Erscheinungsformen in den für Europa etablierten Stilkanon zu integrieren, indem sie sie als Beispiele für direkte Einflüsse betrachteten.

Die Frage des *Mestizen-Stils* stand im Mittelpunkt der Debatten der 1970er Jahre über die Frage der Existenz einer Barockarchitektur in Lateinamerika oder vielmehr einer lateinamerikanischen Barockarchitektur, die auf dem *Simposio sul barocco latino americano* in Rom 1980 ihren Höhenpunkt fanden. Zur Debatte standen die Abhängigkeit der lateinamerikanischen Kunst von der europäischen und das aktuelle Verhältnis zum Erbe der Zeit der Vizekönigreiche. Dabei kamen Dichotomien wie Original-Kopie, Zentrum-Peripherie, europäisch-indigen, kultivierte Kunst-populäre Kunst ins Spiel. Die Bedeutung des Dekors wurde hervorgehoben, während der indigene Faktor als Schlüssel zur Unterscheidung angesehen wurde, ob man von einer indigenen Beteiligung an Stil und Inhalt der Kunst sprechen könne oder ob es sich lediglich um ein verändertes und entwertetes Transplantat eines genuin europäischen Stils handelte. Da man zwei dominante Positionierungen in der Diskussion erkennen kann, wird deutlich, wie die Herkunft und die ideologische Ausrichtung der Wissenschaftler*innen ihren Ansatz und ihre Forschungsinteressen bestimmten. Auf der einen Seite standen die ‚Hispanisten‘ – angeführt von George Kubler und dem Italiener Graziano Gasparini in Venezuela –, die weder in Lateinamerika geboren noch Fachleute für andine Architektur waren und daher eher an Verallgemeinerungen hinsichtlich eines hemisphärischen oder globalen Kontextes interessiert waren, während sie gleichzeitig die Arbeit mit archivarischen

de lo barroco, con todos los adjetivos que le fueron asignados a este término, cobra importancia por el deseo de dotar de una identidad única al arte virreinal, para la cual el término barroco parecía lo adecuado –que sigue usándose y al mismo tiempo discutiéndose hasta la actualidad–.

La propuesta más reciente de cómo nombrar a estas creaciones artísticas, que no caiga en una confusión de un fenómeno estilístico con uno étnico y biológico, es de Gauvin Alexander Bailey, quien en 2010 presentó por primera vez un estudio amplio acerca de estas arquitecturas, donde retoma y analiza la historiografía anterior, propone el término Barroco Andino Híbrido (Andean Hybrid Baroque) argumentando que provee una localización geográfica, indica la mezcla cultural y a la vez establece una relación con un movimiento estilístico internacional, con lo cual se observa que la discusión acerca de términos que señalan el resultado de una mezcla y que intentan inscribir las manifestaciones en un ámbito estilístico sigue vigente para algunas historias del arte. Al mismo tiempo este autor apoya la exploración del carácter híbrido de los motivos en vez de concentrarse en su clasificación como europeos o no, advirtiendo que se debe ser muy cuidadoso en trazar los orígenes de motivos individuales, sobre todo cuando a primera vista parezcan indígenas.

En este mismo sentido en los últimos años investigadores e investigadoras han revisado la cultura visual andina y el cristianismo andino de la época virreinal, analizando cómo se resolvía el reto de la representación euro-cristiana. Para ello han aprovechado el concepto acuñado por Mary Luise Pratt del “arte en la zona de contacto”, que señala las creaciones que surgen en áreas de intercambios culturales caracterizados por

Quellen ablehnten. Auf der anderen Seite stand die Gruppe der ‚Indigenisten‘, die aus Südamerika stammten und auf die Andenregion spezialisiert waren, allen voran Teresa Gisbert und José de Mesa aus Bolivien. Auf der Grundlage detaillierter Quellenstudien verteidigten sie die indigenen Beiträge sowie die kulturelle Verflechtung und Bedeutung der Motive. Auch der argentinische Architekturhistoriker Ramón Gutiérrez betonte die Notwendigkeit, künstlerischen Ausdruck unter Berücksichtigung des spezifischen Entstehungskontextes zu untersuchen, was Fortschritte in der Geschichtsforschung zum besseren Verständnis der Objekte erfordere. Die Diskussion über den Barock und alle Adjektive, die diesem Begriff zugeordnet wurden, ist insofern relevant, da sie den Wunsch bezeugt, der Kunst der Vizekönigreiche eine einzige Identität zuschreiben zu wollen, wofür der Begriff Barock angemessen erschien – ein Begriff, der bis heute verwendet, aber auch in Frage gestellt wird.

Der jüngste Vorschlag zur Benennung dieser Bauwerke, der nicht in eine Verwechslung von stilistischen mit ethnischen und biologischen Aspekten verfällt, stammt von Gauvin Alexander Bailey. Er legte 2010 erstmals eine umfassende Studie über diese Architekturen vor, in der er die bisherige Geschichtsschreibung aufgreift und analysiert, den Begriff *Anden-Hybridbarock* (Andean Hybrid Baroque) vorschlägt und argumentiert, dass dieser eine geografische Verortung biete, die kulturelle Mischung aufzeige und gleichzeitig eine Beziehung zu einer internationalen stilistischen Bewegung herstelle. Dies verdeutlicht, dass die Diskussion über Begriffe, die das Ergebnis kultureller Mischungen aufgreifen und versuchen, diese Kreationen stilistisch zu klassifizieren, teilweise immer noch Gültigkeit besitzt. Gleichzeitig plädiert Bailey

relaciones de dominación y subordinación altamente asimétricas. De ello concluyeron, entre otras, que las imágenes de ‘mayor éxito’ fueron aquellas que se ubicaban en la zona intermedia entre lo europeo y lo andino, a las que cada grupo involucrado podía asignarle significados diferentes, que a veces resultaban de interpretaciones competitivas y contradictorias, y donde entraban en juego también los imaginarios europeos apropiados e invertidos.

Regresando a nuestro objeto de estudio, observamos que la estructura de la fachada principal, que contiene citas de la iglesia jesuita Il Gesù en Roma, es de tradición arquitectónica europea con una gran cantidad de motivos ornamentales de estas geografías. Las letras integradas en la ornamentación de los diferentes niveles remiten al ritual católico, como SD/SF/SI/MN (“sanctus deus, sanctus fortis, sanctus immortalis, miserere nobis”) en el entablamento, que proviene de la liturgia del viernes santo, XS/NS, es decir “Cristo, nuestro señor” entre los frontones quebrados y las columnas gemelas del segundo nivel que a su vez portan los anagramas de María y José en su entablamento, mientras que los anagramas de Jesús y de María en águilas bicéfalas de los habsburgos enmarcan la ventana del coro. Mientras que las obras fueron supervisadas por arquitectos no indígenas, como Simón Barrientos y Esteban de Valencia (primera y segunda fase de la portada lateral) y Diego de Adrián (fachada principal), las fuentes documentales asientan que los canteros y escultores eran indígenas, sin que se mencionen sus nombres, quienes trabajaban en el marco de la *mita*, un sistema rotativo laboral semivoluntario, y a cuyo cargo corría el diseño y la ejecución de los relieves.

dafür, den hybriden Charakter der Motive zu erforschen, statt sich auf ihre Einordnung als europäisch oder außereuropäisch zu konzentrieren, und mahnt, Vorsicht bei der Herkunftsbeschreibung einzelner Motive walten zu lassen, vor allem wenn sie auf den ersten Blick indigen erscheinen.

In diesem Sinne haben in den letzten Jahren Wissenschaftler*innen die visuelle Kultur der Anden und das andine Christentum während der Zeit der Vizekönigsreiche dahingehend erforscht, wie die Herausforderung der europäisch-christlichen Darstellung gemeistert wurde. Dabei haben sie sich das von Mary Luise Pratt geprägte Konzept „der Kunst in der Kontaktzone“ zunutze gemacht. Es verweist auf Werke, die in kulturellem Austausch entstanden sind, der durch stark asymmetrische Beziehungen von Herrschaft und Unterordnung gekennzeichnet ist. Sie konstatierten unter anderem, dass die ‘erfolgreichsten’ Bilder in der Kontaktzone zwischen europäischen und andinen Kulturen angesiedelt waren. Dabei konnte jede der beteiligten Gruppen diesen Bildern unterschiedliche Bedeutungen zuordnen, die manchmal in konkurrierenden und widersprüchlichen Interpretationen resultierten und bei denen auch angeeignete und umgekehrte europäische Imaginationen ins Spiel kamen.

Auf den Untersuchungsgegenstand zurückkommend kann festgestellt werden, dass die Struktur der Hauptfassade, die Referenzen zur Jesuitenkirche Il Gesù in Rom enthält, in der europäischen architektonischen Tradition steht und zahlreiche ornamentale Motive aus diesem geografischen Kontext aufweist. Die in die Bauplastik der verschiedenen Ebenen integrierten Buchstaben verweisen auf den katholischen Ritus, wie SD/SF/SI/

Uno de los motivos que ejemplifica un enorme tejido de significados y podía ser leído de muy diversas maneras, es el de las sirenas que se encuentra en la portada lateral. Al igual que los monos, las aves y los tocados de plumas, las sirenas forman parte del imaginario visual europeo sobre América, recurrente en mapas y portadas de libros de los siglos XVI y XVII, donde simbolizan las maravillas de las tierras conquistadas y el poder de la monarquía hispana, así como la victoria de la iglesia católica sobre la herejía. Combinado con la imagen de *Santiago Matamoros* –en las historias de los acontecimientos locales manifestado como *Santiago Mataindios*– se convirtieron en un fuerte símbolo del poder de la monarquía y de la iglesia. En el imaginario andino, en cambio, las sirenas están fuertemente ligadas a las historias orales sobre el lago Titicaca, símbolo de la creación mítica del mundo, y específicamente a dos hermanas sirenas que representaban la sexualidad, así como a la poderosa *huaca* de Copacabana, una estatua de piedra azul en forma de pez con rostro humano. Por su importancia, los predicadores católicos conectaban las sirenas con la mitología clásica cristianizada, el pensamiento (neo)platónico y la Virgen María. Por ello la simbología de las sirenas remite al pecado, a la creación, la salvación cristiana y la reciprocidad andina.

También los demás motivos recurrentes, como los ángeles, los mascarones, las aves o sus plumas, y las flores muestran una multiplicidad de significados. Las iconografías más difundidas de los ángeles eran los ángeles arcabuceros y los siete arcángeles, asociados con los planetas y fenómenos naturales, al mismo tiempo que se entendían como representaciones de la autoridad indígena. Los mascarones con follaje tomados de los grutescos, tenían su con-

MN („sanctus deus, sanctus fortis, sanctus immortalis, miserere nobis“) auf dem Gebälk, ein Zitat, das aus der Karfreitagsliturgie stammt. Im zweiten Geschoss steht XS/NS, also „Christus, unser Herr“, zwischen den gebrochenen Giebeln und den Zwillingsssäulen, die ihrerseits die Anagramme von Maria und Josef auf dem Gebälk tragen, während die Anagramme von Jesus und Maria in den doppelköpfigen Adlern der Habsburger das Chorfenster einrahmen. Während die Arbeiten von nicht indigenen Architekten wie Simón Barrientos und Esteban de Valencia (erste und zweite Phase der Seitenfassade) sowie Diego de Adrián (Hauptfassade) geleitet wurden, sind die Steinmetze und Bildhauer den dokumentarischen Quellen zufolge indigen, ohne dass ihre Namen genannt werden. Sie arbeiteten im Rahmen der *mita*, einem halbfreiwilligen Rotationssystem von Arbeitskräften und waren für die Gestaltung und Ausführung der Reliefs verantwortlich.

Eines der Motive, das ein enormes Bedeutungsgeflecht darstellt und auf viele verschiedene Arten gelesen werden konnte, ist das der Meerjungfrauen am Seitenportal. Genau wie Affen, Vögel und gefiederte Kopfbedeckungen gehören Meerjungfrauen zum europäischen Bild Amerikas auf Karten und Frontispizseiten des 16. und 17. Jahrhunderts, wo sie die Wunder des eroberten Landes und die Macht der hispanischen Monarchie sowie den Sieg der katholischen Kirche über die Ketzerei symbolisieren sollten. In Verbindung mit dem Bild von *Jakobus dem Maurentöter* – in den Geschichten der lokalen Ereignisse als *Jakobus Indiotöter* bekannt – werden sie zu einem bedeutungsvollen Symbol der Macht der Monarchie und der Kirche. In der andinen Vorstellungswelt hingegen sind Meerjungfrauen stark mit mündlichen Erzählungen über den Titica-

traparte indígena en las representaciones de los chunchos, habitantes de las tierras bajas de la selva tropical, que se relacionaban con suntuosidad y salvajismo –por lo cual la selva representaba un paraíso, pero también la vida salvaje, el caos y la muerte– y quienes coexistían con los de las tierras altas en la necesaria reciprocidad para el balance cósmico. La caracterización de los chunchos incluía plumas, que igual que las aves eran fundamentales para los rituales y las representaciones andinas. El otro elemento esencial para la simbología indígena eran las flores. Entre los motivos esculpidos se reconoce la cantuta, símbolo de la soberanía del Inca y de la identidad andina, mientras que la mayoría de las demás parecen ser flores de cactus, esenciales para el ciclo agrícola, ya que su florecimiento indicaba las épocas de siembra. A diferencia de otros investigadores, Bailey sostiene que la mayoría de motivos de flora y fauna tuvieron sus modelos en el altiplano, por lo cual su significado está ligado a la realidad agrícola. Además, encontramos la representación de una *maskaypacha*, la borla imperial del Inca, que pertenecía a los motivos reinterpretados usados por las élites andinas para reinventar y reivindicar su linaje.

Como el sistema visual andino está basado en la representación de partes opuestas complementarias, Bailey sugiere ver los motivos de los relieves como un todo y considera que su arreglo retoma el sistema binario que rige los textiles andinos, especialmente la alternancia entre *pallai* (bandas angostas) y *pampas* (bandas anchas) que estructuran la ornamentación de las *llicllas* de las mujeres y simbolizan el equilibrio entre civilización/salvajismo y orden/caos. Siguiendo esta lógica, las columnas, los frisos, las jambas o las dovelas corresponderían a

casee verbunden, dem Symbol der mythischen Erschaffung der Welt, und insbesondere mit zwei Meerjungfrauenschwestern, die für Sexualität stehen, sowie mit der mächtigen Wak'a von Copacabana, einer blauen Steinstatue in Form eines Fisches mit menschlichem Gesicht. Aufgrund ihrer Bedeutung brachten die katholischen Prediger die Meerjungfrauen mit der christianisierten klassischen Mythologie, dem neuplatonischen Gedankengut und der Jungfrau Maria in Verbindung. Die Symbolik der Meerjungfrauen verweist also gleichzeitig auf Sünde, Schöpfung, christliche Erlösung und andine Gegenseitigkeit.

Auch die anderen wiederkehrenden Motive, wie Engel, Masken, Vögel oder deren Federn, und Blumen, weisen eine Vielzahl von Bedeutungen auf. Die am weitesten verbreiteten Ikonografien von Engeln waren die Harquebusier-Engel und die sieben Erzengel, die mit den Planeten und Naturphänomenen assoziiert wurden, während sie gleichzeitig als Darstellungen indigener Autorität verstanden wurden. Die Masken mit Blattwerk, die von den Grotesken übernommen wurden, hatten ihr indigenes Gegenstück in den Darstellungen der Chunchos, der Bewohner des Tieflandes des tropischen Regenwaldes, die mit Üppigkeit und Wildheit verknüpft waren. Hier stellte der Dschungel ein Paradies dar, aber auch wildes Leben, Chaos und Tod. Die Chunchos koexistierten mit den Bewohnern des Hochlands in einer Gegenseitigkeit, die für die Einhaltung eines kosmischen Gleichgewichts notwendig war. Sie wurden mit Federschmuck dargestellt, wobei Federn und Vögel auch von grundlegender Bedeutung für Rituale und Darstellungen in den Anden waren. Ein weiteres wesentliches Element der indigenen Symbolik waren Blumen. Unter den gemeißelten Motiven findet

pallai, porque muestran una decoración más geométrica, mientras que el tímpano, los espacios entre las columnas y las bandas que enmarcan la arquitectura, que despliegan una decoración más suelta con motivos que se pueden encontrar también en los textiles, serían *pampas*. Incluso la zona que enmarca la ventana del coro recuerda los motivos *tocapu* de los *uncus* masculinos. Este orden rígido también remite a Tiahuanacu, el único sitio pre-incaico conocido en este momento por la población andina y considerado la cuna de la humanidad.

Siguiendo estas interpretaciones, las fachadas de la iglesia de la Compañía de Jesús de Arequipa despliegan una semántica compleja que muestra un imaginario que se nutre tanto de símbolos cristianos de salvación, como son las uvas, las granadas, o los anagramas, así como de los de autoridad andina y de los ciclos de vida agrícolas y humanas que resaltan el carácter cíclico y binario, entre civilización/salvajismo, altiplano/tierras bajas y con ello el balance cósmico. Pero al mismo tiempo también podemos considerarlas evidencias de como se han estado escribiendo las historias del arte latinoamericano.

Franziska Neff

man die Cantuta, ein Symbol für die Souveränität der Inka und die Identität der Andenbewohner, während die meisten anderen Motive Kaktusblüten zu sein scheinen, die für den landwirtschaftlichen Zyklus von wesentlicher Bedeutung sind, da ihre Blüte die Aussaatzeiten anzeigt. Im Gegensatz zu anderen Wissenschaftler*innen vertritt Bailey die Ansicht, dass die meisten Motive aus Flora und Fauna ihre Vorbilder im Hochland hatten, so dass ihre Symbolik mit der landwirtschaftlichen Realität zusammenhängt. Darüber hinaus gehört die Darstellung einer Maskaypacha, der kaiserlichen Quaste des Inka, zu den neu interpretierten Motiven, mit denen die andinen Eliten ihre Abstammung neu erfanden und behaupteten.

Da das visuelle System der Anden auf der Darstellung komplementärer, gegensätzlicher Teile beruht, schlägt Bailey vor, die Motive der Reliefs als Ganzes zu betrachten, und ist der Ansicht, dass ihre Anordnung das binäre System aufgreift, das die andinen Textilien beherrscht, insbesondere den Wechsel zwischen *pallai* (schmalen Bändern) und *pampas* (breiten Bändern), die die Ornamente der *llicllas*, der Frauengewänder, strukturieren und das Gleichgewicht zwischen Zivilisation/Wildnis und Ordnung/Chaos symbolisieren. Nach dieser Logik würden Säulen, Friese, Pfosten oder Bogensteine den *pallai* entsprechen, da sie ein eher geometrisches Dekor aufweisen, während das Tympanon, die Räume zwischen den Säulen und die die Architektur umrahmenden Bänder *pampas* wären, insofern sie einen locker angeordneten Bauschmuck mit Motiven aufweisen, die auch in Textilien zu finden sind. Der Bereich, der das Chorfenster einrahmt, erinnert sogar an die T'oqapu-Motive des männlichen *uncus*. Diese strenge Ordnung verweist auch auf Tiahuanacu, die einzige

vorinkazeitliche Stätte, die der Andenbevölkerung zu dieser Zeit bekannt war und als Wiege der Menschheit galt.

Diesen Analysen folgend tragen die Fassaden der Kirche der Gesellschaft Jesu in Arequipa eine komplexe Semantik. Sie zeigen eine Bildwelt, die sich auf christliche Symbole der Erlösung wie Trauben, Granatäpfel oder Anagramme einerseits, sowie auf solche der andinen Autorität und der landwirtschaftlichen und menschlichen Lebenszyklen die den zyklischen und binären Charakter von Zivilisation/Wildheit, Hochland/Tiefland und somit das kosmische Gleichgewicht hervorheben, andererseits stützt. Zugleich können wir sie aber auch als Belege dafür betrachten, in welcher Form die Geschichten der lateinamerikanischen Kunst geschrieben wurden und werden.

Übersetzung: Franziska Neff



Fachada lateral de la iglesia de Santiago de la Compañía de Jesús, 1655 y 1664, Arequipa, Perú. Foto: Faitma Flores Vivar, 2016. Wikimedia commons. / Seitenfassade der Kirche des Hl. Jakobus der Gesellschaft Jesu, 1655 und 1664, Arequipa, Peru. Foto: Faitma Flores Vivar, 2016. Wikimedia commons.

Bibliografía/Weiterführende Literatur

- Alcalá, Luisa Elena. "Where do we go from here? Themes and comments on the historiography of Colonial Art in Latin America." En *Art in Spain and the Hispanic world. Essays in honor of Jonathan Brown*, editado por Sarah Schroth, 232-348. London: Holberton, 2010.
- Bailey, Gauvin Alexander. *The Andean hybrid baroque: convergent cultures in the churches of colonial Perú*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2010.
- Bailey, Gauvin Alexander. *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 1999.
- Dean, Carolyn. "The renewal of old world images and the creation of colonial peruvian visual culture." En *Converging Cultures. Art and identity in Spanish America*, editado por Diana Fane, 171-182. New York: The Brooklyn Museum, 1996.
- Gisbert, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cia, 1980.
- Guido, Ángel. "El estilo mestizo o criollo en el arte de la colonia". En *Acta del II congreso internacional de historia de América*, 474-494. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1938.
- Okada, Hiroshige. "Inverted exoticism? Monkeys, parrots, and mermaids in Andean colonial art". En *The Virgin, saints and angels. South American paintings 1600-1825, from the Thoma collection*, editado por Suzanne Stratton-Pruitt, 67-79. Milan, Italia/Stanford, California: Skira, In association with Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University Press, 2006.
- Pratt, Mary Luise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.
- Wethey, Harold E. *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1949.
- San Cristóbal Sebastián, Antonio. *Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa*. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, 1997.



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 perseverare, 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 prerogativa 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 *luway* 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.



Tamiji Kitagawa – Memorial Services
in the Cemetery in Tlalpan

Tamiji Kitagawa, *Memorial Services in the Cemetery in Tlalpan (Torarupamu reien no omatsuri)*, 1930, oil on canvas, 100 x 90 cm, collection of Nagoya City Art Museum.

Set against a dim grey overcast sky, the painting *Memorial Services in the Cemetery in Tlalpan* presents a scene in the rural Mexican town of Tlalpan by Japanese painter Tamiji Kitagawa (1894–1989) completed in 1930. The main event depicted in the middle ground of the picture is a funeral procession with a man carrying a child's casket over him, trudging across the lower left part of the picture plain towards the cemetery on the upper right part of the composition. In sharp contrast, our attention is captured by a group of women dominating the lower foreground of the oil painting on the right. They are clad in *rebozo*, a piece of cloth that Mexican women drape over their bodies and head, while gathering to celebrate the birth of a newborn.

Composed in vertical alignment with the church at the upper centre of the composition, the implied ritual baptism depicted directly below the graveyard in the middle ground juxtaposes life and death, a recurring duality often emphasised in Mexican folklore. Sprinkled with stereotypical facets of 'Mexican life'—the stone walls, the church, skulls, agave plants and cactus, and women in *rebozo*, we wonder if this is another essentializing image of the country painted by foreign artists and creatives who were travelling through Mexico, fascinated by the local revolution and cultural renaissance between 1910 and 1940?

However, taking a closer look at the painting and the whole context of the artist's oeuvre allows dispelling the assumption of this

Tamiji Kitagawa, *Oficios fúnebres en el Cementerio de Tlalpan (Torarupamu reien no omatsuri)*, 1930, óleo sobre lienzo, 100 x 90 cm, colección de Nagoya City Art Museum.

Bajo un tenue cielo gris, el cuadro *Oficios fúnebres en el cementerio de Tlalpan*, pintado por el japonés Tamiji Kitagawa (1894–1989) en 1930, representa una escena de la ciudad rural mexicana de Tlalpan. El acontecimiento principal representado en el centro del cuadro es un cortejo fúnebre con un hombre que lleva en lo alto el ataúd de un niño, caminando penosamente por la parte inferior izquierda de la imagen hacia el cementerio en la parte superior derecha de la composición. En agudo contraste, nuestra atención es captada por un grupo de mujeres que domina el primer plano inferior del óleo del lado derecho. Visten *rebozo*—una pieza de tela que las mujeres mexicanas se colocan sobre el cuerpo y la cabeza—, y están reunidas para celebrar el nacimiento de un recién nacido.

Ubicado en alineación vertical con la iglesia en el centro superior de la composición, el bautismo ritual implícito, representado directamente debajo del cementerio en el centro, yuxtapone la vida y la muerte, una dualidad recurrente que es enfatizada a menudo en el folclore mexicano. Salpicada de facetas estereotipadas de la 'vida mexicana'—los muros de piedra, la iglesia, las calaveras, las plantas de agave y los cactus, y las mujeres con *rebozo*—, nos preguntamos si se trata de otra imagen esencializadora del país pintada por artistas y creativos extranjeros, que viajaban por México fascinados por la revolución local y el renacimiento cultural entre 1910 y 1940.

Sin embargo, una mirada más atenta al cua-

imagery presenting a romanticised Mexico seen through the eyes of a foreign ‘other’. The painting attests to Kitagawa’s artistic and pedagogical philosophy as grounded in the Mexican Open Air Painting Schools (*escuelas de pintura al aire libre*) dedicated to stress issues of freedom, form and culture. His narrative style that presents Mexican life through naïvely abbreviated features of the subjects and by emphasizing elements of ‘Mexican-ness’ is in fact intercepted by moments of odd-ness. The bathers under the bridge in the middle of the lower ground, the deliberate variation of the celebrating women’s skin tones and the unique portrayal of the clouds above them, invite us to ponder on the painter’s state of mind when executing the painting. Tamiji Kitagawa, as a travelling artist of the early twentieth century, offers a glimpse into an alternative conception of art history—a transcultural perspective that unravels creative production beyond national boundaries. It challenges a normative understanding of modernism that has been characterized by an ethnocentric perception of the world informed by East-West, self-other, us-them, centre-periphery dichotomies. *Memorial Services* portrays the entanglement of various modernisms connected and transformed in Kitagawa’s practice. Consequently, a transcultural lens can help us to decolonize the way in which images from the ‘periphery’ are being interpreted.

Known as the ‘outsider’ painter in his birth country Japan, Tamiji Kitagawa lived and worked in Mexico for sixteen years at the age of twenty-six. Prior to his sojourn in Mexico in 1920, Kitagawa had trained at the Arts Student League of New York under the realist painter John Sloan, founder of the Ashcan School of Art that favoured urban genre scenes depicting the harsh

dro y a todo el contexto de la obra del artista permite disipar la suposición de este imaginario presentando un México romantizado, visto a través de los ojos de un ‘otro’ extranjero. El cuadro da fe de la filosofía artística y pedagógica de Kitagawa, basada en las escuelas mexicanas de pintura al aire libre, dedicadas a subrayar los temas de la libertad, la forma y la cultura. Su estilo narrativo, que presenta la vida mexicana a través de rasgos ingenuamente abreviados de los sujetos y subraya elementos de ‘mexicanidad’, se ve de hecho interceptado por momentos de rareza. Las bañistas bajo el puente en el centro de la parte inferior, la variación deliberada de los tonos de piel de las mujeres que celebran, y la singular representación de las nubes sobre ellas, nos invitan a reflexionar sobre el estado de ánimo del pintor al ejecutar el cuadro. Tamiji Kitagawa, como artista itinerante de principios del siglo XX, ofrece un atisbo de una concepción alternativa de la historia del arte: una perspectiva transcultural que desentraña la producción creativa más allá de las fronteras nacionales. Desafía una comprensión normativa del modernismo, que se ha caracterizado por una percepción etnocéntrica del mundo informada por las dicotomías Este-Oeste, yo-otro, nosotros-ellos, centro-periferia. *Oficios fúnebres* retrata el entrelazamiento de varios modernismos conectados y transformados en la práctica de Kitagawa. En consecuencia, una lente transcultural puede ayudarnos a descolonizar el modo en que se interpretan las imágenes de la ‘periferia’.

Conocido como el pintor ‘outsider’ en su país natal, Japón, Tamiji Kitagawa vivió y trabajó en México durante dieciséis años a la edad de veintiséis. Antes de su estancia en México en 1920, Kitagawa se había formado en la Arts Student League de Nueva

conditions of poorer quarters. At the same time, Kitagawa's early paintings and the works produced in Mexico are also inspired by European Post-Impressionist painters such as Paul Cézanne (1839–1906) and Paul Gauguin (1848–1903), whose techniques and colours he often mentions in his memoirs. Unsurprisingly, the four unclothed bathers under the bridge in *Memorial Services* recall Cézanne's *Baigneuses* (*Bathers*, c. 1900) and other bathing female nudes as common topos of Euro-American painting. However, conveniently interpreting Kitagawa's paintings as an adoption of the Euro-centric lens of primitivism and holding him guilty of inflicting politics of alterity on his Mexican subjects would discount the complexity of Kitagawa's dynamic artistic identity formation.

The way Kitagawa treats the pigmentation of his subject's skin tone for example illustrates his sensitive approach towards constructions and demarcations of the self and the other. A subject of racial discrimination during his time in the United States (1914–1920), Kitagawa felt alienated and deliberately oriented himself to the South when searching for a sense of cultural and political belonging. In his memoir "*Mekishiko no seishun* (*My Mexican Youth*)", he recalls having applied dark paint on his body to blend in with the local Mexican and choosing to sit in the train compartment reserved for Blacks during his travels. After arriving in Mexico, he explored how racial identity and social fabric are complexly enmeshed in Mexican society. Kitagawa's paintings present an internal struggle rather than arguing for the imposition or perpetuation of (colonial) power structures. Especially, when compared to older colonial ways of ethnicist systematization as visible in casta paintings, a genre

York con el pintor realista John Sloan, fundador de la Ashcan School of Art, que favorecía las escenas de género urbano que representaban las duras condiciones de los barrios más pobres. Al mismo tiempo, los primeros cuadros de Kitagawa y las obras realizadas en México también se inspiran en pintores postimpresionistas europeos como Paul Cézanne (1839–1906) y Paul Gauguin (1848–1903), cuyas técnicas y colores menciona a menudo en sus memorias. No es de extrañar, que las cuatro bañistas desnudas bajo el puente de *Oficios fúnebres* recuerden a *Baigneuses* (*Bañistas*, c. 1900) de Cézanne y a otras mujeres desnudas bañándose como topos común de la pintura euroamericana. Sin embargo, interpretar convenientemente las pinturas de Kitagawa como una adopción de la lente eurocéntrica del primitivismo y considerarlo culpable de infligir políticas de alteridad a sus sujetos mexicanos sería desconocer la complejidad de la formación dinámica de la identidad artística de Kitagawa.

El modo en que Kitagawa trata la pigmentación del tono de piel de sus sujetos, por ejemplo, ilustra su enfoque sensible hacia las construcciones y demarcaciones del yo y del otro. Como objeto de discriminación racial durante su estancia en Estados Unidos (1914–1920), Kitagawa se sintió alienado y se orientó deliberadamente hacia el Sur, cuando buscaba un sentimiento de pertenencia cultural y política. En sus memorias "*Mekishiko no seishun* (*Mi juventud mexicana*)", recuerda haberse aplicado pintura oscura en el cuerpo para mimetizarse con el mexicano local y haber elegido sentarse en el compartimento de tren reservado a los negros durante sus viajes. Tras llegar a México, exploró cómo la identidad racial y el tejido social están complejamente imbrica-

in which social hierarchy is visually defined and represented by the lightness or darkness of the subject's skin colour. In *Memorial Services*, the group of women in the foreground illustrates his sensitivity to the ethnic diversity witnessed in Tlalpan. The lady depicted second from the right who has a paler face with rosy cheeks and brighter pink legs than the others resembles Kitagawa's Japanese wife. With cast eyes looking clueless and feeling out of place, she represents Kitagawa's negotiation of being part of and apart from the Mexican society at the same time. By inserting his own personal narrative and experience, he does not only paint as an observer but as an active participant in the community, albeit from a position at the cusp of belonging and not belonging.

While he does not seem to adopt a nativist approach, neither did Kitagawa's experimentation with race as a subject conform to the intentions of the Mexican revolutionist painters of that period. At the height of the 'Mexican Renaissance', the revolutionary artists looked to the working class representatives as protagonists of their socialist movement and the Indigenous as 'backward savages' in need of being civilised. Kitagawa's time in Mexico coincided with the cultural renaissance movement, yet simultaneously he remained peripheral to its nationalist underpinnings. After moving to Taxco from Tlalpan to open another branch of *Escuela de Pintura al Aire Libre* (*Open Air Art School*), Kitagawa invited the well-known Mexican painters Frida Kahlo (1907–1954) and David Alfaro Siqueiros (1896–1974) as well as international artists to his residence. While Kitagawa was impressed by Siqueiros' technique and execution, he felt that Siqueiros' painterly method employed during his time in Taxco to represent Indigenous people and

dos en la sociedad mexicana. Los cuadros de Kitagawa presentan una lucha interna en lugar de defender la imposición o perpetuación de estructuras de poder (coloniales). Sobre todo, si se comparan con antiguas formas coloniales de sistematización etnicista, visibles en las pinturas de casta, un género en el que la jerarquía social se define y representa visualmente por la claridad u oscuridad del color de la piel del sujeto. En *Oficios fúnebres*, el grupo de mujeres en primer plano ilustra su sensibilidad ante la diversidad étnica presenciada en Tlalpan. La dama representada en segundo lugar desde la derecha, que tiene un rostro más pálido con mejillas sonrosadas y piernas de color rosa más claro que las demás, se asemeja a la esposa japonesa de Kitagawa. Con la mirada perdida y sintiéndose fuera de lugar, ella representa la negociación de Kitagawa de ser y no parte de la sociedad mexicana al mismo tiempo. Al insertar su propia narrativa y experiencia personal, no solo pinta como observador sino como participante activo en la comunidad, aunque desde una posición en la cúspide de pertenecer y no pertenecer.

Aunque no parece adoptar un enfoque nativista, la experimentación de Kitagawa con la raza como tema tampoco se ajustaba a las intenciones de los pintores revolucionarios mexicanos de la época. En pleno 'Renacimiento mexicano', los artistas revolucionarios veían a los representantes de la clase obrera como protagonistas de su movimiento socialista y a los indígenas como 'salvajes atrasados' que requerían ser civilizados. La estancia de Kitagawa en México coincidió con el movimiento del renacimiento cultural, aunque permaneció al margen de sus fundamentos nacionalistas. Tras trasladarse de Tlalpan a Taxco para abrir otra sede de la *Escuela de Pintura al Aire Libre*, Kitagawa in-

children was deliberately harsh and crude. In contrast, Kitagawa's children portraits often emphasised their simplicity and outlook. What he had observed about students located in the countryside such as Tlalpan is reflected in *Memorial Services*: the duality of a gloomy reality and beauty of the everyday. In the countryside, the idea of *plein air* painting is immediately de-romanticised as the students deal with harsh conditions and limited resources to begin with. They are confronted not with idealised natural beauty, but the everyday ingrained in scenes, spaces, and surroundings such as the church, funeral procession, flora and fauna of their immediate environment. Working at the peripheries of Mexican art production, Kitagawa was not merely a travelling painter; he was an educator and an advocate of non-Western pedagogies of art.

Yet, Kitagawa's transculturality does not stop there as his roots steeped in Japanese culture and art remain. Kitagawa left Japan for the United States amid its imperial expansion at the age of 20 in 1914. While he felt ideologically isolated from his birth nation, he was not estranged from the community of painters and the happenings back home. The paintings that he produced prior to his return to Japan show experimentation with Japanese aesthetics and techniques such as the *ukiyo-e* woodblock print and *nihonga*, a Japanese style of painting produced during the Meiji Restoration (from 1868 onwards). Taking artistic styles that are hailed as based on uniquely 'Japanese' aesthetics and often co-opted into nationalist rhetoric, Kitagawa challenged these concepts by experimenting beyond Japanese subjects. In *Memorial Service*, the unique composition of the grey clouds likens to layered waves of *ukiyo-e* woodblock print effect. Accompanied

vitó a su residencia a los conocidos pintores mexicanos Frida Kahlo (1907–1954) y David Alfaro Siqueiros (1896–1974), así como a artistas internacionales. Aunque Kitagawa estaba impresionado por la técnica y la ejecución de Siqueiros, consideraba que el método pictórico empleado por éste durante su estancia en Taxco para representar a indígenas y niños era deliberadamente duro y tosco. Por el contrario, los retratos de niños de Kitagawa a menudo hacían hincapié en su sencillez y actitud. Lo que había observado acerca de los estudiantes ubicados en áreas rurales, como en Tlalpan, se refleja en *Oficios fúnebres*: la dualidad de una realidad sombría y la belleza de lo cotidiano. En el campo, la idea de la pintura *plein air* se desromantiza de inmediato, ya que los estudiantes se enfrentan a condiciones duras y recursos limitados. No encuentran la belleza natural idealizada, sino lo cotidiano arraigado en acontecimiento, espacios y alrededores como la iglesia, el cortejo fúnebre, la flora y la fauna de su entorno inmediato. Trabajando en la periferia de la producción artística mexicana, Kitagawa no era simplemente un pintor itinerante; era un educador y un defensor de las pedagogías no occidentales del arte.

Sin embargo, la transculturalidad de Kitagawa no termina ahí, ya que sus raíces, impregnadas de cultura y arte japoneses, permanecen. Kitagawa se marchó de Japón a Estados Unidos en plena expansión imperial a la edad de 20 años, en 1914. Aunque se sentía ideológicamente aislado de su país natal, no estaba alejado de la comunidad de pintores y de los acontecimientos de su país. Los cuadros que pintó antes de regresar a Japón muestran la experimentación con la estética y las técnicas japonesas, como la xilografía *ukiyo-e* y el *nihonga*, un

by patches of thick white textured clouds flanking the painting like curtains of a theatre, parting to open our view to the scene. In his works after the 1930s, Kitagawa's painting adopted clearer experimentations with Japanese techniques of *nihonga* and *ukiyo-e* while maintaining similar thematics as that of his Mexican reality. Coupled with his visitations from Japanese artists and Japanese art exhibitions held in Mexico, Kitagawa's 'return' to Japanese aesthetics can be attributed to his dedication to unlearn any formal art training.

Where do we, therefore, situate this painting in the context of Mexican art history? Tamiji Kitagawa was an expatriate artist who crossed national boundaries, but also adopted transcultural approaches to his conception of art. Transculturation offers an alternative perspective to polarities that were established by coloniality and often perpetuated by post-colonial nationalism as in the case of the Mexican revolution. Seeing beyond the binaries of self-other, centre-periphery and racial hierarchies, Kitagawa's art reveals a more complex dynamic and entanglement of multiple cultural encounters. The work registers the artist negotiating his own positionality and identity vis-a-vis his experiences and environments. Arguably, such artistic transculturation espouses the delinking and reconfiguring of how we interpret images in the theory of decolonial aisthesis suggested by Latin American scholars such as Walter D. Mignolo and Rolando Vázquez. Specifically, it calls for not merely rethinking the ambivalent perception of the non-West, but also rethinking the dominant narrative of 'Mexican modernity' as the social realist portrayal of Mexico through the struggles of the working class and in recognising that 'Mexican modernity' is not solely experienced by

estilo de pintura japonesa producido durante la Restauración Meiji (a partir de 1868). Partiendo de estilos artísticos que se consideran estar basados en una estética exclusivamente 'japonesa' y a menudo cooptados en la retórica nacionalista, Kitagawa desafió estos conceptos experimentando más allá de los temas japoneses. En *Oficios fúnebres*, la composición única de las nubes grises se asemeja a las ondas en capas, un efecto que resulta de las xilografías *ukiyo-e*; acompañadas por parches de nubes blancas y espesas con textura, que flanquean el cuadro como las cortinas de un teatro, abriéndose para dejarnos ver la escena. En sus obras posteriores a la década de 1930, la pintura de Kitagawa adoptó experimentaciones más claras con las técnicas japonesas del *nihonga* y el *ukiyo-e*, al tiempo que mantenía temáticas similares a las de su realidad mexicana. Junto con sus visitas de artistas japoneses y las exposiciones de arte japonés celebradas en México, el 'regreso' de Kitagawa a la estética japonesa puede atribuirse a su dedicación a desaprender cualquier formación artística formal.

¿Dónde situamos, entonces, esta pintura en el contexto de la historia del arte mexicano? Tamiji Kitagawa fue un artista expatriado que cruzó fronteras nacionales, pero que también adoptó enfoques transculturales en su concepción del arte. La transculturación ofrece una perspectiva alternativa a las polaridades establecidas por la colonialidad y a menudo perpetuadas por el nacionalismo poscolonial, como en el caso de la revolución mexicana. Viendo más allá de las jerarquías binarias de yo-otro, centro-periferia y raza, el arte de Kitagawa revela una dinámica y un tejido más complejos de múltiples encuentros culturales. La obra registra al artista negociando su propia posición e

'Mexicans'. Kitagawa's years in Mexico attest to a creative working through the processual transformation and search for the self not by rendering the cultural other, but through negotiating the blurred lines between self and other. *Memorial Services* consequently encapsulates Tamiji Kitagawa's negotiation of transcultural modernities, necessitating a decolonised way of looking at art that does not fixate on binaries, one that recognises transcultural modernisms as central means to exchange and entangle different knowledge and aesthetic production.

Sophy Tlo

identidad frente a sus experiencias y entornos. Podría decirse, que esta transculturación artística propugna la desvinculación y reconfiguración del modo en que interpretamos las imágenes en la teoría de la aisthesis decolonial sugerida por estudiosos latinoamericanos como Walter Mignolo y Rolando Vázquez. En concreto, pide que no sólo se replantee la percepción ambivalente de lo no occidental, sino también la narrativa dominante de la 'modernidad mexicana' como retrato social realista de México a través de las luchas de la clase trabajadora, y que se reconozca que la 'modernidad mexicana' no sólo la experimentan los 'mexicanos'. Los años que Kitagawa pasó en México dan fe de un trabajo creativo a través de la transformación procesual y la búsqueda del yo, no mediante la representación del culturalmente otro, sino a través de la negociación de las difusas líneas entre el yo y el otro. Por consiguiente, *Oficios fúnebres* encapsula la negociación de Tamiji Kitagawa de las modernidades transculturales, lo que requiere una forma descolonizada de ver el arte, que no se fije en los binarios, que reconozca los modernismos transculturales como medios fundamentales para intercambiar y entrelazar diferentes conocimientos y producciones estéticas.

Traducción: Franziska Neff

Bibliography/Bibliografía:

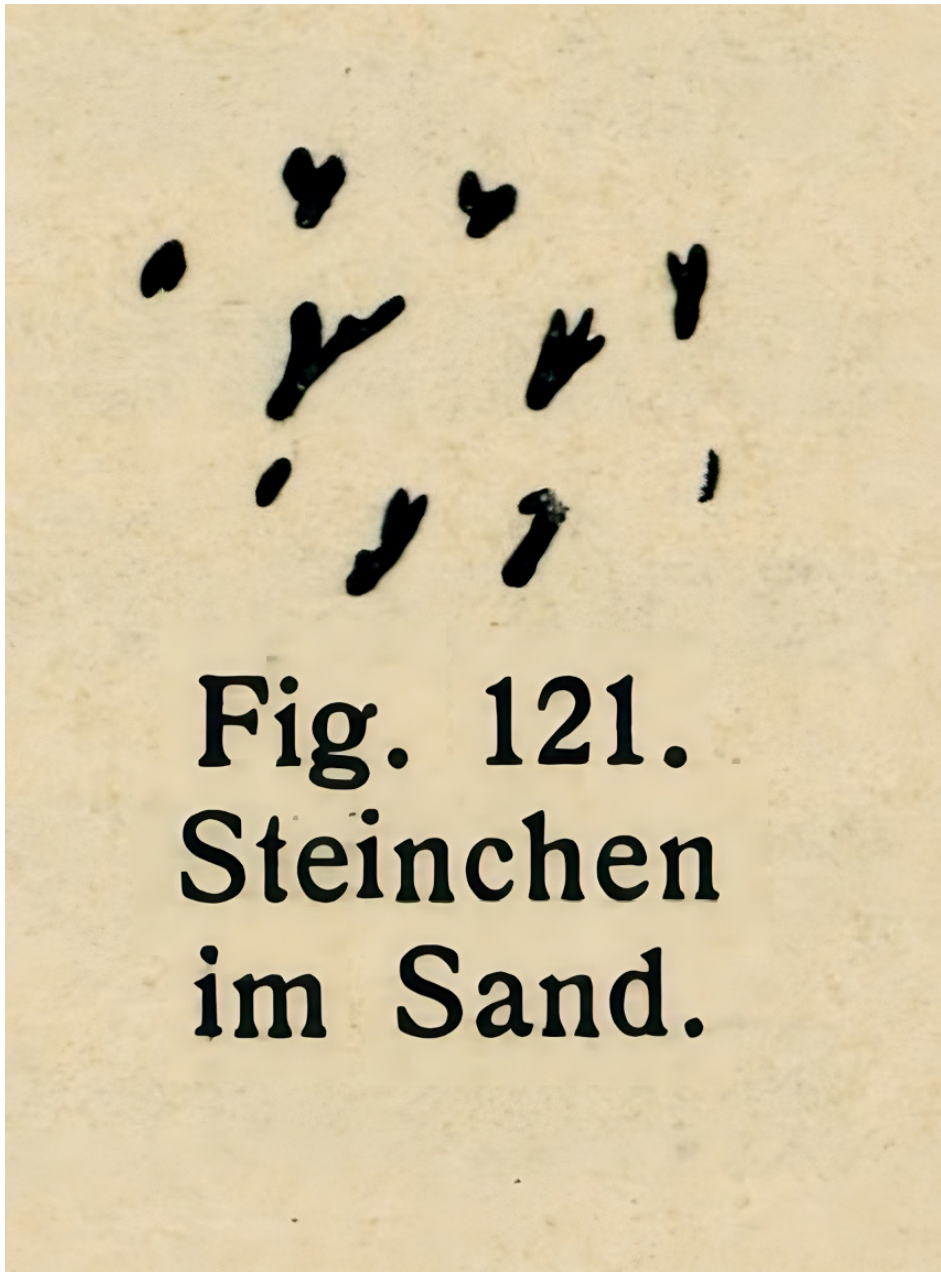
Kitagawa, Tamiji. "Open Air School of Paintings at Taxco, Mexico." *Design* 37, no. 10 (April 1, 1936): 25–27. <https://doi.org/10.1080/00119253.1936.10741153>.

Kumagai, Takaaki. "Kitagawa Tamiji's Art and Art Education: Translating Culture Inn Postrevolutionary Mexico and Modern Japan." PhD dissertation, University of Kansas, 2017.

Mignolo, Walter, and Vázquez Rolando. "Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings." July 15, 2013. *Social Text - Periscope* (blog), 2019. https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/.

Murata, Masahiro. "Kitagawa Tamiji No Kaiga, Mekishiko Jidai o Chūshin Ni." In *Aichi Prefectural Museum of Art*, 11–20. Kitagawa Tamiji Ten. Nagoya: Aichi Prefectural Museum of Art, 1996.

Winther-Tamaki, Bert. "Kitagawa Tamiji: Painting in the Pursuit of Pigmented Knowledge of Self and Other." *Archives of Asian Art* 63, no. 2 (2013): 189–207.



Frieder Heinze und Olaf Wegewitz –
ŭnâulŭtŭ. Steinchen im Sand

ũnaulütú. Steinchen im Sand, Frieder Heinze und Olaf Wegewitz, Künstlerbuch mit graphischen Blättern, Annotationen der Künstler und Reproduktionen nach Zeichnungen der Karajá; mit Schwirholz, Reiskörnern, Schilfrohr, Flechtwerk von Palmblättern, Bambus, handgefertigtem Papier aus Rindenbast und Brennnesseln; enthält eine Abhandlung über indianische Mythen von Lajos Boglár. Hrsg. von Hans Marquardt mit Marginalien zum 6. Druck der Dürer-Presse. Berlin: Brusberg und Leipzig: Reclam, 1986. Maße 511 x 440 x 88 mm. Ausgabe: 135 nummerierte Exemplare (darunter 25 hors commerce, nummeriert I-XXV; Nr. 1–55 im Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig; Nr. 56–110 im Verlag der Galerie Brusberg) und unnummerierte sog. e/a-Exemplare.

Abb. 1: Karajá-Zeichnung, 1908/09, aus: Krause, Fritz. "Die Kunst der Karajá-Indianer (Staat Goyaz, Brasilien)" Baessler-Archiv II. 1. 1912: 18.

Nachstehend sind die auf Aufforderung „hin gezeichneten durch *) gekennzeichnet.“ So kommentiert und differenziert der Ethnologe Fritz Krause (1886-1963) in seinem Aufsatz „Die Kunst der Karajá-Indianer (Staat Goyaz, Brasilien)“ (Krause 1912: 16) die Zeichnungen, die er von einer Expedition in die brasilianische Region des Rio Araguaia 1908/09 nach Leipzig mitbrachte, wo er ein Jahr zuvor in Ethnologie promoviert hatte und am damaligen Museum für Völkerkunde tätig war. Krause, der mit seinem Philosophie- und Psychologiestudium zunächst einen stärker geisteswissenschaftlichen Zugang zur Ethnologie vertrat (Geisenhainer 2011: 59) – 25 Jahre später, 1937 wurde er Mitglied der NSDAP, was hinsichtlich der späteren kritischen Rezeption seines Schaffens zu vermerken ist –, machte kurz zuvor im Text deutlich, dass das Zeichnen mit Stift in ein Skizzenbuch eine Technik sei, die er vorgegeben habe und die den Karajá eigentlich fremd sei. Siebzig Jahre

ũnaulütú. Piedritas en la arena, Frieder Heinze y Olaf Wegewitz, libro de artista con láminas gráficas, anotaciones de los artistas y reproducciones basadas en dibujos de los Karajá; con bramadera, granos de arroz, junco, mimbre de hojas de palmera, bambú, papel hecho a mano de corteza de líber y ortigas; contiene un ensayo sobre mitos indígenas por Lajos Boglár. Editado por Hans Marquardt con marginalia a la sexta impresión de la Dürer-Presse, Berlín: Brusberg y Leipzig: Reclam, 1986. Dimensiones: 511x440x88 mm. Edición: 135 ejemplares numerados (entre ellos 25 hors commerce (pruebas de artista), numerado I-XXV; No. 1-55 en la editorial Reclam jun. Leipzig, No. 56-110 en la editorial de la Galería Brusberg), y ejemplares sin numerar, llamados e/a (pruebas de artista)

Fig. 1: Dibujo Karajá, 1908/09, de: Krause, Fritz. "Die Kunst der Karajá-Indianer (Staat Goyaz, Brasilien)" Baessler-Archiv II. 1. 1912: 18.

“En lo que sigue se marca con *) a quienes son dibujados a petición”. De esta manera el etnólogo Fritz Krause (1886-1963) comenta y diferencia en su ensayo “El arte de los indios Karajá (Estado de Goyaz, Brasil)” (Krause 1912: 16) aquellos dibujos que trajo de una expedición a la región brasileña del río Araguaia en 1908/09 a Leipzig, donde se había doctorado un año antes en etnología y trabajaba en el entonces museo de etnología (Museum für Völkerkunde). Krause, quien en base a su carrera de filosofía y psicología inicialmente favorecía un enfoque a ña etnología desde las humanidades (Geisenhainer 2011: 59) – 25 años más tarde, en 1937 se afilió al NSDAP, lo cual hay que anotar en relación con la posterior recepción crítica de su obra – remarcó poco antes en su texto que dibujar con lápiz en un cuaderno de bocetos era una técnica que él había prescrito y que en realidad era ajena a los Karajá. Setenta años después, en 1982, Frieder Heinze

später, im Jahr 1982, sichteten Frieder Heinze (*1950) und Olaf Wegewitz (*1949), zwei Künstler in der damaligen Deutschen Demokratischen Republik, im Leipziger Völkerkundemuseum die Zeichnungen aus dem Jahr 1908. Sie wählten eine der Zeichnungen ohne Sternchen, *Steinchen im Sand*, wobei es sich um eine Übersetzung des Wortes *ünäulŮtŮ* aus der Sprache der Karajá im Reisebericht Krauses (1911: 423) handelt, als motivische und titelgebende Vorlage für ein großformatiges Künstlerbuch.

Das Künstlerbuch enthält 26 ausgewählte Zeichnungen der Karajá aus dem Skizzenbuch von Krause, die vergrößert, die Seiten abgesehen von einem schmalen Rand füllend im Farboffset abgedruckt sind. Teils diesen direkt gegenübergestellt sowie wiederholt auf Folgeseiten finden sich 68 Grafiken von Frieder Heinze und Olaf Wegewitz, die in unterschiedlichen Techniken, u.a. Radierung, Lithographie sowie Siebdruck und Holzschnitt ausgeführt sind und die ebenfalls die Seiten bis auf einen schmalen Rand einnehmen. Sechs der Grafiken entstanden als Gemeinschaftsarbeiten. Zu diesen zählt *Ausgeweidet*, eine Darstellung mit teuflisch wirkenden Wesen, wobei mit Maskierungen gearbeitet wird und in die anhand von V-förmigen Strukturen Elemente aus den Karajá-Zeichnungen aufgenommen sind (Abb. 2). Die Grafik ist in grellen Gelb- und Orangetönen, die sich mitunter zu einem Braun mischen, gehalten, die sowohl angelehnt sind an die Karajá-Zeichnungen als auch Überschneidungen zu Farbgestaltungen bei Max Ernst wie in *La forêt* (1927), *La ville entière* (1935-36) und *Arbre solitaire et arbre conjugaux* (1940) aufweisen. Die Künstler haben die Zeichnungen der Karajá mit Kommentierungen von Krause abgedruckt; sie überführen somit Äußerungen aus der ethnologischen Forschung im deutschen

(*1950) und Olaf Wegewitz (*1949), dos artistas de la entonces República Democrática Alemana, revisaron los dibujos de 1908 en el museo etnológico de Leipzig. Escogieron uno de los dibujos sin asterisco, *Steinchen im Sand* (*Piedritas en la arena*), como modelo para el motivo y título de un libro de artista de gran formato; las palabras son una traducción de *ünäulŮtŮ* del idioma de los Karajá (1911: 423) en la relación de viaje de Kraus.

El libro de artista contiene 26 dibujos seleccionados de los Karajá del cuaderno de bocetos de Krause, que se imprimieron offset en color, ampliados y llenando toda la página salvo un margen delgado. En ocasiones juxtapuestos a éstos así como repetidos en páginas siguientes se encuentran 68 gráficos de Frieder Heinze y Olaf Wegewitz, elaborados en diversas técnicas, como aguafuerte, litografía, serigrafía y xilografía, igualmente ocupando las páginas casi por completo. Seis de los grabados se realizaron en colaboración. Entre estas cuenta *Destripado* (*Ausgeweidet*), una representación de seres de aspecto diabólico, usando el recurso de las máscaras e integrando elementos de los dibujos de los Karajá a manera de estructuras en forma de V (fig. 2). El grabado es dominado por tonos chillantes de amarillo y naranja, que en ocasiones se tornan marrón, retoma los Karajá y presenta traslapes con las creaciones cromáticas de las pinturas de Max Ernst como *La forêt* (1927), *La ville entière* (1935-36) y *Arbre solitaire et arbre conjugaux* (1940). Los artistas imprimieron los dibujos de los Karajá junto con los comentarios de Krause; de esta manera introducen al ámbito artístico, libre de exigencias de facticidad, expresiones de la investigación etnológica en el Imperio alemán a principios del siglo XX, que analizan las abreviaturas visuales de los Karajá.

Kaiserreich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Auseinandersetzung mit visuellen Kürzeln der Karajá in den künstlerischen Bereich, der frei von einem Faktizitätsanspruch ist.

Im Autorentext zu Beginn des Künstlerbuchs, der auch in einem späteren Ausstellungskatalog abgedruckt ist, heißt es: „Nicht die Suche nach Wurzeln, sondern das Gefühl fehlender Wege, die Infragestellung europäischer Kulturgeradlinigkeit durch die Übergriffe fremder Kulturformulierungen im 19. Jahrhundert und besonders in unserem Jahrhundert fordert seither, frische Formen und Materialsprachen in einen abgeschlossenen Kulturkreis aufzunehmen.“ (Heinze und Wegewitz 1986, 20; Verband bildender Künstler der DDR: 34) Zwei Aspekte sind an diesem Zitat interessant, einerseits wird von den Künstlern auf eingeschränkte Reisemöglichkeiten in der Situation in der DDR verwiesen und eine Abgrenzung zu Argumentationsmustern der westlichen Kunstgeschichte vorgenommen. Mit der Ausstellung „Primitivism in 20th century art“ im Museum of Modern Art in New York, die nur zwei Jahre vor Erscheinen von *ññaulütú* stattfand, und auf die in *ññaulütú* verwiesen wird, wurde versucht den Begriff des „Primitivismus“ zu etablieren, wobei die Suche nach vermeintlichen künstlerischen Ursprüngen außerhalb Europas bei Paul Gauguin und Henri Matisse thematisiert ist. Andererseits werden europäische lineare Geschichtsdarstellungen, die die Gleichzeitigkeit anderer Kulturäußerungen ausblenden, hier schon in den 1980er Jahren kritisiert. Krause selbst hatte sich zudem in „Die Kunst der Karajá-Indianer (Staat Goyaz, Brasilien)“ bereits skeptisch gegenüber einer Eindeutigkeit eines Fortschrittsverlaufs geäußert: „[...] es ist aber nicht bekannt, ob dies wirklich der Gang der Entwicklung ist, oder ob nicht einfachere Formen vielleicht auf späteren Stufen entstan-

En el texto de los autores al inicio del libro de artistas, el cual asimismo fue incluido en un catálogo de exposición posterior, se dice: “No es la búsqueda de raíces, sino la sensación de falta de caminos, el cuestionamiento de la concepción europea de una dirección única de la cultura a través de las intrusiones de formulaciones culturales ajenas en el siglo XIX y especialmente en nuestro siglo lo que ha exigido desde entonces integrar formas y lenguajes materiales frescos en un círculo cultural cerrado.” (Heinze y Wegewitz 1986, 20; Verband bildender Künstler der DDR: 34) Hay que resaltar dos aspectos de esta cita: por una parte los artistas señalan las limitadas posibilidades de viaje en la situación de la RDA y se distancian de esquemas de argumentación de la historia del arte occidental. Con la exposición “Primitivismo en el arte del siglo XX” en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que tuvo lugar apenas dos años antes de la publicación de *ññaulütú*, y a la cual el libro hace referencia, se intentó establecer el término de “primitivismo”, discutiendo la búsqueda de supuestos orígenes artísticos fuera de Europa en Paul Gauguin y Henri Matisse. Por otra parte, ya en los 1980s se critican los relatos europeos de historia lineales, que ocultan la simultaneidad de otras expresiones culturales. El propio Krause se había expresado de manera escéptica en “El arte de los indos Karajá (Estado de Goyaz, Brasil)” acerca de la idea de un curso de progreso inequívoco: “[...] no se sabe, sin embargo, si éste es realmente el curso del desarrollo, o si las formas más simples representan más bien estilizaciones surgidas en niveles posteriores, [...]” (Krause 1912: 3) Con ello la expresión “formas frescas” en el texto de los autores Frieder Heinze y Olaf Wegewitz se debe, por un lado, probablemente a la situación en la Alemania Oriental con posibilidades limitadas

dene Stillisierungen darstellen, [...]“(Krause 1912: 3) Hierbei ist die Formulierung „frische Formen“ im Autorentext von Frieder Heinze und Olaf Wegewitz zum einen wahrscheinlich der Situation in der DDR mit begrenzten Austauschmöglichkeiten geschuldet, aber zum anderen enthält sie einen Hauch der Klischees, die Teil der westlichen Moderne sind.

Überzeugend hat Hendrikje Hüneke die Arbeit als ein Künstlerbuch, abweichend von der Eigenbenennung „Malerbuch“ auf der Titelseite, definiert, denn es sind neben Grafik und Text auch haptische Elemente Bestandteil des Werks, die weitere Sinne ansprechen und die von den Künstlern als „Spielelemente []“ bezeichnet werden (Abb. 3). Beim Begriff „Spielelemente“, kann ein Bezug zu dem von Friedrich Schiller in seiner Abhandlung „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ fokussierten „Spieltrieb“ vermutet werden. Dieser kann aufgefasst werden als Knotenpunkt einer Kunsttheorie, die das „Spiel“ als Moment des Zusammenagierens von Verstand und Imagination als zentralen Moment der Hervorbringung von Kunst begreift. Durch ein eingebettetes Schwirrh Holz, also ein Musikinstrument, das auch in dem Aufsatz Krauses zur Kunst der Karajá erscheint (vgl. Hüneke 2016: 40), Reiskörner, Schilfrohr, Flechtwerk von Palmblättern und Bambus sprengt das Buch nicht allein herkömmliche europäische Gattungen des seit dem 18. Jahrhundert als ‚bildende Künste‘ bezeichneten Bereichs, es verbindet diese zudem mit Musik und Akustik. Hierbei war den Künstlern sicherlich selbst bewusst – und das verschweigen sie nicht –, dass alle Materialien, die im Künstlerbuch auf Brasilien verweisen, tatsächlich aus der DDR stammen. Für die Rezeption in Deutschland bedeutet dies, dass anhand vertrauter/ortsüblicher Materialien, die räumlichen Distanzen zwischen Leipzig und der Region des Rio

de intercambio, pero, por el otro, contiene un matiz de los clichés que forman parte de la modernidad occidental.

Hendrikje Hüneke ha definido de manera convincente la obra como un libro de artista, a diferencia de la autodenominación “libro de pintor” que figura en la portada, pues además de los grabados y del texto la obra es conformada también por elementos hápticos, que apelan a otros sentidos y que los artistas denominan “elementos de juego” (fig. 3). Este término podría entenderse en relación con el “instinto lúdico” que es tema del tratado “Acerca de la educación estética del hombre” de Friedrich Schiller. A su vez, “el instinto lúdico” puede considerarse el eje de una teoría del arte que entiende el “juego” como un momento de interacción entre el intelecto y la imaginación como momento central de la creación artística. Por la integración de una bramadera, a saber un instrumento musical, que también es mencionado en el ensayo de Krause acerca del arte de los Karajá (Hüneke 2016: 40), granos de arroz, junco, mimbre de hojas de palmera, y bambú, el libro no solo rompe con los géneros europeos convencionales del área que desde el siglo XVIII se ha denominado como ‘artes plásticas’, sino que los conecta con la música y la acústica. En este contexto, los artistas seguramente estaban conscientes – y no lo ocultan – de que todos los materiales que en el libro hacen referencia a Brasil, proceden en realidad de la RDA. Para la recepción en Alemania esto significa que a través de materiales conocidos/locales se borra la distancia espacial entre Leipzig y la región del Río Araguaia, y en este sentido se realiza una apropiación en contextos alemanes.

Araguaia unkenntlich werden und in diesem Sinne eine Appropriation in deutsche Zusammenhänge stattfindet.

Hinsichtlich aktueller Fragen mit Blick auf das Verhältnis von ars und techne, dem Kunstwerk und einem Objekt einer Kultur im Allgemeinen, ist darüber hinaus zu vermerken, dass beide Künstler aus der DDR zunächst ein Handwerk (Heinze: Maurer; Wegewitz: Traktorenschlosser) erlernten, bevor sie an die Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst kamen. Das Künstlerbuch *ŭnāulŭtŭ* wurde u.a. im September 1988 bei der Ausstellung *America Latina. Lateinamerika in der Kunst der DDR* im Ost-Berliner Ausstellungszentrum am Fernsehturm gezeigt, wo wenige Monate zuvor bereits die Ausstellung *Brasilien im Foto. Die Hauptstadt im Pantanal* stattgefunden hatte. Mário Matos (2003: 300-302) hat auf die Funktion der Fotografie in Brasiliendarstellungen in der DDR hingewiesen, der eine Objektivität zugeschrieben wurde. Ebenso kann gesagt werden, dass im Vergleich beispielsweise zu Romanen, ethnologische Quellen zu Brasilien als freier von offiziellen staatlichen Vorgaben der DDR-Politik galten. In diesem Sinne kann auch Frieder Heinze und Olaf Wegewitz Gang ins Museumsarchiv betrachtet werden. Ein Jahr später war *ŭnāulŭtŭ* auf der 20. Biental Internacional de Arte de São Paulo zu sehen. Das Künstlerbuch ist selbst als eine Ausstellung zu verstehen. Die einzelnen Seiten können herausgenommen werden und in unterschiedlichen Formationen aufgestellt werden. Wie dies genau funktioniert, erklärt eine gezeichnete Anleitung, die Teil des Künstlerbuches ist.

Susanne Mersmann

En cuanto a las preguntas actuales sobre la relación entre ars y techne, entre la obra artística y un objeto cultural en general, es menester mencionar que ambos artistas de la Alemania Oriental aprendieron primero un oficio (Heinze: Albañil, Wegewitz: mecánico de tractores) antes de ingresar a la Academia de Artes Gráficas y Librescas (Hochschule für Graphik und Buchkunst) de Leipzig. El libro de artista *ŭnāulŭtŭ* se presentó, entre otras, en septiembre de 1988 en la exposición *Latinoamérica en el arte de la República Democrática Alemana (America Latina. Lateinamerika in der Kunst der DDR)* en el centro expositor de la torre de televisión de Berlín Oriental, donde pocos meses antes ya se había mostrado la exposición *Brasil en la fotografía. La capital en el Pantanal (Brasilien im Foto. Die Hauptstadt im Pantanal)*. Mário Matos (2003: 300-302) ha señalado la función de la fotografía, a la cual fue asignada objetividad, en las representaciones de Brasil en la RDA. Asimismo puede decirse que, en comparación con las novelas, por ejemplos, las fuentes etnológicas sobre Brasil se consideraban más libres de las directrices estatales oficiales de la política de la Alemania Oriental. En este mismo sentido también puede entenderse la visita de Frieder Heinze y Olaf Wegewitz al archivo del museo. Un año después, *ŭnāulŭtŭ* se expuso en la XX Biental Internacional de Arte de São Paulo. El propio libro de artista puede considerarse una exposición. Cada una de las páginas se puede extraer y colocar creando formaciones diversas. Cómo funciona exactamente es explicado en una guía dibujada que forma parte del libro de artista.

Traducción: Franziska Neff



Abb./Fig. 2: Frieder Heinze und/y Olaf Wegewitz: Ausgeweitet, Irisdruck von Zinkplatte/Impresión en iris a partir de plancha de zinc, 1984 (ünäulütü: 38). Courtesy Swann Auction Galleries.



Abb./Fig. 3: Frieder Heinze und/y Olaf Wegewitz: Kulturvergleich I, Palmblatflechtarbeit, Schwirrholz, Birkenrinde, Papiercollage/Tejido de hojas de palmera, bramadera, corteza de abedul, collage de papel, 1984 (ünäulütü: 60). Courtesy Swann Auction Galleries.

Literatur / Bibliografía

Friedreich, Sönke. „Fritz Krause.“ In *Sächsische Biographie*, hrsg. v. Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. 2019. [https://saebi.isgv.de/biografie/Fritz_Krause_\(1881-1963\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Fritz_Krause_(1881-1963)).

Heinze, Frieder und Olaf Wegewitz. *ŭnâulŭtŭ. Steinchen im Sand. Ein Malerbuch*, hrsg. v. Hans Marquardt mit Marginalien zum 6. Druck der Dürer-Presse. Berlin: Brusberg und Leipzig: Reclam, 1986.

Hüneke, Hendrikje. *Das Künstlerbuch ŭnâulŭtŭ: Zeugnisse indigener Völker als künstlerische Inspiration in der DDR*. Marburg: Tectum Verlag, 2016.

Krause, Fritz. „Die Kunst der Karaja-Indianer. (Staat Goyaz, Brasilien.)“ *Baessler-Archiv* II. 1 (1912): 1-31.

Krause, Fritz. *In den Wildnissen Brasiliens. Bericht und Ergebnisse der Leipziger Araguaia-Expedition 1908*. Leipzig: R. Voigtländer, 1911.

Geisenhainer, Katja. „Anthropologie und Ethnologie in Leipzig Ende der 1920er Jahre. Die erste Tagung der Gesellschaft für Völkerkunde und die Expeditionen des Staatlich-Sächsischen Forschungsinstituts für Völkerkunde.“ *Paideuma* 57 (2011): 53-80.

Matos, Mário. „‘Kein Pass für Rio’: Brasilienbilder in der DDR.“ In *Portugal – Alemanha – Brasil. Actas do VI Encontro Luso-Alemão*, vol. II, hrsg. v. Erwin Koller et al.: 289-309. Braga: Coleção Hespérides, 2003.

20. Bienal Internacional de São Paulo, Kat.-Ausst. São Paulo: Fundação Bienal, 1989.

Verband bildender Künstler der DDR/Solidaritätskomitee der DDR/Kulturzentrum „Pablo Neruda“ der KP Chiles, America Latina. *Lateinamerika in der bildenden Kunst der DDR*. Ausst.-Kat. Berlin: Ausstellungszentrum am Fernsehturm, 1988.



Nabusímake:
Memorias de una independencia
(Memoirs of an Independence)
– directed by Amado Villafaña

Nabusímake: Memoirs of an Independence, film directed by Amado Villafaña (Pablo Mora Calderón, Confederación Indígena Tayrona, Organización Gonawindúa Tayrona, Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi), 2010, 35 Min. (above film stills Min. 9:19 to 10:01, online accessible: https://www.youtube.com/watch?v=1ZTI79VhLls&ab_channel=aquileon22 and <https://www.youtube.com/watch?v=FjoOgERYeNg>, last accessed 10 January 2023).

Dressed in white robe-like attire, a boy tolls the bells in the town of Nabusímake, the spiritual capital of the Arhuaco people in the Sierra Nevada, Colombia. This first scene of *Nabusímake: Memoirs of an Independence* (Amado Villafaña Chaparro, Pablo Mora Calderón 2010), a documentary produced by the indigenous media collective Zhigoneshi originally formed part of an historical black and white film called *The Valley of the Arhuaco* created by a Catholic order in the 1960s, the Capuchin Franciscan friars.

After the scene with the bells, a medium close-up shot in color shows Amado Villafaña, a contemporary community leader and founding member of the media collective. Arms crossed, he looks directly into the camera as he explains in his native language, Ikɛ: “We are in Nabusímake; we were left here from the beginning of creation. Now...we have come to collect information about the history of the Capuchin friars.” Consequently, the film attempts to re-appropriate and re-signify the forceful (visual) representation of his community by the friars, a process that has been outside of the control of the Arhuaco until very recently.

Nabusímake deals with the period between 1918 and 1982 during which the Capuchin friars settled in Nabusímake to impart

Nabusímake: Memorias de una independencia, película dirigida por Amado Villafaña (Pablo Mora Calderón, Confederación Indígena Tayrona, Organización Gonawindúa Tayrona, Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi), 2010, 35 Min. (arriba fotogramas Min. 9:19 a 10:01, accesible en línea: https://www.youtube.com/watch?v=1ZTI79VhLls&ab_channel=aquileon22 y <https://www.youtube.com/watch?v=FjoOgERYeNg>, último acceso 10 de enero de 2023).

Vestido con una bata blanca, un muchacho toca las campanas en Nabusímake, la capital espiritual del pueblo arhuaco en la Sierra Nevada colombiana. La primera escena de *Nabusímake: Memorias de una independencia* (Amado Villafaña Chaparro, Pablo Mora Calderón 2010) —un documental producido por el colectivo de telecomunicaciones indígena Zhigoneshi— era originalmente parte de una película histórica en blanco y negro titulada *El valle de los arhuacos*; una producción de una orden católica, los padres capuchinos franciscanos, en los años sesenta.

Después de la escena de las campanas, una toma en primer plano a color muestra a Amado Villafaña, un actual líder de la comunidad y miembro fundador del colectivo de telecomunicaciones. Con los brazos cruzados, mira directo a la cámara mientras explica en su lengua nativa, Ikɛ: “Estamos en Nabusímake. Aquí nos dejaron desde el principio de la creación. Ahora...hemos venido a recoger información de la historia de los padres capuchinos.” Por consiguiente, el filme intenta re-apropiar y re-significar la representación (visual) forzada de su comunidad por los hermanos, un proceso que ha estado fuera del control de los Arhuacos hasta hace muy poco.

a Catholic education to the Arhuaco people by forbidding local cultural practices, language, and clothes – white attire, long hair, traditional medicine, and coca leaf chewing. The documentary strives to entangle a recent, traumatic past and the present by strategically reenacting and reinterpreting it. From the first scene using the historical footage of a boy ringing the bells and the superposition of a modern Arhuaco, *Nabusímake* establishes the juxtaposition of the modern film with the older footage as a tool to dig into and provoke history. The aesthetic and historiographic potential of this exercise is embedded in the rather recent phenomenon that is Indigenous filmmaking as a decolonial strategy in Latin America.

In 1915, the Swedish ethnographer Gustaf Bolinder arrived in Nabusímake to study the Arhuaco people, taking several photographs of them. These traveled to Europe – arguably back with Bolinder –, where they were retrieved from an archive in the 1980s by a group of Colombian anthropologists. They returned the photographs to the Arhuaco people, where they resurfaced three decades later in Nabusímake, when a team from Zhigoneshi tried to film a conversation with the aged and timid ex-leader of the community, Manuel Chaparro. He had kept the images in a locked room in an album titled *Pictures of 1915 Nabusímake*.

Although it is hard to tell whether Bolinder's photos condemn or approve of the violent order established by the friars, they certainly reflect a certain fatalism, perhaps even an ethnographic concern for the potential erasure of the community. According to Pablo Mora, the producer of *Nabusímake*, the film team subsequently decided to stage two children – Villafaña's son and daughter Angel

Nabusímake aborda el periodo entre 1918 y 1982, durante el cual los hermanos capuchinos se establecieron en Nabusímake para impartir una educación católica al pueblo arhuaco, prohibiendo las practicas culturales, el idioma y la vestimenta locales —ejemplos más concretos son la prohibición de la bata blanca, el pelo largo, la medicina tradicional, y la práctica de masticar hojas de coca—. Al reconstruir y reinterpretar estratégicamente este pasado traumático reciente, el documental apunta a conectarlo con el presente. Desde la primera escena que usa el material histórico del muchacho tocando las campanas y la sobreposición del arhuaco moderno, *Nabusímake* establece una yuxtaposición de la película moderna con el material histórico como herramienta para excavar en la historia y provocarla. El potencial estético e historiográfico de este ejercicio se encuentra enmarcado en el fenómeno reciente que es la producción audiovisual indígena como una estrategia decolonial en América Latina.

En 1915, el etnógrafo sueco Gustaf Bolinder llegó a Nabusímake para estudiar al pueblo arhuaco, del cual tomó múltiples fotografías. Estas viajaron a Europa —posiblemente de vuelta con Bolinder—, de donde fueron recuperadas de un archivo en los años ochenta por un grupo de antropólogos colombianos, quienes devolvieron las fotografías a los arhuacos. Estas resurgieron tres décadas después en *Nabusímake*, cuando un equipo de Zhigoneshi trató de filmar una conversación con Manuel Chaparro, un anciano y tímido ex líder de la comunidad. Chaparro había mantenido las imágenes en una habitación cerrada en un álbum titulado *Fotografías de Nabusímake en 1915*.

Aunque es difícil decir si las fotografías de Bolinder condenan o aprueban el violento

and Gunza – as main narrative personae for the documentary. Since they could convey a lively sense of curiosity about the past (Pablo Mora Calderón 2015). Their imagination – or rather their performance of what imagining looks like – now prompts a path towards understanding the historical photographs.

After listening to stories from the elderly, Angel asks, “What were those times like?” compelling the viewer to imagine the past with him, while triggering one of the most exciting scenes. Three different moments begin to intertwine visually: The color scene with Angel Villafaña imagining the past and the original photographs of Nabusímake from 1915 re-enacted and cast into a movie scene, but filmed in black and white. Consequently, the viewer sees a clip with a friar disciplining a group of young Arhuaco men dressed in regular clothes. The friar turns around, redirecting the view towards another man who drags an Arhuaco man into the frame, whose face suggests discomfort. The moving scene stops, followed by several of Bolinder’s historical photographs inserted as stills, before the next scene catapults the viewer back into the present again, in which Villafaña’s son – now in color – is looking at the horizon, trying to picture the traumatic past in his head. The black-and-white scenes begin to intertwine with the pictures from the past. The friar, the white man, and the Arhuaco are back; a piece of hair that has been forcefully trimmed is now in the hands of the friar.

Miguel Rocha, a scholar of Indigenous literature, has argued that enforcing literacy has been one of the colonial as well as nationalist policies with the most significant and homogenizing impact till today and was often also informed by religious proselytism

orden establecido por los hermanos, ciertamente reflejan un cierto fatalismo, tal vez incluso una preocupación etnográfica por la potencial desaparición de la comunidad. Según Pablo Mora, productor de *Nabusímake*, el equipo de producción decidió por lo tanto poner en escena a dos niños —el hijo y la hija de Villafaña, Ángel y Gunza— como principales personajes narrativos para el documental, debido a que podían ofrecer un vivo sentido de curiosidad por el pasado. Su imaginación —o su performance de cómo se ve el acto de imaginar — abre entonces un camino hacia el entendimiento de las fotografías históricas.

Después de escuchar las historias de los ancianos, Ángel se pregunta, “¿cómo sería esa época?” llevando al espectador a imaginar el pasado junto a él, a la vez de desencadenar una de las escenas más emocionantes. Tres diferentes momentos comienzan a entrelazarse visualmente: la escena a color con Ángel Villafaña que imagina el pasado y luego las fotografías originales de Nabusímake de 1915 reinterpretadas y proyectadas como una escena de la película, pero filmada en blanco y negro. En consecuencia, el espectador ve un clip de un fraile disciplinando a un grupo de jóvenes arhuacos vestidos de ropa civil. El fraile se da la vuelta, redirigiendo la vista hacia otro hombre que hala a un arhuaco dentro de la escena, cuya cara sugiere malestar. La escena en movimiento se detiene, seguida de varias de las fotografías históricas de Bolinder insertadas como fotogramas, antes de que la siguiente escena catapulte al espectador de regreso al presente, en el que el hijo de Villafaña —ahora en color— mira al horizonte, intentando imaginar el traumático pasado en su cabeza. Las escenas en blanco y negro comienzan a entrelazarse con las imágenes

(Miguel Rocha Vivas 2016). The events told in the documentary confirm Rocha's argument as the Arhuaco people had originally requested formal education from the Colombian government to which it replied by permitting the friars to fully establish their mission in Nabusímake. An episode that ended more than half a century later with the expulsion of the friars after days of protest in the Arhuaco capital.

In this context, Indigenous filmmaking can be considered a way out of problematic state policies and national and international circuits of film production and consumption. More important for the communities, it provides a new strategy to 'make culture visible' and transmit memory and knowledge within as well as outside the community. As Freya Schiwy has observed, low budget and collaboratively produced documentaries allow decentralized representation and enable liberation from the constraints of state education (Schiwy 2009). A closer look at how these films push for independent forms of circulation reveals that the decolonization of a medium such as filmmaking that is historically informed by "a colonial geopolitics of knowledge" (Mignolo 2005) is actually possible. What is more, it is actively happening, especially if we consider the more recent Indigenous understanding of filmmaking.

In the context of the Colombian Sierra Nevada, such decolonial strategies are no less than a necessity, because the territory consists of rich natural resources surrounded by large open-pit mines suffering from environmental destruction and historical oppression of Indigenous people by various governments, armed groups, and transnational companies. As the ethnographer Agatha Lulkowska argues, agents like Amado Villafaña

del pasado. El fraile, el hombre blanco y el arhuaco están de vuelta; un trozo de pelo que ha sido cortado a la fuerza está ahora en manos del fraile.

Miguel Rocha, un estudioso de la literatura indígena, ha argumentado que la imposición de la alfabetización ha sido una de las políticas coloniales, así como nacionalistas, con el impacto más significativo y homogeneizador hasta la actualidad, y, a menudo también fue informada por el proselitismo religioso. Los hechos narrados en el documental confirman el argumento de Rocha, ya que el pueblo arhuaco había solicitado originalmente educación formal al gobierno colombiano, a lo que este respondió permitiendo a los frailes establecer plenamente su misión en Nabusímake. Este episodio no terminó hasta más de medio siglo después con la expulsión de los frailes tras días de protesta en la capital arhuaca.

En este contexto, el cine indígena puede considerarse como una salida de las políticas estatales problemáticas y de los circuitos nacionales e internacionales de producción y consumo cinematográficos. Y lo que es aún más importante aún para las comunidades, proporciona una nueva estrategia para "hacer visible la cultura" y transmitir la memoria y el conocimiento tanto dentro como fuera de la comunidad. Como ha observado Freya Schiwy, los documentales de bajo presupuesto y producidos en colaboración permiten una representación descentralizada y posibilitan la liberación de las limitaciones de la educación estatal. Una mirada más atenta a cómo estas películas impulsan formas independientes de circulación revela que la descolonización de un medio como el cine, históricamente informado por "una geopolítica colonial del conocimiento", como lo de-

and the whole Zhigoneshi collective have understood filmmaking thus as a strategy of self-preservation (Lulkowska 2019). *Nabusímake*'s implicit backdrop is the crossfire of a long and intricate civil war in which modern Indigenous communities in Colombia are still facing multiple forces trying to coerce them into giving up their land and traditions.

This does not mean that their creative efforts exclusively follow the agenda of social justice. It is not that Indigenous filmmakers cannot pursue more creative aesthetics or industrial modes of production; after all, "a culture that only represents itself as activist cannot achieve normalization" (Salazar et al. 2008). However, *Nabusímake* presents precisely a creative approach to self-acknowledgment, from the inner visual and narrative choices to the outer forms of circulation.

Still, filmmaking does not come easy to Indigenous communities without causing discomfort and concerns about misrepresentation. Seeing *Nabusímake*, viewers start wondering about the reasons for reenacting Bolinder's ethnographically enlightened, yet colonially complicit depictions and might ask whether and why it is necessary to bring them back to the present through a documentary.

According to Mora, Bolinder's photographs were copied, printed, and exhibited in *Nabusímake* upon their retrieval. When Mora and the Zhigoneshi collective proposed to make the historical photographs a part of a one-sequence shot in the documentary, the authorities of the community insisted that no young person should feature in the reenactment, especially not shown as hand-tied (Pablo Mora 2015). However, these conditions were not met as the scene with Angel remembering the past also includes a picture

fine Walter Mignolo, es realmente posible. Es más, está ocurriendo activamente, especialmente si consideramos concepciones indígenas más recientes del cine.

En el contexto de la Sierra Nevada colombiana, tales estrategias decoloniales son una necesidad, ya que el territorio consta de ricos recursos naturales rodeados de grandes minas a cielo abierto, que sufren la destrucción del medio ambiente y la opresión de los pueblos indígenas que lo habitan por parte de varios gobiernos, grupos armados y empresas transnacionales. Como argumenta la etnógrafa Agatha Lulkowska, agentes como Amado Villafañá y todo el colectivo Zhigoneshi han entendido el cine como una estrategia de autoconservación. El telón de fondo implícito en *Nabusímake* es el fuego cruzado de una larga e intrincada guerra civil, en la que las actuales comunidades indígenas en Colombia siguen enfrentándose a múltiples fuerzas que intentan coaccionarlas para que renuncien a sus tierras y tradiciones.

Este trasfondo no significa que sus esfuerzos creativos sigan exclusivamente la agenda de la justicia social. No es que los cineastas indígenas no puedan perseguir una estética más creativa o modos de producción industriales; después de todo, como opinan Amalia Córdova y Juan Salazar, "una cultura que sólo se representa a sí misma como activista no puede lograr la normalización". Sin embargo, *Nabusímake*, desde las decisiones visuales y narrativas internas hasta las formas externas de circulación, presenta exactamente un enfoque creativo del auto-reconocimiento.

Aun así, la realización de películas no resulta fácil para las comunidades indígenas sin causar incomodidad y preocupación por una

of an Arhuaco girl tied to a pole twice as tall as herself. A report from a screening session suggests (ibid.) that some viewers found the resulting scene troubling, but also highly effective in portraying how the religious values and educational means attest to Christian missionaries' colonial complicity.

representación errónea. Al ver *Nabusímake*, los espectadores empiezan a preguntarse por las razones para recrear las representaciones etnográficamente ilustradas, pero colonialmente cómplices, de Bolinder, y podrían preguntarse si es necesario traerlas al presente a través de un documental y por qué.



As a decolonial aesthetic practice that does not seek vengeance, *Nabusímake* attempts to situate Bolinder's photographs between past and present and to reconstruct an emotional dimension that the photographs do not reveal, based on oral and written accounts from the elderly who lived through the abuses from the friars. By reinserting the photographs in a history told by them, the juxtaposition of historical and contempo-

De acuerdo con Mora, las fotografías de Bolinder fueron fotocopiadas, impresas y exhibidas en *Nabusímake* después de su recuperación. Cuando Mora y el colectivo Zhi-goneshi propusieron integrar las fotografías históricas en una secuencia del documental, las autoridades de la comunidad insistieron en que ninguna persona joven apareciera en la recreación, y menos maniatada. Sin embargo, estas condiciones no se cumplieron,

rary footage becomes a tool to go *with* and *against* the gaze that has pictured the Arhuaco people as ignorant, corrupt, and passive subjects in need of a ‘civilizing’ mission and authoritative external representation.

With *Nabusímake*, a series of fundamental questions arises. It provokes questions regarding filmmaking as a medium that is – historically as well as contemporaneously – engaged in a controlled and controlling aesthetics governed by Euro-American knowledge and sensibilities. At the same time, it also allows us a glimpse into other possibilities for filmmaking as a practice that enables independent self-representation and collaborative exercise of creativity. Moreover, by reconstructing the history of the Capuchin friars as agents of violent state-educational policies, the film directly touches on religion, literacy, and education as problematic means and lasting vehicles of oppression.

Despite the wounds left by the friars, the Arhuaco people together with the Indigenous media collective Zhigoneshi took the chance to reconstruct the past by consulting the elderly, revisiting and re-integrating historical footage, and searching for a narrative and aesthetic language of their own. Ultimately, the film insists that the events and memories connected with *Nabusímake* do not belong to a distant and completed past of colonial conquests and ethnographical discoveries, nor one of successful national educational governance. On the contrary, it shows ambivalent stories that tend to replicate themselves wherever post-colonial nations continue to push for top-down master narratives and culturally homogeneous national identities.

Ariana Vallejo Martínez

dado que la escena con Ángel recordando el pasado también incluye a una niña arhuaca con sus manos atadas a un palo el doble de alto que ella. Un informe de una sesión de proyección sugiere que algunos espectadores encontraron la escena resultante perturbadora, pero también muy eficaz a la hora de retratar cómo los valores religiosos y los medios educativos atestiguan la complicidad colonial de los misioneros cristianos.

Como práctica estética decolonial que no busca la venganza, *Nabusímake* intenta situar las fotografías de Bolinder entre el pasado y el presente, para reconstruir una dimensión emocional que las fotografías no revelan, basándose en los relatos orales y escritos de los ancianos que vivieron los abusos de los frailes. Al reinsertar las fotografías en una historia contada por ellos mismos, la yuxtaposición de imágenes históricas y contemporáneas se convierte en una herramienta a favor y en contra de la mirada que ha retratado al pueblo arhuaco como un sujeto ignorante, corrupto y pasivo, necesitado de una misión “civilizadora” y de una representación externa autoritaria.

Con *Nabusímake* surgen una serie de cuestiones fundamentales. Provoca preguntas sobre el cine como medio que —tanto histórica como contemporáneamente— participa de una estética controlada y controladora regida por el conocimiento y las sensibilidades euroamericanas. Al mismo tiempo, también nos permite vislumbrar otras posibilidades del cine como práctica que admite la autorrepresentación independiente y el ejercicio colaborativo de la creatividad. Además, al reconstruir la historia de los frailes capuchinos como agentes de violentas políticas educativas estatales, la película incide directamente en la religión, la alfabetización

y la educación como medios problemáticos y vehículos duraderos de opresión.

A pesar de las heridas dejadas por los frailes, el pueblo arhuaco, junto con el colectivo de medios de comunicación indígenas Zhigoneshi, aprovecha la oportunidad para reconstruir el pasado consultando a los ancianos, revisando y reintegrando imágenes históricas y buscando un lenguaje narrativo y estético propio. En última instancia, la película insiste en que los acontecimientos y recuerdos relacionados con Nabusímake no pertenecen a un pasado lejano y acabado de conquistas coloniales y descubrimientos etnográficos, ni a uno de exitosa gobernanza educativa nacional. Por el contrario, muestra historias ambivalentes que tienden a reproducirse allí donde las naciones poscoloniales siguen impulsando grandes narrativas verticalistas e identidades nacionales culturalmente homogéneas.

Traducción: Ariana Vallejo

Bibliography/Bibliografía:

- Lulkowska, Agata. "The Voice of the Sierra Nevada: Intercultural Communication and De-colonial Strategies in the Arhuaco Filmmaking and Collaborations." *Anthrovision* 7, no. 2 (December 2019): 1-23. <https://doi.org/10.4000/anthrovision.5872>.
- Mignolo, Walter D. *The Idea of Latin America*. Malden, MA: Blackwell Manifestos, 2005.
- Mora Calderón, Pablo. "Palabras e imágenes en el corazón del mundo." In *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*, edited by Pablo Mora Calderón, 75-100. Bogotá: Cinemateca Distrital, 2015.
- _____. "Lo propio y lo ajeno." In *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*, edited by Pablo Mora Calderón, 29-45. Bogotá: Cinemateca Distrital, 2015.
- Salazar, Juan, and Amalia Córdova. "Imperfect media and the poetics of indigenous video in Latin America." In *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics, and Politics*, edited by Pamela Wilson and Michelle Stewart, 39-57. Durham; London: Duke University Press, 2008.
- Schiwy, Freya. *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology. New Directions in International Studies*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2009.
- Villafaña, Amado (director). *Nabusímake: Memorias de una independencia*. Pablo Mora Calderón, Confederación Indígena Tayrona, Organización Gonawindúa Tayrona, Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi, 2010. 38 mins. https://www.youtube.com/watch?v=1ZTI79VhLIs&ab_channel=aquileon22 and <https://www.youtube.com/watch?v=FjoOgERYeNg>, last accessed 10 January 2023. 2010.



COLLECTIVE MAGPIE –
“Who designs your race?”
The Poetic Exploration of Race Survey

Collective Magpie (Tae Hwang & Melinda R. Barnadas) and participants: "Who designs your race?" *The Poetic Exploration of Race Survey*, participatory art project, online archive and poster, 2017 -ongoing.

A sturdy finger of a masculine hand threateningly points at the viewer, popping out of a cartoon explosion at the center of the frame. On both sides, the word "RACE" appears twice, written in bold letters, violently pushed to the fore by the same white explosions on a bright red background. When looking at this image, one is easily reminded of the propagandistic posters of the US army from the first decade of the 20th century, where the intense glare of Uncle Sam transfixes the viewer he points at.

The swift and casual font of the other words in the central section, recalling the style of diners' menus, does little to tone down the overall aggressive charge, and only reinforces the impression of "Americanness" conveyed by this image, where the powers of the military and of a capitalistic economy are effectively represented by means of sheer iconicity. Its resemblance to a comic strip—a combination of graphics and writings—recalls the work of Pop art artists such as Andy Warhol and Robert Rauschenberg, who introduced comics and consumer goods into painting to visualize the 'true essence' of American popular culture. Meanwhile, on the background of this stars-and-stripes explosiveness, the coat of arms of Mexico almost fails to be noticed, overshadowed as it is by the massive hand.

"Who designs your race?" is the provocative question that artists Tae Hwang and Melinda R. Barnadas, founders of the Collective

Collective Magpie (Tae Hwang & Melinda R. Barnadas) y participantes: "¿Quién diseña tu raza?" *Encuesta La Exploración Poética de la Raza*, "Who designs your race?", *The Poetic Exploration of Race Survey*, proyecto de arte participativo, archivo en línea y cartel, 2017-en curso.

Un dedo robusto de una mano masculina apunta amenazadoramente al espectador, saliendo en el centro del encuadro de una explosión al estilo de las caricaturas. A ambos lados, la palabra "RACE" aparece dos veces, escrita en negrita, violentamente empujada al primer plano por las mismas explosiones blancas sobre un fondo rojo claro. Al contemplar esta imagen, fácilmente llegan a la mente los carteles propagandísticos del ejército estadounidense de las primeras décadas del siglo XX, donde la mirada intensa del Tío Sam se clava en el espectador, al que señala.

El tono casual y desenfadado de las demás palabras de la parte central, que recuerda el estilo de las cartas de menú en restaurantes, contribuye poco a atenuar la carga agresiva general, y no hace sino reforzar la impresión de "Americanness" transmitida por esta imagen, en la que los poderes del ejército y de una economía capitalista son representados eficazmente por medio de la pura iconicidad. Su parecido con un cómic —una combinación de gráficos y escritos— recuerda la obra de artistas del arte pop como Andy Warhol y Robert Rauschenberg, que introdujeron los cómics y los bienes de consumo en la pintura para visualizar la 'esencia verdadera' de la cultura popular estadounidense. Mientras tanto, en el fondo de esta 'explosividad' de barras y estrellas, el escudo de México casi pasa desapercibido, al ser eclipsado por la mano enorme.

Magpie, have been posing to people since 2017, when they started their *Poetic Exploration of Race Survey* (2017-ongoing). After receiving their artistic education in San Diego, Hwang and Barnadas have been working primarily with the multiethnic communities of the US-Mexican border, initiating art projects that defiantly cross the man-made frontier which separates San Diego from Tijuana. Stemming from multiple ethnic roots and experiencing mixed national belongings themselves, the artists address the constantly shifting perception of race across the border. Their *Poetic Exploration of Race Survey* takes the form of a demographic survey, but creatively undermines established norms, since it places side by side racial categories from the 2010 US census questionnaire and economic indicators from the Mexican one. It shows how institutional approach to race differs from one side to the other of the national border: while Americans are used to having their racial profile framed through demographic surveys, Mexicans are not. By pointing out these approaches and the ongoing demographic, political and social importance given to racial categories, the Collective's *Survey* reveals how colonial power relations are still present and recognizable in contemporary societies, and how they uphold structures of social discrimination despite decades of fights for equality.

Judging from the questions about race in the US census, little seems to have changed since the European colonizers created 'race' as a category to mark their colonial subjects and to position them within the mechanisms of labour exploitation, as Latin American scholars such as Anibal Quijano and Walter D. Mignolo have shown. Within this system, the category of the White male is still set as a norm whereby 'others' and 'coloured' peo-

“¿Quién diseña tu raza?” es la pregunta provocadora que los artistas Tae Hwang y Melinda R. Barnadas, fundadores de Collective Magpie, han estado planteando a la gente desde 2017, cuando iniciaron su encuesta *Poetic Exploration of Race Survey* (2017-en curso). Después de recibir su educación artística en San Diego, Hwang y Barnadas han estado trabajando principalmente con las comunidades multiétnicas de la frontera entre Estados Unidos y México, poniendo en práctica proyectos artísticos que cruzan de manera desafiante la frontera hecha por el hombre, la cual separa San Diego de Tijuana. Los artistas mismos tienen raíces étnicas múltiples y experimentan una mezcla de pertenencias nacionales, abordan la percepción de raza en constante cambio a través de la frontera. Su *Encuesta La Exploración Poética de la Raza* adopta la forma de una encuesta demográfica, pero socava creativamente las normas establecidas, ya que coloca categorías raciales del cuestionario del censo estadounidense de 2010 al lado de indicadores económicos del mexicano. Demuestra cómo el enfoque institucional hacia la raza difiere de un lado de la frontera nacional al otro: mientras que los estadounidenses están acostumbrados a que su perfil racial se formule a través de encuestas demográficas, los mexicanos no. Al señalar estos enfoques y la importancia demográfica, política y social que se sigue dando a las categorías raciales, la encuesta del colectivo revela cómo las relaciones coloniales de poder siguen estar presentes y reconocibles en las sociedades contemporáneas, y cómo mantienen estructuras de discriminación social a pesar de décadas de lucha por la igualdad.

A juzgar por las preguntas sobre raza en el censo estadounidense, poco parece ha-

ple are always positioned as gradually “different”. The imposition of racial labels with which this “difference” is negotiated resonates with the racializing practices of the Spanish elites in eighteenth century Mexico, as visualized in casta paintings. In these paintings, a colonial society that lived ethnic categories in surprisingly fluid and even creative ways, often challenging the rigid separation of race and power of the white colonizer, had been virtually imposed an order by means of artistic representation. People’s features have been essentialized to the point of attributing to different groups (*castas*), specific skin colours, professions, wealth, social status and even manners and behaviours, with a classificatory rigidity that resembles biological taxonomy. Even though today *casta* names such as *chino* or *morisco* have been replaced by other ethnic indicators (like *chicano* or *latino*), they are similarly tied to prejudices of social status and behaviours, causing discrimination and divisions. The *Poetic Exploration of Race Survey* is the Collective Magpie’s original way to use art and its power of imagining a different reality to undo the kind of artificial, racialized orders we see visualized in eighteenth century casta paintings and US census questionnaires alike.

People who volunteer to fill in the *Survey* are confronted with the racial categories found in the official US census questionnaire, but they are asked to think about race in totally different terms. Challenging the colonial principle of race as a clearly definable and fixed quality that binds a person to place of origin or skin colour, the *Poetic Exploration* invites people to think of race as a feeling, and to critically reflect on it as a social construct. Instead of a box to check, every racial category has a spectrum that allows the survey-takers to specify how often or how much they

ber cambiado desde que los colonizadores europeos crearon la ‘raza’ como categoría para marcar a sus súbditos coloniales y posicionarlos dentro de los mecanismos de explotación laboral, tal como lo han demostrado investigadores latinoamericanos como Aníbal Quijano y Walter D. Mignolo. En este sistema, la categoría del hombre blanco se sigue estableciendo como norma, mientras que los ‘otros’ y las personas ‘de color’ siempre son posicionados como gradualmente “diferentes”. La imposición de etiquetas raciales, que sirven para negociar esta “diferencia”, recuerda las prácticas racializadoras de las élites españolas en el México del siglo XVIII, visualizadas en las pinturas de casta. A través de estas pinturas, a una sociedad colonial que vivía las categorías étnicas de manera sorprendentemente fluida e incluso creativa, a menudo retando la rígida separación de raza y poder del colonizador blanco, se le fue impuesto virtualmente un orden por medio de la representación artística. Ahí, los rasgos de las personas se han esencializado hasta tal punto de atribuir a diferentes grupos (*castas*), tonos de piel específicos, profesiones, riqueza, estatus social e incluso modales y comportamientos, con una rigidez clasificatoria que se asemeja a la taxonomía biológica. Aunque hoy en día nombres de castas como chino o morisco han sido sustituidos por otros indicadores étnicos (como chicano o latino), están ligados de modo similar a prejuicios de estatus social y comportamientos, causando discriminación y divisiones. *The Poetic Exploration of Race Survey* es la forma original que tiene el colectivo Magpie de utilizar el arte y su poder de imaginar una realidad diferente para deshacer el tipo de órdenes artificiales y racializados que vemos visualizados tanto en las pinturas de castas del siglo XVIII como en los cuestionarios del censo esta-

identify with a particular racial marker, and an additional bar to indicate how often other people attribute it to them. A blank space for personal comments is also provided, allowing a deeper insight into the situations and elements of everyday life that determine their subjective perception of race. It turns out that the people one spends time with, the different places of quotidian activities, music and even certain emotions, among other things, deeply influence the feelings of one's ethnic belonging, which is shifting and sometimes even surprising.

The *Survey* was first distributed on paper outside the Museum of Contemporary Art San Diego in 2017, but for its second iteration it has been turned into an easily accessible online format, in the wake of the coronavirus pandemic in 2020. The artists assembled the results of the paper surveys in colourful and large-scale infographics, which filled the museum walls in San Diego, and announced that the results of the online survey of 2020 will similarly be presented at the upcoming La Trienal exhibition at the Museo del Barrio in New York. Exploring the issue of race through such a creative survey, the Collective has transformed commonly used institutional tools for collecting information, producing knowledge and asserting (racialized) power. A rigidly classifying, top-down inquiry marked by colonial and imperial legacies has been effectively turned into a creative artwork that invites people to give *their own* definition of what race is to them. In doing so, the artists prompt a self-reflexivity both in the survey-takers and in the publics who read the results on display. Hwang and Barnadas state that their intention "isn't to cure any kind of race issues, but in this current racial climate, WE NEED to find more ways to approach thinking and talking about race".

dounidense.

Las personas que están dispuestas de rellenar la encuesta se enfrentan a las categorías raciales que figuran en el cuestionario oficial del censo estadounidense, pero se les pide pensar en la raza en términos totalmente distintos. Desafiando el principio colonial de la raza como cualidad claramente definible y fija que ata a una persona a un lugar de origen o color de piel, la *Exploración Poética* invita a las personas a pensar la raza como un sentimiento y a reflexionar críticamente acerca de ella como construcción social. En lugar de una casilla para marcar, cada categoría racial tiene un espectro que permite a los encuestados especificar con qué frecuencia o en qué medida se identifican con un marcador racial concreto, y una barra adicional para indicar con qué frecuencia se lo atribuyen otras personas. Un espacio en blanco para comentarios personales también está disponible, lo que permite una mirada más profunda a las situaciones y los aspectos de la vida cotidiana que determinan su percepción subjetiva de la raza. Resulta que las personas con las que se pasa el tiempo, los distintos lugares de actividades cotidianas, la música e incluso ciertas emociones, entre otras cosas, influyen profundamente en los sentimientos de pertenencia étnica, que resulta cambiante y a veces incluso sorprendente.

La *Encuesta* se distribuyó por primera vez en papel afuera del Museo de Arte Contemporáneo de San Diego en 2017, pero para su segunda iteración se ha convertido en un formato en línea de fácil acceso, a raíz de la pandemia del coronavirus el año de 2020. Los artistas reunieron los resultados de las encuestas en papel en infografías coloridas y a gran escala, que llenaron las paredes del museo de San Diego, y anunciaron que

Based on people's participation, the *Survey* gives a voice especially to those who are the most oppressed by racial categorizations, to denounce how race still reproduces institutional and social discrimination long after the end of the colonial empires. The Collective's project can thus be seen as contributing to a rich tradition of creative practices by artists who promote critical views in line with decolonial thought, as well as more complex and nuanced perspectives on racialized and cultural relationships typical of a transcultural approach. The racial and colonial dynamics enacted at the US-Mexican border—which the Collective, as well as other borderland artists, is addressing—are explored as a widespread phenomenon crossing nations and oceans by artists belonging to different countries and socio-cultural contexts, such as Danish-Trinidadian Jeanette Ehlers or Cuban-American Coco Fusco. These and many more artists' works represent an essential contribution to the breaking down of cultural categories which were once passed off as natural, but upheld an unnatural domination of one part of humanity over the other.

For the future development of the project, the global accessibility and more widely travelling results of the survey will pose a transcultural challenge, since participants from countries and cultural contexts with very different historical experiences regarding racialization than people situated at the US-Mexican border are also invited. It will be interesting to see if this inspires ever more fine-grained responses, requires the artists to change the questionnaire format as such, or even expand their decolonial inquiry beyond the concept of race.

Corinna Mascherin

los resultados de la encuesta en línea de 2020 se presentarán de manera similar en la próxima exposición La Trienal en el Museo del Barrio de Nueva York. Al explorar el tema de la raza a través de una encuesta tan creativa, el Colectivo ha transformado herramientas institucionales comúnmente utilizadas para recopilar información, producir conocimiento y afirmar el poder (racializado). Una investigación que clasifica de forma rígida, de arriba abajo, y está marcada por legados coloniales e imperiales se ha convertido en una obra de arte creativa que invita a las personas a dar su propia definición de lo que es la raza para ellas. De este modo, los artistas provocan la autorreflexión tanto de los encuestados como del público que lee los resultados expuestos. Hwang y Barnadas declaran que su intención “no es curar ningún tipo de cuestión racial, pero en este clima racial actual, NECESITAMOS encontrar más formas de aproximarnos al pensamiento y la conversación sobre la raza”. En base a la participación de la gente, la *Encuesta* da voz especialmente a los más oprimidos por las categorizaciones raciales, para denunciar cómo la raza sigue reproduciendo la discriminación institucional y social mucho después del fin de los imperios coloniales. Por lo tanto, puede considerarse que el proyecto del Colectivo contribuye a una rica tradición de prácticas creativas de artistas que promueven miradas críticas en consonancia con el pensamiento decolonial, así como perspectivas más complejas y matizadas sobre las relaciones racializadas y culturales propias de un enfoque transcultural. Las dinámicas raciales y coloniales representadas en la frontera entre Estados Unidos y México -que el Colectivo, al igual que otros artistas fronterizos, aborda- son exploradas como un fenómeno generalizado, que atraviesa naciones y océanos, por

artistas pertenecientes a diferentes países y contextos socioculturales, como la danesa-trinitense Jeanette Ehlers o la cubano-americana Coco Fusco. Con sus obras, estos y muchos otros artistas contribuyen significativamente a romper categorías culturales que en su día se consideraron naturales, pero que sostenían una dominación antinatural de una parte de la humanidad sobre la otra.

Para el futuro desarrollo del proyecto, la accesibilidad global y la mayor difusión de los resultados de la encuesta supondrán un reto transcultural, ya que invita tanto a participantes como a espectadores de países, comunidades y contextos culturales con experiencias históricas muy diferentes en relación con la racialización a las de los participantes ubicados en la frontera entre Estados Unidos y México. Será interesante ver si esto inspira respuestas cada vez más matizadas, requiere que los artistas cambien el formato del cuestionario como tal, o incluso que amplíen su indagación decolonial más allá del concepto de raza.

Traducción: Franziska Neff

Bibliography/Bibliografía:

Collective Magpie. "Poetic Exploration of Race Survey by Collective Magpie" (online version @TheRaceSurvey.com). March 24, 2021. https://issuu.com/collective_magpie/docs/el_museo_mural_wall (accessed August 20, 2021).

El Museo del Barrio. "La Trienal | Who Designs Your Race? by Collective Magpie." YouTube video, 55:16. February 22, 2021. https://www.youtube.com/watch?v=LZnv036Z_PQ&ab_channel=EIMuseodelBarrio.

FFT Düsseldorf. "Coco Fusco – The Art of Decolonization." YouTube video, 1:01:15. June 11, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=4kWaY9q0zYI&ab_channel=FFTD%C3%BCsseldorf.

Gabara, Esther. *Pop América, 1965-1975*. Durham, NC: Duke University Press, 2018.

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." *Framework: The Journal of Cinema and Media* 36 (1989): 222-237.

Hall, Stuart. "New Ethnicities." In *The Post-Colonial Studies Reader*. Edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffith and Helen Tiffin, 223-227. London: Routledge, 1995.

Hwang, Tae & MR Barnadas + Participants. *COLLECTIVE MAGPIE*. <https://www.collective-magpie.org/> (accessed August 20, 2021).

Katzew, Ilona. *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth Century Mexico*. New Haven, CT: Yale University Press, 2004.

Luis-Brown, David. *Waves of Decolonization: Discourses of Race and Hemispheric Citizenship in Cuba, Mexico, and the United States*. Durham, NC: Duke University Press, 2008.

Mignolo, Walter D. *The Idea of Latin America*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

Morrissey, Katherine G., and John-Michael H. Warner, eds. *Borderspaces. Visualizing the U.S.-Mexico Frontera*. Tucson: The University of Arizona Press, 2018.

Quijano, Anibal. "Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America." *International Sociology* 15, no. 2 (2000): 215-232.



Sor Juanas collective –
Intervention on Jorge Marin's
Alas de Mexico (Wings of Mexico)

Intervention on the bronze sculpture by Jorge Marín placed outside the Mexican embassy in Berlin. Photo by activist collective Sor Juanas, Berlin, 9/03/2020, Copyright: Sor Juanas

The bronze sculpture depicted on this picture of two angels' wings by the artist Jorge Marín stands outside the Mexican embassy in Berlin, currently with nothing on its pedestal. It is a replica of the sculpture installed in 2010 on Mexico City's main artery, Paseo de la Reforma called *Alas de México* (Mexico's wings). There are also copies of the same sculpture placed in public spaces in Singapore, Madrid, San José (Costa Rica), Tel Aviv, Los Angeles, Quebec, Rio de Janeiro, Shanghai, Guangzhou, Hong Kong and Bangkok. The wings allude directly to the figure of the *ángel de la independencia* (angel of independence), a symbol of revolutionary Mexico and one of the most recognisable national monuments in Mexico City. Originally sculpted at a human scale, the wings are designed to invite passers-by to stand on the pedestal in front of them. It is not however a living person we see in this picture but instead a prop: a grey-painted cardboard cross, protruding from a black bag with the female name Ingrid Escamilla written in white letters.

The picture itself, taken on March 9th, 2020 by the Berlin-based collective of Mexican women activists *Sor Juanas*, depicts a protest intervention at Berlin's Mexican embassy, echoing actions taking place for Mexico's national female strike that same day across the country. Ingrid Escamilla was a 25-year-old young Mexican woman murdered by her partner in Mexico City just a month before this action took place. The symbol of the cross with her name on it belongs to a visual lineage of public interventions that started

Intervención en la escultura de bronce de Jorge Marín situada fuera de la embajada de México en Berlín. Foto del colectivo activista Sor Juanas Berlín, 9/03/2020, Copyright: Sor Juanas

La escultura en esta fotografía de dos alas de ángel realizada por el artista Jorge Marín se encuentra fuera de la embajada mexicana en Berlín, sin ningún objeto en su pedestal a día de hoy. Se trata de una réplica de una escultura instalada en 2010 en el Paseo de la Reforma, la arteria principal de la Ciudad de México con el nombre de *Alas de México*. Hay copias de la misma en Singapore, Madrid, San José (Costa Rica), Tel Aviv, Los Ángeles, Quebec, Río de Janeiro, Shanghai, Guangzhou, Hong Kong y Bangkok. Las alas aluden directamente a la figura del ángel de la independencia, un símbolo de la revolución mexicana y uno de los monumentos nacionales más reconocibles en la Ciudad de México. Fueron esculpidas a escala humana con el objetivo de invitar a paseantes a ponerse de pie frente a ellas en el pedestal. Sin embargo, no es una persona la que vemos en esta fotografía sino un objeto escenográfico: un cartón pintado de gris insertado dentro de una bolsa de mano negra con el nombre de Ingrid Escamilla escrito en letras blancas.

La fotografía, tomada el 9 de marzo del 2020 por el colectivo de activistas mexicanas en Berlín *Sor Juanas*, muestra una intervención-protesta en la embajada mexicana en Berlín, haciendo eco de la huelga general de mujeres en México ese mismo día. Ingrid Escamilla es una joven de 25 años que fue asesinada por su pareja en la Ciudad de México un mes antes de que tuviera lugar esta acción. El símbolo de la cruz con su nombre pertenece a un linaje visual de intervenciones públicas que comenzaron a populari-

to become popular after mass-media began to draw attention to dead women's bodies found unidentified and to the disappearance of numerous women in Mexico's border city Ciudad Juárez in the early 1990s. The family and friends of these victims, often accompanied by other activists or members of the community, painted pink crosses on walls, phone boxes and public buildings or planted them in soil with the purpose of making their deaths visible, as well as mourning them. Media coverage of these forms of public grieving and protest ranged from tabloids to broadcast reporting. Some of these deaths were associated with the female workers of the *maquilas*, the *maquiladoras* in Ciudad Juárez, and other places at the US-Mexico border. These textile factories owned by multinational corporations were implemented in the region after NAFTA, a free trade agreement between Mexico, the US, and Canada, was signed in 1994. When they were not *maquiladoras*, they were often women of a similar typology: indigenous and poor. The climate of impunity that surrounded so many of these crimes, together with the ways in which they were covered by the media, led to Ciudad Juárez coming to be known, as it is to this day, as one of the most dangerous places for women. Even the last novel by the celebrated Chilean writer Roberto Bolaño, *2066*, had an entire fictional chapter based on the Juárez crimes during this time. The cross in the picture, placed within a black bag made of a shiny fabric, perhaps leather or plastic, is reminiscent of the cultural production that emerged after that wave of femicides.

Mexican scholar Marcela Lagarde adapted the term *feminicidio* after the Juárez murders as a variation of the word *femicide*, coined by US-based South African scholar Diana E.

zarse en el país después de que los medios empezaran a prestar atención a las muertes y desapariciones de numerosas mujeres en la ciudad mexicana fronteriza de Ciudad Juárez a principios de los años noventa. Familiares, amigas/os de las víctimas a los que a menudo se añadían activistas u otros miembros de la comunidad, pintaban cruces rosas en paredes, cabinas telefónicas y edificios públicos cuando no las clavaban en el suelo para visibilizar así sus muertes, además de como forma de duelo. La cobertura mediática de estas formas de expresión y protesta públicas abarcaba desde tabloides hasta reportajes televisados. Algunas de las muertes se asociaban a las trabajadoras de las *maquilas*, las *maquiladoras* de Ciudad Juárez y otras partes de la frontera entre EE.UU. y México. Estas fábricas textiles son propiedad de corporativas multinacionales y se introdujeron después de firmarse el TLCAN, un tratado de libre comercio entre México, los EE.UU. y Canadá, en 1994. Las muertes que no eran de maquiladoras a menudo eran de una tipología similar de mujer: indígena y pobre. El clima de impunidad entorno a estos crímenes y el tipo de cobertura mediática que generaban hicieron que, hasta a día de hoy, Ciudad Juárez se considere como uno de los lugares más peligrosos para las mujeres. Incluso la última novela del celebrado escritor chileno Roberto Bolaño, *2666* (2004), contiene un capítulo entero basado en los asesinatos de Juárez durante este tiempo. Por lo tanto, la cruz en la fotografía situada en una bolsa negra de material brillante negro, quizás de piel o de plástico, pertenece al imaginario de una memoria de la producción cultural que emergió a partir de esa ola de feminicidios.

La académica mexicana Marcela Lagarde adaptó la palabra *feminicidio* después de

Russell, who in the seventies defined it for the first time as the murder of females *because they are female*. Lagarde's variation of the word has only recently transculturated into *feminicide* in English and *Feminizid* in German, which now co-exist alongside *femicide/Femizid* and are often used interchangeably. Even though Russell's conceptualisation already stated that femicide does not mean homicide applied to women, Lagarde's modified translation aimed to avoid precisely that equivalence happening in the application of the word to the Mexican legislative context by shedding a light on the complex nature of oppressive gender-based violence. It is no surprise, then, that the first crosses used to denounce these had a feminised aesthetic too. Bright pink during the first *feminicidio* demarcations in Ciudad Juárez, and purple when they became a signifier for feminist movements seeking justice for them across Chihuahua state and beyond. Whilst crosses in many colours and materials have been used across diverse feminist and non-feminist movements, the colour pink still carries the symbolic meaning of its origins in Ciudad Juárez.

As tax-free production in the *maquilas* at the Mexican border increased, so did the culture of impunity. Paradoxically in the most horrendous cases textile fabrics were the only way of identifying women's bodies. Many scholars, such as Hernandez Sotelo (2007) have argued how the treaty and the precarisation of women in Ciudad Juárez were inextricably linked. This responds to the logics of what writer Sayak Valencia would later refer to as *gore capitalism* (2018) when describing the structural and systemic dynamics of violence across the US-Mexico border. The vulnerability of women's lives, tirelessly denounced through these demarcation of bod-

estos asesinatos en Ciudad Juárez a partir de una variante de la palabra *femicide* de la académica Surafricana-estadounidense Diana E. Russell, quien en los años setenta la definió por primera vez durante una charla como "el asesinato de sujetos femeninos por el hecho de serlo". La variante de la palabra solo ha transculturado de forma reciente al inglés *feminicide* y al alemán *Feminizid*, que ahora co-existen con *femicide/Femizid*, usadas a menudo de forma intercambiable. Aunque la conceptualización de Russell ya indicaba que la definición de *femicide* (femicidio) no significa homicidio de mujeres, la traducción modificada de Lagarde intentaba evitar que ocurriera precisamente esa equivalencia en la aplicación de la palabra al contexto legislativo mexicano y dar luz a la complejidad de la opresión de los crímenes de género. No debe sorprendernos, pues, que las primeras cruces que se pintaban en Ciudad Juárez adquirieran una estética feminizada también. De color de rosa brillante durante las primeras demarcaciones de los feminicidios en Ciudad Juárez, y de color violeta cuando se convirtieron en un signifiante de los movimientos feministas que buscaban justicia por ellas en el estado de Chihuahua y más allá. A pesar de que se han usado cruces de muchos colores y materiales en prácticas activistas, feministas o no, el color rosa sigue llevando este significado simbólico de su uso de origen en Ciudad Juárez.

A medida que incrementaba la producción en las maquilas en la frontera mexicana también lo hacía la cultura de impunidad. Paradójicamente el material textil, en peor de los casos, era la única forma de identificar los cuerpos de las mujeres. Muchos académicos/as, entre ellos Hernández Sotelo (2007) han escrito sobre los evidentes vínculos en-

ies and claims for justice, as well as serious journalistic investigations such as Lourdes Portillo's film *Señorita Extraviada*, unfolded a huge range of artistic and activist responses, often life risking. Artistic projects such as *Bordando Feminicidios*, which emerged in Mexico City in 2012, have worked with textile embroidering turning fabrics similar to those found when identifying the bodies of victims into feminist textile art works in the public space. Of particular importance is the work of Susana Chávez, murdered in Ciudad Juárez in 2011 and whose poem *Ni Una Más*, derived from *ni una muerta más* (not one more death), gave name to the eponymous, now global, feminist movement of Argentinian, origin *Ni Una Menos* (not one less). The even more recent death of the 26-year-old young artist and activist Isabel Cabanillas (also from Ciudad Juárez) who was shot in January 2020 adds to the all too familiar association of *feminicidios* with this border city. However, whilst visual representations of femicide in relation to Mexico have become global information flows on and offline, the reasons for their impunity and the nature of the multinational corporation interests in Ciudad Juárez and Mexico more broadly have been far less widespread.

Sor Juanas capturing photographically this intervention, then, speaks to a genealogy of activism against femicide that goes beyond Mexico's borders. Enacted from the Mexican diaspora in Berlin, the public intervention appeals to both the Mexican state and to its condition as one of the world's global North/South borders. The positioning of the activists in this sense is key, as is the fact that the resignification of the symbols at play in the intervention takes place in the German geopolitical context. Specifically, the symbol of death is an ancestral one in Mexico's

tre el tratado y la precarización femenina en Ciudad Juárez. Estos responden a lógicas que la escritora Sayak Valencia más tarde denomina *capitalismo gore* (2018) cuando describe las dinámicas de violencia estructural y sistémicas en la frontera de los EE.UU. y México. La vulnerabilidad de la vida de las mujeres, denunciada incesablemente a través de la demarcación de sus cuerpos, clamores de justicia y de periodismo de investigación serio, como la película de Lourdes Portillo *Señorita Extraviada* (2001), ha desplegado un abanico enorme de prácticas activistas a menudo poniendo en riesgo la vida de las y los implicados. Proyectos artísticos como *Bordando Feminicidios*, que comenzó en la Ciudad de México en el 2012, han trabajado bordando nombres de víctimas en materiales y convirtiendo telas similares a las encontradas junto con los cuerpos de las víctimas en obras de arte textiles en el espacio público. El trabajo de la activista Susana Chávez, que fue asesinada en la Ciudad Juárez en 2011, es de particular importancia y su poema *Ni Una Más*, que deriva de *ni una muerta más* dio nombre al movimiento mexicano. El movimiento global feminista de origen argentino *Ni Una Menos* hace referencia, por tanto, a esta historia de activismo contra el feminicidio. La muerte más reciente de la artista Isabel Cabanillas, también de Ciudad Juárez, de 26 años de edad asesinada a golpe de pistola en enero del 2020 añade a esta asociación demasiado familiar de feminicidios con la ciudad fronteriza. Sin embargo, a pesar de que las representaciones visuales de feminicidios asociados con México pertenecen a un torrente global de información digital y no-digital, las razones de su impunidad y la naturaleza multinacional de los intereses corporativos en Ciudad Juárez y México en general ha sido mucho menos diseminadas.

cultural heritage. Female figures such as the dapper skull *calavera catrina*, the popular figure of the day of the dead festivities, and the pre-Hispanic weeping figure of the *llorona* are present in celebrations and in forms of public mourning. Just the day before this protest at the Mexican embassy took place, the collective *Sor Juanas* had been walking at one of Berlin's marches on the 8th of March, some of them protesting with their hair styles and faces painted to resemble *calavera catrina*, behind a placard which stated: 'Every day is the day of the dead in Mexico'. The re-signification of death symbols during the march and at the embassy is linked to what scholar María Teresa Garzón (2019) calls "counter-genealogies of silence". Garzón proposes to turn our gaze towards a feminist counter-history as that which "doesn't seek the origins but the emergence of past ways of experiencing the world – ways of being – which remain present in our now and which effects are the production of subjects and their operating in coordinates of power relations". She states that, even if these attempts to "fill in the gaps" at times may result in archival failures, creating counter-histories encourages us to seek in such counter-archives that which is counter-genealogical (2019, 258). The 8th March of 2021 the Palacio Nacional of Mexico City's Zocalo woke up to hundreds of *feminicidio* victims' names painted on its surrounding fence, which had been built to prevent vandalism. This was a hacking of one of Mexico's largest national colonial palaces amalgamating many names such as the one pictured here. Another example of a larger-scale collective-counter-genealogical public intervention.

What this photography does not depict is the performativity of the action itself that took

La fotografía tomada por Sor Juanas de esta intervención, pues, nos habla de una genealogía de activismo contra el feminicidio que va más allá de las fronteras de México. Desde la diáspora mexicana en Berlín, está apelando tanto al estado mexicano como la frontera que representa entre el Norte y el Sur Global. El lugar de enunciación de las activistas es clave en este sentido, así como lo es el hecho de que los símbolos mexicanos se estén resignificando en el contexto geopolítico alemán. En particular la simbología con respecto a la muerte es ancestral en el legado cultural mexicano. Figuras femeninas como la *Calavera Catrina*, el personaje popular del día de muertos y la figura pre-hispánica de *La Llorona* están presentes en celebraciones y formas de duelo público. Tan solo el día anterior a esta protesta en la embajada, el colectivo Sor Juanas había estado caminando en una de las marchas en Berlín para el 8 de Marzo, algunas con flores en la cabeza y maquilladas como calavera catrina, detrás de un cartel que decía: "En México todos los días es el día de las muertas". Estas re-significaciones de los símbolos de la muerte en ambas intervenciones, tanto en la marcha como en la embajada se pueden vincular con lo que María Teresa Garzón (2019) llama contra-genealogías del silencio. Garzón nos propone mirar hacia una contra-historia feminista "que no busca los orígenes sino la emergencia de formas pasadas de experimentar el mundo (formas de ser) que permanecen presentes en nuestro ahora y cuyos efectos son la producción de sujetos y sus formas de operar en las relaciones de poder" (2019, 258). Menciona que, aunque estos intentos de llenar huecos a veces resulten en archivos fallidos, crear contra-historias nos permite buscar en estos contra-archivos aquello que es contra-genealógico. El 8 de Marzo del 2021 en

place at Berlin's Embassy of Mexico, which responds, as well as the aforementioned politics of representation, to politics of space and place. The built environment of the embassy, its walls, the day of the week (a Monday) and the gaze of passers-by are some of the elements of the staging of the intervention. Its spatial, visual, textual and bodily performativity depends on the relationality with its surroundings; a relationality that, in turn, requires a deep reciprocity between the action and the human agency interpreting it to produce a more complex meaning. This reciprocity is essential to understand the role a feminist counter-gaze plays in disentangling the interdependencies between the impunity surrounding violence in the state of Mexico and broader border politics. The viewer requires too a counter-genealogical gaze of its own. This necessarily implies asking what it means to witness this intervention in its locality and a deep engagement with the activist's critical knowledge in the reclaiming of the memory of Ingrid Escamilla's name.

Sara Ibáñez O'Donnell

el Palacio Nacional de México en el zócalo de la capital cientos de nombres de víctimas de feminicidio aparecieron pintadas en la valla que se erigió para evitar disturbios. Se trataba de un jaqueo de uno de los palacios coloniales nacionales más grandes que aglutinaba nombres como el que encontramos aquí en esta intervención. Otro ejemplo de otra intervención pública contra-genealógica a gran escala.

Lo que esta fotografía no recoge es la performatividad de la acción que dio lugar en la embajada de México en Berlín, que responde a una política de lugar y de espacio además de a las mencionadas políticas de representación. El entorno urbano de la propia embajada, sus paredes, el día de la semana en que ocurrió (un lunes) y la mirada de aquellos que pasaban por ahí son algunos de los elementos de la puesta en escena de la intervención. Su espacialidad, visualidad, textualidad y performatividad encarnada depende de la relacionalidad con su entorno. Una relacionalidad que, a su vez, requiere una profunda reciprocidad entre la intervención y la agencia humana que la interpreta para producir un significado más complejo. Esta reciprocidad es esencial para comprender el papel de una contra-mirada feminista capaz de desatar el nudo de interdependencias entre la impunidad que se vive en México y las políticas de frontera mundiales. Pero el o la que observa requiere también de una mirada contra-genealógica propia. Esto necesariamente implica preguntarse qué significa ser testigo de esta intervención en su localidad específica y una implicación profunda con el conocimiento crítico de estas activistas al reclamar la memoria del nombre de Ingrid Escamilla.

Traducción: Sara Ibáñez O'Donnell

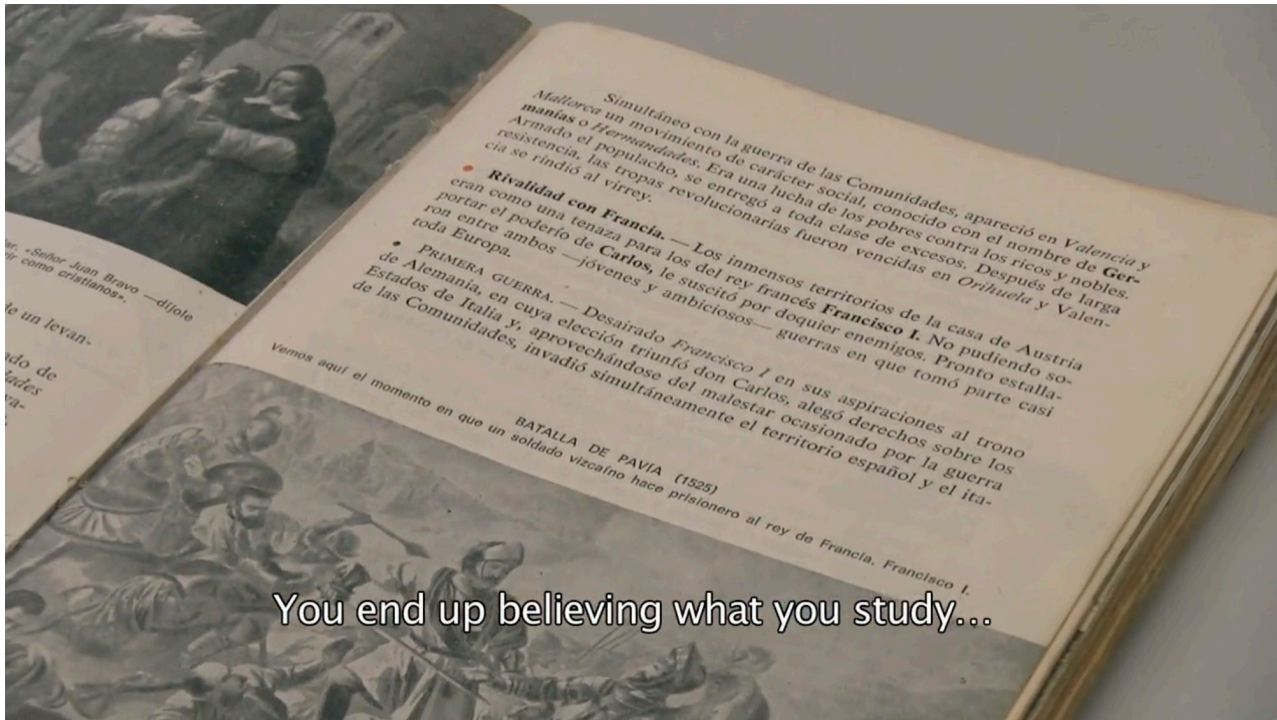
Bibliography/Bibliografía:

- Garzón Martínez, María Teresa. "Contragenealogías del silencio. Una propuesta desde los estudios culturales feministas." *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 14, no. 26, (July-December 2019): 258-268.
- Heiskanen B. "Ni Una Más, Not One More: Activist-Artistic Response to the Juárez Femicides." *JOMEC Journal* 3 (2013), DOI: <http://doi.org/10.18573/j.2013.10241>
- Hernández Sotelo, Anel. "Feminicidios en Ciudad Juárez: libre comercio, narcotráfico y sexismo." *Afuera. Estudios de crítica cultural* II, no. 3 (2007). Accessed 2 November 2022: <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/index.p>
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. "Preface: Feminist Keys for Understanding Femicide: Theoretical, Political, and Legal Construction." In *Terrorizing Women: Femicide in the Americas*. Edited by Rosa-Linda Fregoso and Cynthia Bejarano, vi-xxvi. Durham NC: Duke University Press, 2007.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. "Del Femicidio al Feminicidio." *Desde El Jardín de Freud: Revista de Psicoanálisis* 6 (January 2006): 216-225.
- Lugones, Maria. "The Coloniality of Gender." In *The Palgrave Handbook of Gender and Development: Critical Engagements in Feminist Theory and Practice*, edited by Wendy Harcourt, 13-33. Basingstoke, Hampshire, New York, NY: Palgrave Macmillan, 2016.
- Mohanty, Chandra. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses." *boundary 2*, no. 3: *On Humanism and the University I: The Discourse of Humanism* (Spring - Autumn 1984): 333-358.
- Russell, Diana E. H. *The origin and importance of the term femicide*, December 2011. Accessed 6 April, 2022. https://www.dianarussell.com/origin_of_femicide.html
- Schmidt Camacho, Alicia. "Ciudadana X: Gender Violence and the Denationalization of Women's Rights in Ciudad Juárez, Mexico." *CR: The New Centennial Review* 5, no. 1 (2005): 255-92.
- Portillo, Lourdes, director. *Señorita Extraviada*. 2001. 76 min. <https://www.lourdesportillo.com/senorita-extraviada>
- Blanco, Marisa Revilla. "Del ¡Ni una más! al #NiUnaMenos: movimientos de mujeres y feminismos en América Latina." *Política y Sociedad* 56, no. 1 (2019): 47-67.

Segato, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo 3010, 2010.

Télez, Michelle. "Community of Struggle: Gender, Violence, and Resistance on the U.S./Mexico Border." *Gender & Society* 22, no. 5 (2008): 545–567.

Valencia, Sayak. *Gore Capitalism*. South Pasadena: Semiotext(e)/MIT Press, 2018.



Declinación Magnética – Margen de Error
(¿Cómo se escribe occidental?)

Declinación Magnética: *Margen de error (¿Cómo se escribe occidental?)*, Installation aus einer Reihe von Workshops, Videos, Holzkonstruktionen und Büchern, 2013

„Letztlich glaubst du, was du lernst...“ (Min. 13.29), erklärt ein Schüler, während er ein Geschichtsbuch betrachtet und verweist auf das Spannungsfeld von Schulbildung, Wissen und Wahrheitsanspruch. Die Aufnahme ist Teil des Projekts *Margen de Error (¿Cómo se escribe occidental?)* [Fehlerquote (Wie schreibt man Westen?)] des Kollektivs *Declinación Magnética* aus dem Jahr 2013. Die kritische Auseinandersetzung mit westlich-tradierten Narrativen um die ‚Entdeckung Amerikas‘ und die spanische Kolonialgeschichte – wie sie noch heute fest verankert sind im Kanon offizieller Schulbücher sowohl in Spanien als auch in ehemals kolonisierten Ländern der Américas – steht im Zentrum des Projektes. Das Kollektiv wirft dabei die Frage auf, wie das Fortschreiben dieser Erzählungen dazu beiträgt, dass koloniale Strukturen als Kolonialität bis in die Gegenwart wirken. So wird der Raum für weitere Anschlüsse eröffnet: Von wo aus wird Geschichte geschrieben? Wem wohnt die Macht inne, eine hegemoniale Erzählung festzulegen? Welche Narrative werden wiederholt und tradiert und welche ausgelassen oder vergessen und welche Machthierarchien dadurch gefestigt? Und schließlich: Wie können etablierte Strukturen hinterfragt, dekonstruiert und verändert werden?

Declinación Magnética versteht sich als künstlerisches Forschungs- und Produktionskollektiv bestehend aus Künstlern*innen, Theoretiker*innen und Kurator*innen. Das Kollektiv entstand 2012 im Rahmen der Forschungsplattform *Decolonising Aesthetics and Knowledge*, einem Projekt von Ma-

Declinación Magnética: *Margen de error (¿Cómo se escribe occidental?)*, instalación compuesta de serie de workshops, vídeos, estructuras de madera y libros, 2013

“Al final, lo que vas estudiando te acabas creyendo...” (min. 13.29), señala un alumno mirando a un libro de historia, refiriéndose al cruce entre la educación escolar, el conocimiento y la reivindicación de una verdad absoluta. La grabación forma parte del proyecto *Margen de Error (¿Cómo se escribe occidental?)* del colectivo *Declinación Magnética* realizado en el año 2013. Para el proyecto fue central el examen crítico de las narrativas occidentales en torno al ‘descubrimiento de América’ y la historia colonial española, aún firmemente ancladas en el canon de los libros de texto oficiales tanto en España como en los antiguos países colonizados de las Américas. De este modo, el colectivo plantea la cuestión de cómo la perpetuación de estas narrativas contribuye a que las estructuras coloniales sigan teniendo un efecto como colonialidad en el presente. Ello abre el espacio para otras posibles conexiones: ¿Desde dónde se escribe la historia? ¿Quién tiene el poder de definir una narrativa hegemónica? ¿Qué relatos se repiten y se transmiten y cuáles se omiten u olvidan, y qué jerarquías de poder se consolidan de este modo? Y, por último: ¿cómo cuestionar, deconstruir y cambiar las estructuras establecidas?

Declinación Magnética es un colectivo de investigación y producción artística formado por artistas, teóricos y comisarios. El colectivo se fundó en 2012 como parte de la plataforma de investigación *Decolonising Aesthetics and Knowledge*, un proyecto de Matadero Madrid y Goldsmiths College London. Aimar Arriola, José Bueso, Diego del

tadero Madrid und dem Goldsmiths College London. Aimar Arriola, José Bueso, Diego del Pozo, Eduardo Galvagni, Sally Gutiérrez, Julia Morandeira Arrizabalaga und Silvia Zayas untersuchen aus einer postkolonialen sowie dekolonialen Perspektive Konstruktionsmechanismen der offiziellen spanischen Geschichte auf Bild- ebenso wie auf Diskursebene. Im Rahmen des Projekts *Margen de Error* konzipierte das Kollektiv einen mehrtägigen Workshop aus unterschiedlichen Gruppenübungen, bei denen sich Schülerinnen und Schüler (zwischen 14 und 17 Jahren aus privaten und staatlichen Schulen der Region Madrid) mit derzeitig genutzten sowie historischen Unterrichtsmaterialien befassten, die dem offiziellen Lehrplan im Fach Geschichte in Spanien sowie in den ehemaligen Kolonien der Américas entsprachen.

Im Verlauf des Workshops wurden sowohl kritische Auseinandersetzungen mit der bildlichen sowie literarischen Behandlung der spanischen Kolonialgeschichte in den Textbüchern geübt, als auch mögliche Strategien für einen kritischen Umgang mit diesen Texten und Bildern im Unterricht eruiert. Darstellungen der kolonialen ‚Eroberer‘ sowie des kolonisierten ‚Anderen‘ wurden besprochen, wiederkehrende Motive von den Schüler*innen inszeniert und physisch in die besprochenen Textbücher eingegriffen. Glorifizierende Textpassagen und stereotype Darstellungen wurden von den Jugendlichen geschwärzt oder ausgeschnitten, ganze Seiten übermalt oder herausgerissen (Abb. 2). Die Schulbücher können als “tools of modernity” (Vázquez 2020, 103) benannt werden, als Instrumente der Konstruktion, Durchsetzung und Fortschreibung einer Narration der westlichen Moderne bis in die Gegenwart. Wie Françoise Vergès (2018, 120) anmerkt, kommt dem pädagogischen Diskurs

Pozo, Eduardo Galvagni, Sally Gutiérrez, Julia Morandeira Arrizabalaga y Silvia Zayas investigan los mecanismos de construcción de la historia oficial española desde una perspectiva postcolonial y decolonial tanto a nivel de imágenes como de discurso. En el marco del proyecto *Margen de Error*, el colectivo diseñó un taller de varios días que consistía en diferentes acciones en grupo en los que alumnxs (de entre 14 y 17 años de colegios de la Comunidad de Madrid) abordaban materiales didácticos, tanto de uso actual como históricos, correspondientes al currículo oficial en la asignatura de Historia en España y en las antiguas colonias de las Américas.

En el transcurso del taller, lxs estudiantes practicaron un análisis crítico al contenido pictórico y literario de la historia colonial española en los libros de texto, además de explorar posibles estrategias para un acercamiento crítico a estos textos e imágenes. Lxs alumnxs discutieron las representaciones de los ‘conquistadores’ coloniales y del ‘otro’ colonizado, escenificaron motivos recurrentes e intervinieron físicamente en los libros de texto. Lxs jóvenes tacharon o recortaron fragmentos de textos que glorificaban a los personajes y las representaciones estereotipadas, o bien pintaron o arrancaron páginas enteras (fig. 2). Los libros de texto pueden ser identificados como “herramientas de la modernidad” (Vázquez 2020, 103), como instrumentos para la construcción, imposición y perpetuación de una narrativa de la modernidad occidental hasta el presente. Como señala Françoise Vergès (2018, 120), el discurso pedagógico tiene un papel particular que desempeñar aquí, ya que cuenta una historia que no es inexacta en sí misma, sino que se basa con frecuencia en una narración que a su vez naturaliza lo ‘olvidado’.

dabei eine besondere Rolle zu, denn dieser erzähle eine Geschichte, die an sich nicht ungenau sei, aber oftmals auf einer Narration beruhe, die ihrerseits ‚Vergessenes‘ naturalisiere. Die Lesbarkeit der Geschichtsbücher und die Nachvollziehbarkeit des reproduzierten westlichen Diskurses haben dabei eine besondere Funktion, insofern diese eine vermeintlich historische Transparenz bestätigen. Édouard Glissant folgend kann diese Transparenz nicht unabhängig von kolonialen Strategien des ‚Entdeckens‘, des Verstehens und des Strebens nach Wissensproduktion sowie der Herrschaftslegitimierung und Machtausübung gelesen werden (Glissant 1999, 52ff). Lineare Narration, Lesbarkeit und historische Transparenz fungieren so in den Geschichtsbüchern als Gestaltungselemente, welche nicht nur ‚Vergessenes‘ naturalisieren, sondern auch die ‚Fehler‘ der etablierten Geschichtsschreibung unsichtbar machen. Die hervorgebrachte Unleserlichkeit und die Brüche in der linearen Geschichtsschreibung der Geschichtsbücher in *Margen de Error* stören die Les- und Nachvollziehbarkeit und somit eine ungehinderte Fortschreibung eines westlichen Diskurses. Das aktive Intervenieren der Schüler*innen, das Übermalen und Markieren kann demnach im Sinne Glissants als bewusste „Verdunkelung des Textes“ (2013: 83) verstanden werden, welches auf ein Fehlen ‚anderer‘ Geschichtsschreibungen hinweist (Abb. 3). Assemblage und Neu-Sortierung fungieren in *Margen de Error* als wesentliche Gestaltungsmittel, mittels welcher eine Dekonstruktion epistemischer Machtverhältnisse intendiert wird, da dadurch tradierte Mechanismen aufgezeigt, hinterfragt und entnaturalisiert werden. In einer weiteren Gruppenübung, einer Art Kreisspiel, wurden die Jugendlichen dazu angeregt, Begriffe zu diskutieren, die im gängigen Geschichtsunterricht, wenn überhaupt,

La legibilidad de los libros de historia y la fácil comprensión del discurso occidental reproducido tienen aquí una función singular, en la medida en que confirman una supuesta transparencia histórica. Siguiendo a Édouard Glissant, esta transparencia no puede ser considerada independientemente de las estrategias coloniales de ‘descubrir’, querer comprender y producir conocimiento, así como la legitimación de la dominación y el ejercicio del poder (Glissant 1999, 52ss). La narración lineal, la legibilidad y la transparencia histórica funcionan en los libros de texto como elementos de diseño que no sólo naturalizan lo ‘olvidado’, sino que también hacen invisibles los ‘errores’ de la historiografía establecida. La ilegibilidad y las rupturas en la historiografía lineal de los libros de historia en *Margen de Error* perturban la legibilidad y comprensibilidad y, por tanto, la continuidad incuestionada de un discurso occidental. La intervención activa de lxs alumnxs, el sobrepintado y el marcado pueden entenderse siguiendo a Glissant como un “oscurecimiento del texto” consciente (2013: 83), que remite a una falta de ‘otras’ historiografías (fig. 3). En *Margen de Error*, el ensamblaje y la reordenación funcionan como herramientas de diseño esenciales mediante las que se pretende una deconstrucción de las relaciones de poder epistémicas, ya que de este modo se revelan, cuestionan y desnaturalizan los mecanismos tradicionales. En otra acción de grupo, una especie de juego de peonza, se animó a lxs jóvenes a debatir sobre términos que suelen tratarse de forma muy generalizada en las clases de historia habituales (fig. 4). La definición de términos como “conquista”, “genocidio”, “colonización” o “evangelización” llevó a una negociación de enfoques conservadores y críticos dentro del grupo. El taller ofreció así un espacio para reflexionar, revisar y actualizar lo aprendido. El colec-

sehr verallgemeinert behandelt werden (Abb. 4). Das eigene Definieren von Termini wie etwa ‚Eroberung‘, ‚Völkermord‘, ‚Kolonisierung‘ oder ‚Evangelisierung‘ führte zu einem Aushandeln konservativer und kritischer Ansätze innerhalb der Gruppe. Der Workshop gab somit Raum, Erlerntes wiederzugegeben, zu überprüfen und zu aktualisieren. Das Kollektiv erarbeitete einen Reflexionsraum, der einen monologischen Schulunterricht und das Auswendiglernen von Textpassagen als Lehr- und Lernmethoden hinterfragt. Über das Verfassen von Spickzetteln auf dem eigenen Körper, um später das Gedicht *Escuela Colonial para Niñas* vorzutragen, bis hin zum Versuch, ein Lehrbuch in Gänze auswendig zu lernen und aufzusagen, wurden tradierte Lehr- und Lernmethoden überspitzt und *ad absurdum* geführt. In den weiterführenden Diskussionen wurde konkret der Frage nachgegangen, wie das in der kolonialen Begegnung konstruierte Machtverhältnis bis in die Gegenwart wirkt, wobei Verbindungen zu Themen wie Nationalismus, Globalisierung, Migration und historische Wiedergutmachung herausgearbeitet und so die vielfältigen Erscheinungsformen von Vorherrschaft, Rassismus und Ausbeutung in der Geschichte und Gegenwart Spaniens aufgezeigt wurden, die im etablierten Diskurs oft kaschiert oder verschleiert bleiben. Der Workshop verortete so das Zusammenspiel von Geschichte, Erinnerung und Gegenwart am Körper, um der Frage nachzugehen, welche Spuren koloniale Begegnungen ebenso wie das Konstrukt der Erinnerung als Erziehungsinstrument und das Ausüben epistemischer Gewalt am Körper hinterlassen. Im körperlichen Handeln der Schüler*innen, dem Inszenieren konkreter Textpassagen oder dem Übermalen von Text und Bild, wurden die Setzungen des Schulbuchs mit dem performativen Moment des Agierens verbun-

tivo desarrolló un espacio de reflexión que cuestiona la enseñanza escolar monológica y la memorización de pasajes de texto como métodos de enseñanza y aprendizaje. Desde escribir chuletas en el propio cuerpo para recitar después el poema *Escuela Colonial para Niñas*, hasta el intento de aprender de memoria un libro de texto entero y recitarlo, los métodos tradicionales de enseñanza y aprendizaje se exageraban y se llevaban al absurdo. En los continuos debates se exploró específicamente la cuestión de cómo la relación de poder construida en el encuentro colonial sigue teniendo efectos en el presente, elaborando así conexiones con temas como el nacionalismo, la globalización, la migración y las reparaciones históricas y mostrando por consiguiente las diversas manifestaciones de dominación, racismo y explotación en la historia y el presente de España, que a menudo permanecen ocultas o veladas en el discurso establecido. El taller situó así el cruce entre la historia, la memoria y el presente en el cuerpo para explorar las huellas que dejan en el cuerpo los encuentros coloniales, así como la construcción de la memoria como herramienta educativa y el ejercer la violencia epistémica. El conjunto de las acciones físicas de lxs alumnxs, la escenificación de pasajes textuales concretos o la pintura sobre texto e imagen, dinamizan de forma performativa el conocimiento transmitido por los libros de texto (fig. 5). Arrancar, sobrepintar, reordenar, hacer collage y desordenar funcionan como estrategias artísticas decoloniales en la medida en que no sólo rompen con las estructuras tradicionales y los patrones de visión e interpretación, sino que, sobre todo, marcan visualmente el ‘margen de error’ de los libros de historia y posibilitan nuevos niveles de significado. Las acciones, entendidas como contra-ejercicios artístico-subver-

den und dynamisiert (Abb. 5). Das Herausreißen, Übermalen, Neu-Sortieren, Collagieren ebenso wie das Durcheinander-Bringen fungieren als dekoloniale künstlerische Strategien, insofern diese nicht nur mit tradierten Strukturen, Seh- und Interpretationsmustern brechen, sondern vor allem die ‚Fehlerquote‘ in den Geschichtsbüchern visuell markieren und neue Bedeutungsebenen ermöglichen. Die Übungen, als künstlerisch-subversive Gegen-Übungen verstanden, vollziehen so eine Dekonstruktion – gar Dekolonisierung – des ‚klassischen‘ Geschichtsunterrichts auf methodischer und auch inhaltlicher Ebene. Die Dekolonisierung des pädagogischen Diskurses bedeutet hier zu lernen, das spanische Narrativ auseinanderzunehmen, neue Inhalte hinzuzufügen und alle Teile als Assemblage neu zusammensetzen, um so die blinden Flecken, die Überschneidungen und Beziehungen zu untersuchen und sichtbar zu machen. Über eine inhaltliche Dekolonialisierung des Geschichtsunterrichts hinaus dekonstruiert das Projekt das tradierte Machtverhältnis der Wissensproduktion, in welchem das Schulbuch als universelles und ‚wahres‘ Wissensarchiv verstanden wird. Oder anders formuliert: Mit dem visuellen Eingreifen in die Transparenz und Linearität des Buchs wird mit dessen Autorität als Norm gebrochen und somit dieses als universeller Referenzrahmen eines ‚allgemeingültigen‘ Wissens dekonstruiert.

Die Inszenierung im musealen Ausstellungsraum im Rahmen der Ausstellung *Colonia apócrifa. Imágenes de la colonialidad en España* [Apokryphische Kolonie. Bilder der Kolonialität in Spanien] des Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León im Jahr 2014 besaß eine Work-in-progress-Ästhetik, die sich in einem Gerüst aus Holzstrukturen mit sichtbaren Metallschrauben,

sivos, llevan a cabo así una deconstrucción – incluso descolonización – de la enseñanza ‘clásica’ de la historia tanto a nivel metodológico como de contenido. Descolonizar el discurso pedagógico significa aquí aprender a desmontar la narrativa española, añadir nuevos contenidos y volver a montar todas las piezas como un ensamblaje para examinar y hacer visibles los puntos ciegos, los solapamientos y las conexiones. Más allá de una descolonización del contenido de las clases de historia, el proyecto deconstruye la relación de poder tradicional de la producción de conocimientos, en la que el libro de texto se entiende como un archivo universal y ‘verdadero’ del saber. O formulado de otra manera: Al intervenir visualmente en la transparencia y linealidad del libro, se rompe su autoridad como norma y, por tanto, se deconstruye como marco de referencia del conocimiento ‘universalmente válido’.

La puesta en escena en el espacio expositivo del museo en el marco de la exposición *Colonia apócrifa. Imágenes de la colonialidad en España* del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León en 2014 tenía una estética de work-in-progress que se materializaba en un entramado de estructuras de madera con tornillos y tuercas metálicas (fig. 6). Varias pantallas mostraron los video documentales de las acciones realizadas por lxs alumnxs durante el taller. Los libros de texto utilizados fueron firmemente atornillados – pero ajustables – a la construcción de madera. Con *Margen de Error*, el colectivo creó un espacio entre el arte, la pedagogía y la didáctica en el que el taller se utilizaba como estructura mediante la cual se implementaba, construía y al mismo tiempo rearticulaba el conocimiento. Al hacerlo, se evitó deliberadamente generar o imponer una narrativa única y lineal. Más bien se posibilitaron lecturas diversas y una

Muttern und Einlegescheiben materialisierte (Abb. 6). Mehrere Bildschirme zeigten die Videodokumentationen der praktischen Übungen, die von den Schülerinnen und Schülern während des Workshops durchgeführt wurden. Die verwendeten Schulbücher waren fest – aber dennoch verstellbar – mit der Holzkonstruktion verschraubt. Das Kollektiv schaffte mit *Margen de Error* einen Raum zwischen Kunst, Pädagogik und Didaktik, in dem der Workshop als eine Struktur genutzt wurde, mittels welcher Wissen implementiert, konstruiert und zugleich re-artikuliert wurde. Dabei wurde bewusst vermieden, nur eine einzige, lineare Erzählung zu generieren oder zu oktroyieren. Vielmehr wurden diverse Lesarten und eine plurale Produktion von Bedeutungen ermöglicht. *Margen de Error* wurde so zu einem didaktischen Instrument, das die Ordnungsmechanismen des Wissens, die Produktion der ‚großen Geschichte‘ der ‚westlichen Moderne‘ und deren wortwörtliche ‚Festschreibung‘ im Schulbuch hinterfragt. Die Holzinstallation betonte in ihrer Work-in-progress-Ästhetik einerseits den Konstruktcharakter des Geschichtsunterrichts und andererseits der Geschichtsschreibung selbst – Geschichte ist nicht etwas *Gegebenes*, sondern *Gemachtes*. Gleichzeitig erinnerte die Installation an eine Werkstatt und die Veränderlichkeit eben dieses Konstrukts – wie im Workshop vollzogen – wurde akzentuiert.

Eine ähnliche Auseinandersetzung findet sich in der von Eboa Itondo kuratierten Ausstellung *Ansichtssache(n). Ein Auftakt* (seit 2021) der ethnologischen Sammlung des Humboldt Forums Berlin. Die Ausstellung ist als eine metallene Konstruktion konzipiert, an welcher unterschiedliche Materialien, wie etwa Fotografien, Schulbücher und verschriftlichte Interviews, befestigt sind.

producción plural de significados. *Margen de Error* se convierte así en un instrumento didáctico que cuestiona los mecanismos de ordenación del conocimiento, la producción del ‘gran relato’ de la ‘modernidad occidental’ y su ‘fijación’ literal en el libro de texto. En su estética de obra en curso, la instalación de madera subrayaba el carácter constructivo de la enseñanza escolar de la historia, por un lado, y de la propia historiografía, por otro: la historia no es algo *dado*, sino *hecho*. Al mismo tiempo, la instalación recordaba a un taller y se acentuaba la variabilidad de esta misma construcción, tal y como se llevó a cabo en el workshop.

Una reflexión similar puede encontrarse en la exposición comisariada por Eboa Itondo *Ansichtssache(n). Ein Auftakt* [Modos de Ver. Un preludio] (desde 2021) de la colección etnológica del Humboldt Forum de Berlín. La exposición está concebida como una construcción metálica a la que se adhieren distintos materiales, como fotografías, libros de texto y entrevistas escritas. A partir de dichos materiales, se abren diferentes perspectivas de la historia colonial alemana y se examinan sus continuidades hasta el presente. La cita “I have a white frame of reference and a white world view” (“Tengo un marco de referencia y una visión del mundo blancos”) fijada al entramado de estructuras de metal confronta a lxs visitantes con su propia posición (fig. 7). La denominación explícita de la perspectiva *blanca* no sólo la desnaturaliza como norma universalmente aceptada – que por lo tanto no necesita ser nombrada –, sino que también remite a una visión y un marco de referencia *blancos* aprendidos, por ejemplo a través de las clases escolares, y plantea así preguntas similares a las del proyecto *Margen de Error*: ¿Quién produce el conocimiento y desde qué perspectiva? Un com-

Anhand dieser Materialien werden unterschiedliche Sichtweisen auf die deutsche Kolonialgeschichte ermöglicht und deren Kontinuitäten untersucht. Mit dem am Gerüst angebrachten Zitat „I have a white frame of reference and a white world view“ werden die Besucher*innen mit der Situiertheit der eigenen Position konfrontiert (Abb. 7). Die klare Benennung der *weißen* Perspektive entnaturalisiert diese nicht nur als sonst universell angenommene Norm – die nicht benannt werden müsse –, sondern verweist auch auf einen erlernten *weißen* Blick und Referenzrahmen, etwa durch den Schulunterricht, und stellt somit ähnliche Fragen wie das Projekt *Margen de Error*: Wer produziert Wissen und aus welcher Perspektive? Zentraler Bestandteil der Ausstellung *Ansichtssache(n)* ist eine kritische Auseinandersetzung mit Schulbüchern des Bundeslandes Berlin der Fächer Geschichte und Geografie. Auf den aufgeschlagenen Seiten der Bücher wurden stereotype Darstellungen nummeriert, Textpassagen farblich markiert und in Begleittexten aufgearbeitet (Abb. 8). Erst die kritische Reflexion macht die Mechanismen des *Otherings*, mittels welcher ein Herrschaftsverhältnis zwischen einem ‚Wir‘ gegenüber einem ‚Anderen‘ konstruiert wird, sichtbar. Ähnlich wie in *Margen de Error* fungieren das Eingreifen, Übermalen und Verfremden als Gestaltungsmittel, welche die Schulbücher zu Instrumenten einer historischen und gegenwärtigen Rassismus-kritischen Auseinandersetzung machen. Die Installation bricht so mit dem etablierten Blick der Betrachtenden auf den ‚Anderen‘ – mit dem *weißen* Blick auf die Welt – und fördert ein aktives Überdenken erlernter Seh- und Denkgewohnheiten.

Dieses Hinterfragen und Verändern tradiert Narrative, wie im *Margen de Error*-Workshop

ponente central de la exposición *Ansichtssache(n)* es un examen crítico de los libros de texto de Berlín sobre las asignaturas de historia y geografía. En las páginas abiertas de los libros se enumeraron las representaciones estereotipadas, se marcaron en color los pasajes de texto y se discutieron críticamente en los textos de acompañamiento (fig. 8). Sólo la reflexión crítica hace visibles los mecanismos de alterización, mediante los cuales se construye una relación de dominación entre un ‘nosotros’ y un ‘otro’. Al igual que en *Margen de Error*, la intervención, el repintado y la alienación funcionan como herramientas de diseño que convierten los libros de texto en instrumentos de un debate crítico histórico y contemporáneo sobre el racismo. La instalación rompe así con la visión establecida de lxs espectadores sobre el ‘otro’ – con la visión *blanca* del mundo – y promueve un replanteamiento activo de los hábitos aprendidos de ver y pensar.

El cuestionamiento y el cambio de las narrativas tradicionales, ensayados por lxs jóvenes en el taller *Margen de Error*, se trasladaron también al espacio expositivo a través de los asientos dispuestos (fig. 9). Éstos invitaban a una reflexión más larga o incluso a un debate en grupo entre lxs visitantes. De este modo, el propio espacio expositivo se convirtió en una especie de espacio de trabajo en el que se promovió la capacidad crítica de lxs espectadores. El diseño como espacio de trabajo remite a un proceso performativo y, por lo tanto, al momento procesual de la descolonización. Como bien señaló Frantz Fanon (1961 [1983]), la descolonización es más un proceso histórico que una narración lineal, que – podríamos continuar con la idea – puede quedar registrada en un libro de historia. Así pues, tanto los videos documentales como los libros de texto funcionaron

durch die Jugendlichen erprobt, wurde darüber hinaus durch die gebotenen Sitzmöglichkeiten in den Ausstellungsraum übertragen (Abb. 9). Sie luden zu längerer Reflexion oder gar Gruppendiskussion zwischen den Besuchenden ein. Der Ausstellungsraum wurde so selbst eine Art Arbeitsraum, in welchem die kritischen Fähigkeiten der Betrachtenden gefördert wurden. Die Gestaltung als Arbeitsraum verweist auf das prozesshafte Moment der Dekolonisierung. Wie auch Frantz Fanon (1961 [1983]) anmerkte, sei Dekolonisierung vielmehr ein historischer Prozess als eine lineare Erzählung, die – so könnte der Gedanke weitergeführt werden – in einem Geschichtsbuch festgehalten werden könne. Die Videoaufzeichnungen ebenso wie die Schulbücher fungierten demnach als Zeugnisse potenzieller Veränderung; der Option, tradierte, sich wiederholende Narrative zu unterbrechen. Die damit einhergehende Fraktur innerhalb der linearen Geschichtsschreibung fand sich auf einer ästhetischen Ebene in der fragmentarischen Präsentation der audiovisuellen Arbeit wieder. Das Ergebnis waren nicht-lineare, erfahrungsbasierte Erzählungen, die eine teleologische Vision von Geschichte als ‚Wahrheit‘ und die Rolle von Sprache und Bildern in der Verankerung dieser Vision in Frage stellten. *Margen de Error* zeigt, dass eine Dekolonisierung von Geschichte nicht im linearen Erlernen eines Geschichtsbuchs von der ersten bis zur letzten Seite vollzogen werden kann. Vielmehr verlangt es nach einem komplexen und vielschichtigen Prozess des *Verlernens*, in welchem didaktische und künstlerische Strategien zusammengebracht werden, um neue Narrative und kritische Erzählungen über die offizielle Version der spanischen kolonialen Vergangenheit und Gegenwart einzuführen. Die einzelnen Elemente fungierten im Ausstellungsraum zugleich autonom wie auch im Verhältnis zueinander. So wurden

como testimonios de un posible cambio; la opción de interrumpir las narrativas tradicionales y repetitivas. La fractura inherente a la historiografía lineal se reflejó a nivel estético en la presentación fragmentaria de la obra audiovisual. El resultado fueron narraciones no lineales y experimentales que ponían en cuestión una visión teleológica de la historia como ‘verdad’ y el papel del lenguaje y las imágenes en el anclaje de esa visión. *Margen de Error* demuestra que la descolonización de la historia no puede llevarse a cabo mediante el aprendizaje lineal de un libro de historia desde la primera página hasta la última. Por el contrario, requiere un proceso de desaprendizaje complejo y con múltiples capas en el que se aúnen estrategias didácticas y artísticas para introducir nuevas narrativas y relatos críticos sobre la versión oficial del pasado y la colonialidad presente española. Los elementos individuales funcionaban en el espacio expositivo tanto de forma autónoma como en relación con los demás. Así, en su superposición y alienación, los libros utilizados se convirtieron en medios artísticos para interpretar la historia, así como en fuentes de una nueva imaginación crítica.

El carácter de taller del proyecto permitió a lxs alumnxs reflexionar, repensar y actualizar los conocimientos aprendidos en el aula, ya fuera aportando experiencias personales o a través de formas de pensar desarrolladas a lo largo del taller (fig. 10). En *Margen de Error* se hicieron visibles, por tanto, las ausencias que dieron forma a los relatos dominantes, que controlaron y siguen controlando la representación de la historia. El proyecto puso de manifiesto – al igual que la exposición *Ansichtssache(n)* – las fisuras de la epistemología de la modernidad que llegan hasta los relatos actuales de los libros dominantes,

die verwendeten Bücher in ihrer Überlagerung und Verfremdung zu künstlerischen Medien zur Interpretation von Geschichte sowie Quellen neuer kritischer Imagination.

Der Workshopcharakter des Projekts ermöglichte es den Schülerinnen und Schülern, das erlernte Wissen aus dem Schulunterricht zu reflektieren, zu überdenken und zu aktualisieren, ob durch das Einbringen persönlicher Erfahrungen oder durch Denkansätze, die sich entlang des Workshops entwickelt haben (Abb. 10). In *Margen de Error* wurden folglich die Abwesenheiten sichtbar, welche die vorherrschenden Narrative prägten und die über lange Zeit die Darstellung der Geschichte kontrolliert haben. Das Projekt deckte – ähnlich der Ausstellung *Ansichtssache(n)* – die Lücken der Erkenntnistheorie der Moderne auf, die bis in die heutigen Erzählungen der dominanten Bücher reichen und in denen der ‚Andere‘ nach wie vor durch einen *weißen* Blick konstruiert wird, während *Weißsein* zugleich als eigentlicher Ort der Geschichte und Geschichtsschreibung (re-)produziert wird. Schulbildung wird hier als Machtmechanismus und (Re-)Produzent einer vereinfachenden und glorifizierenden Geschichtsschreibung behandelt, die bewusst oder unbewusst Fragen von Rassismus und kolonialer Gewalt verschleiert, aber auch als Option, tradierte Mechanismen, die mit der spanischen Kolonisierung der Amerikas implementiert wurden, zu hinterfragen und alternative Narrationen zu erproben. Das Kunstprojekt, verstanden als didaktische Praxis, setzte so auf praktischer Ebene ein ‚Lernen des Verlernens um, um ‚neu zu lernen‘, wie es von Walter Mignolo (2010) gefordert wurde. Bereits 1993 verwies Gayatri Chakravorty Spivak in ihrer Auseinandersetzung mit der Wirkmacht epistemischer und kolonialer Gewalt auf die Notwendigkeit eines

en los que el ‘otro’ se sigue construyendo a través de una mirada *blanca*, mientras que la *blancura* se (re)produce al mismo tiempo como el lugar propio de la historia y la historiografía. La educación escolar es tratada aquí como mecanismo de poder y (re)productora de una historiografía simplificadora y glorificadora que oculta consciente o inconscientemente cuestiones de racismo y violencia colonial, pero también como opción para cuestionar los mecanismos tradicionales implantados con la colonización española de las Américas y ensayar narrativas alternativas. El proyecto artístico, entendido como práctica didáctica, implementó así el “aprender a desaprender” a nivel práctico, para “poder re-aprender”, como señala Walter Mignolo (2010). Ya en 1993, Gayatri Chakravorty Spivak reseñó en su examen del poder de la violencia epistémica y colonial a la necesidad de “desaprender” las relaciones de poder existentes. El desaprendizaje se entiende aquí como parte de un proceso de aprendizaje, como una práctica autocrítica deconstructiva a través de la cual se reconsideran los privilegios heredados experimentándolos como una pérdida. Con *Margen de Error*, el colectivo concibió un proceso performativo de desaprendizaje en el sentido de Spivak y Mignolo que no terminaba con el fin del taller, sino que se encontró continuado en el espacio expositivo por los espectadores. El proyecto trascendía así el contexto escolar y señalaba la necesidad de un debate más amplio sobre las dimensiones epistémicas, políticas y didácticas de la historia colonial española.

Declinación Magnética creó con *Margen de Error* una conciencia de cómo nuestro presente está configurado por una persistente colonialidad que sigue siendo (re)producida y perpetuada por narrativas irreflexivas. El

‚Verlernens‘ bestehender Machtverhältnisse. Verlernen wird hier als Teil eines Lernprozesses verstanden, als dekonstruktive selbstkritische Praxis, mittels welcher geerbte Privilegien überdacht und als Verlust erfahren werden. Das Kollektiv konzipierte mit *Margen de Error* einen performativen Prozess des Verlernens im Sinne Spivaks und Mignolos, der nicht mit dem Abschluss des Workshops endete, sondern vielmehr im Ausstellungsraum durch die Betrachtenden fortgeführt wurde. Das Projekt ging so über den schulischen Kontext hinaus und verwies auf die Notwendigkeit einer umfassenderen Diskussion der epistemischen, politischen sowie didaktischen Dimensionen der spanischen Kolonialgeschichte.

Declinación Magnética schaffte mit *Margen de Error* ein Bewusstsein dafür, wie unsere Gegenwart durch eine andauernde Kolonialität geprägt ist, die durch unreflektierte Narrative immer weiter (re-)produziert und fortgeschrieben wird. Assemblage, Collage, Neu-Sortierung und Zerstörung werden dabei als künstlerische dekoloniale Strategien vorgeschlagen, die hegemoniale Narrative unterbrechen und zugleich ein Verlernen, wie von Spivak als auch Mignolo theoretisiert, sichtbar machen. In der Verflechtung künstlerischer, epistemologischer und pädagogischer Ansätze erschafft das Kollektiv eine dynamische und dekoloniale Praxis, die mögliche pädagogische Ansätze zukünftiger Schulbücher und hiermit verbundene Praxis bereits vorzeichnet. Das Verlernen als Lehr- und Lernmethode im Schulunterricht – auf methodischer wie inhaltlicher Ebene – wird in *Margen de Error* so nicht nur theoretisiert, sondern erscheint als Option, welche ergriffen und in die Praxis umgesetzt wird.

Rhea Dehn Tutosaus

ensamblaje, el collage, la reordenación y la destrucción se proponen como estrategias artísticas decoloniales que interrumpen las narrativas hegemónicas y, al mismo tiempo, hacen visible el desaprendizaje, tal y como teorizan tanto Spivak como Mignolo. Al entrelazar planteamientos artísticos, epistemológicos y pedagógicos, el colectivo crea una práctica dinámica y decolonial que prefigura posibles planteamientos pedagógicos para futuros libros de texto y prácticas afines. En *Margen de Error*, el desaprendizaje como método de enseñanza y aprendizaje en el aula – tanto a nivel metodológico como de contenido – no sólo se teoriza, sino que aparece como una opción que se aprovecha y se pone en práctica.

Traducción: Rhea Dehn Tutosaus

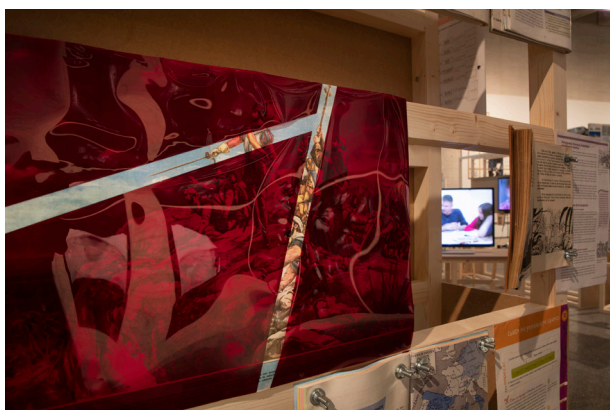


Abb./Fig. 2: Declinación Magnética. Margen de error (¿Cómo se escribe occidental?), 2013. © MUSAC. Ausstellungsansicht zu / Vista de la instalación en la exposición Colonia apócrifa. Imágenes de la colonialidad en España, MUSAC, 2014.



Abb./Fig. 3: Declinación Magnética. Margen de error (¿Cómo se escribe occidental?), Filmstill, 2013. © MUSAC.

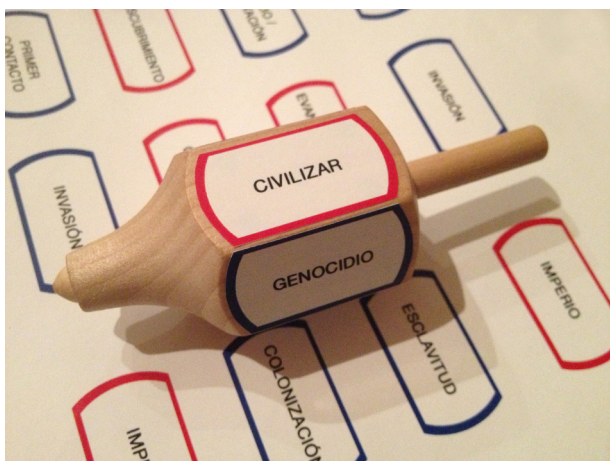


Abb./Fig. 4: Declinación Magnética. Margen de error (¿Cómo se escribe occidental?), Filmstill, 2013. © MUSAC.



Abb./Fig. 5: Declinación Magnética. Margen de error (¿Cómo se escribe occidental?), Filmstill, 2013. © MUSAC.



Abb./Fig. 6: Declinación Magnética. Margen de error (¿Cómo se escribe occidental?), 2013. © MUSAC. Ausstellungsansicht zu / Vista de la instalación en la exposición Colonia apócrifa. Imágenes de la colonialidad en España, MUSAC, 2014.



Abb./Fig. 7: Ausstellung / Exposición Ansichtssache(n) im Humboldt Forum © Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, Szenographie Valentine Koppenhöfer, Foto: Alexander Schippel.



Abb./Fig. 8: Ausstellung / Exposición Ansichtssache(n) im Humboldt Forum © Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, Szenographie Valentine Koppenhöfer, Foto: Alexander Schippel.



Abb./Fig. 9: Declinación Magnética. Margen de error (¿Cómo se escribe occidental?), 2013. © MUSAC. Ausstellungsansicht zu / Vista de la instalación en la exposición Colonia apócrifa. Imágenes de la colonialidad en España, MUSAC, 2014.



Abb./Fig. 10: Declinación Magnética. Margen de error (¿Cómo se escribe occidental?), 2013. © MUSAC. Ausstellungsansicht zu / Vista de la instalación en la exposición Colonia apócrifa. Imágenes de la colonialidad en España, MUSAC, 2014.

Weiterführende Literatur/Bibliografía:

Cinco itinerarios con un punto de vista, Ausst.-Kat. MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. León: MUSAC, 2020.

COMPA, et al., Hrsg. *Pädagogik im globalen postkolonialen Raum: Bildungspotenziale von Dekolonisierung und Emanzipation*. Weinheim: Beltz Juventa, 2019.

Fanon, Frantz. *Die Verdammten dieser Erde*. Translated by Traugott König. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

Fenske, Uta, Daniel Groth, Klaus-Michael Guse und Bärbel Kuhn. *Kolonialismus und Dekolonisation in nationalen Geschichtskulturen und Erinnerungspolitiken in Europa: Module für den Geschichtsunterricht*. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2015.

Giuliano, Facundo und Daniel Berisso. „Educación y decolonialidad: aprender a desaprender para poder re-aprender. Un diálogo geopolítico-pedagógico con Walter D. Mignolo.” *Revista del IICE* 35 (2014): 61-71.

Glissant, Édouard. *Traktat über die Welt*. Heidelberg: Verlag Das Wunderhorn, 1999.

Glissant, Édouard: *Kultur und Identität* (2. Auflage; 1. Auflage: 2005). Heidelberg: Verlag das Wunderhorn, 2013.

Mignolo, Walter D. *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

Ngũgĩ wa Thiong’o. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Melton, UK: James Currey, 1986.

Santos, Boaventura de Sousa. *Epistemologien des Südens: Gegen die Hegemonie des westlichen Denkens*. Münster: Unrast, 2018.

Sieg, Katrin. *Decolonizing German and European History at the Museum*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Outside in the Teaching Machine*. New York/London: Routledge, 1993.

Spivak, Gayatri Chakravorty. „Righting Wrongs.” *The South Atlantic Quarterly* 103 (2/3) (2004): 523-581.

Vázquez, Rolando. *Vistas of Modernity – Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*. Amsterdam: Mondriaan Fund, 2020.

Vergès, Françoise. „Décolonisons les arts! Un Long, difficile et passionnant combat.“ In *Décolonisons les arts!*, hrsg. v. Leila Cukierman, Gerty Dambury und Françoise Vergès. Paris: L’Arche Éditeur, 2018.

Rezensionen

Reseñas

Recensões

Reviews

Rezension/Reseña

Wissen über Brücken – Conocimiento sobre Puentes. Relating to Gloria E. Anzaldúa in Words, Vision and Context – Ein kollektives Übersetzungsprojekt

Ana María Rodríguez Bisbicus

In einem kollektiven Übersetzungsprozess des Chaka Übersetzungskollektivs unter der Leitung der deutsch-bolivianischen Künstlerin, Kuratorin und Forscherin Verena Melgarejo Weinandt wurde Gloria E. Anzaldúas Text *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (1987) ins Deutsche übersetzt und wird voraussichtlich im Frühling 2023 im Archive Books Verlag erscheinen. Im Rahmen der kollektiven Übersetzung entwickelte Verena Melgarejo Weinandt mit dem Kunst- und Kulturraum *District*Schule ohne Zentrum*, in Kooperation mit dem *sonntagsbureau* in der Amerika-Gedenkbibliothek Berlin das Projekt *Wissen über Brücken – Conocimiento sobre Puentes. Relating to Gloria E. Anzaldúa in Words, Vision and Context*. Das künstlerisch-wissenschaftliche Projekt begann mit der deutschen Übersetzung von *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* und wurde durch die Veranstaltungs-/Workshop-Reihe *Nepantla Bibliothek* begleitet. Als Ergebnis entstand im District* die Ausstellung *Picking out images from my soul's eye. Understanding Gloria E. Anzaldúa through Artistic Practices* im Frühling 2021, die das Wissen, das während dieser Workshops produziert wurde, kuratorisch bündelte und künstlerisch dokumentierte. Die Publikation *Saberes sobre Puentes/Wissen über Brücken: Gloria E. Anzaldúa as a method in decolonial art, education and politics* macht die gemeinschaftlichen Ergebnisse der *Nepantla Bibliothek* sichtbar und wird voraussichtlich im Herbst 2023 erscheinen.

En un proceso de traducción colectiva del Colectivo de Traducción Chaka dirigido por la artista, curadora e investigadora alemana-boliviana Verena Melgarejo Weinandt, el texto de Gloria E. Anzaldúa *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (1987) ha sido traducido al alemán, y su publicación por Archive Books está prevista para la primavera de 2023. En el marco de la traducción colectiva, Verena Melgarejo Weinandt desarrolló el proyecto *Wissen über Brücken – Conocimiento sobre Puentes. Relating to Gloria E. Anzaldúa in Words, Vision and Context*, en conjunto con el espacio artístico y cultural *District*Schule ohne Zentrum* (Distrito*Escuela sin Centro), y en cooperación con *sonntagsbureau* en la Amerika-Gedenkbibliothek (Biblioteca conmemorativa americana), Berlín. El proyecto artístico-científico comenzó con la traducción al alemán de *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* y estuvo acompañado por la serie de eventos y talleres *Biblioteca Nepantla*. Como resultado, en el District* se creó en la primavera de 2021 la exposición *Picking out images from my soul's eye. Understanding Gloria E. Anzaldúa through Artistic Practices*, que sintetizó a través de una curaduría y documentó artísticamente el conocimiento producido durante estos talleres. La publicación *Saberes sobre Puentes/Wissen über Brücken: Gloria E. Anzaldúa as a method in decolonial art, education and politics* hace visibles los resultados conjuntos de la Bibliote-

Das Projekt nimmt die Texte, Gedichte und Zeichnungen Gloria E. Anzaldúas (1942-2004), die sich selbst als *chicana*, Texanerin und lesbisch-feministische Autorin und Theoretikerin definierte, zum Ausgangspunkt einer vielschichtigen Auseinandersetzung mit ihrer in den 1980er Jahren entwickelten Sprache für das Gefühl des (kulturellen) Dazwischenseins, für verschiedene und fluide Identitäten und Zugehörigkeiten. Anzaldúas 1987 erschienenes Buch *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* ist in mehreren Sprachen (Englisch, Spanisch, Nahuatl) und in verschiedenen Dialekten und Soziolekten verfasst. Ausgehend von der Geschichte des mexikanisch-US-amerikanischen Grenzraums wird das geografische und kulturelle Verständnis der Grenzregion erweitert. Anzaldúa zeigt auf, wie Grenzgebiete nicht nur physische räumliche Geflechte sein können, sondern sich unsere Leben, abhängig von unserer jeweiligen Positionierung, auch in Form von psychischen oder sexuellen Grenzen verschieden durchkreuzen. Sie zeigt auf, wie aus dieser oft schmerzhaften und widersprüchlichen Erfahrung jedoch Wissen und Praktiken entwickelt werden können, die es erlauben, diese Grenzsituation zu navigieren. In diesem Zustand stellt sie sich auch in Verbindung mit kreativen Prozessen, die transformativ und heilend sein können.

Die Übersetzung

Verena Melgarejo Weinandt begann bereits 2015 mit der Idee *Borderlands/La Frontera* ins Deutsche zu übersetzen und startete das Unterfangen mit der Ausstellung *A(R)MANDO VO(I)CES – Zwischen Wort und Schrift: eine Gedankengalerie von Gloria Anzaldúa* 2016 in der Hauptbücherei Wien. Dort wurden Zeichnungen gezeigt, die Anzaldúa für ihre Vorlesungen auf Folien anfertigte und dann über Overhead-Projektor zeigte. Die Theoretikerin hatte

ca Nepantla und se espera que se publique en otoño de 2023.

El proyecto toma los textos, poemas y dibujos de Gloria E. Anzaldúa (1942-2004), quien se definió a sí misma como *chicana*, *tejana* y autora lesbiana-feminista, como punto de partida para una exploración multifacética de su lenguaje, desarrollado en la década de 1980 para el sentimiento de encontrarse (culturalmente) en medio, para identidades y afiliaciones diversas y fluidas. El libro de Anzaldúa *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, publicado en 1987, está escrito en varios idiomas (inglés, español, náhuatl) y en diferentes dialectos y sociolectos. Partiendo de la historia de las tierras fronterizas entre México y Estados Unidos, amplía la comprensión geográfica y cultural de esta región fronteriza. Anzaldúa muestra cómo las tierras fronterizas no sólo pueden ser tejidos físicos espaciales, sino que también nuestras vidas se atraviesan de distintas maneras en forma de límites psicológicos o sexuales, dependiendo de nuestro respectivo posicionamiento. Muestra cómo esta experiencia, a menudo dolorosa y contradictoria, puede, sin embargo, llevar a generar conocimientos y prácticas que nos permitan navegar por esta situación fronteriza. En este estado, también se relaciona con procesos creativos que pueden ser transformadores y curativos.

La traducción

Ya en 2015, Verena Melgarejo Weinandt comenzó con la idea de traducir *Borderlands/La Frontera* al alemán, e inició el proyecto con la exposición *A(R)MANDO VO(I)CES – Zwischen Wort und Schrift: eine Gedankengalerie von Gloria Anzaldúa* (*A(R)MANDO VO(I)CES - Entre la palabra y la escritura: una galería de pensamientos de Gloria Anzaldúa*), en 2016 en la biblioteca central en Viena. Allí se expu-

Bilder zum Ausgangspunkt ihrer Denkprozesse gemacht, eine Reihe an Zeichnungen begleiten ihre schriftlich und mündlich formulierten Konzepte. In Ihren Texten, Gedichten und Essays reflektiert sie, was in diesen Zeichnungen zu sehen ist. Künstlerische Arbeit, Experiment, wissenschaftliche Forschung und Reflexion der eigenen Situierung sind für Anzaldúa nicht voneinander zu trennen.

Die kollektive Übersetzung hat Verena Melgarejo Weinandt zusammen mit der Dolmetscherin Claudia Frih-Khar und der Künstlerin Nina Höchtl – zusammen bilden sie das Chaka Übersetzungskollektiv – im Zeitraum von 2015 bis 2023 in zahlreichen gemeinsamen Sitzungen vorgenommen. Dabei haben die drei Lektor*innen jeweils einen Text überarbeitet und in gemeinsamen Treffen ihre Ideen dazu vorgestellt und sich ausgetauscht, über einzelne Formulierungen, Terminologien und größere Zusammenhänge diskutiert.

Die Übersetzung ist überfällig, da die Rezeption Anzaldúas im deutschsprachigen Raum immer noch sehr eingeschränkt ist. Man kann sogar durchaus von einer Unsichtbarmachung Anzaldúas im akademischen Diskurs sprechen. Die Anthologie *The Bridge Called My Back – Writings by Radical Women of Color (1981)*, die Gloria Anzaldúa gemeinsam mit Cherríe Moraga herausgab, und die Erfahrungen von Women of Color und ihre Texte im US-amerikanischen Raum zentrierte, wurde gerade im deutschsprachigen Raum wenig rezipiert. Die Verbreitung ihrer Arbeit unterlag oft der epistemischen Gewalt, die durch den hegemonialen Wissenskanon ausgeübt wurde, wie Melgarejo Weinandt in einem Gespräch im Januar 2023 betonte. Oft wurde Anzaldúas Arbeit als nicht wissenschaftlich deklassiert, z.B. wegen ihrer Mehrsprachigkeit. In aktivistischen Kontexten, in denen ihr Denken durchaus eine große Rolle spielt, wird sie umgekehrt teilweise als zu aka-

sieren dibujos que Anzaldúa había hecho en transparencias para sus conferencias y luego mostrado mediante retroproyector. La pensadora había hecho de las imágenes el punto de partida de sus procesos de reflexión, una serie de dibujos acompañaban sus conceptos formulados por escrito y verbalmente. En sus textos, poemas y ensayos, reflexiona sobre lo que puede verse en estos dibujos. Para Anzaldúa, el trabajo artístico, la experimentación, la investigación científica y la reflexión acerca de cómo se situaba ella misma son indisociables.

Verena Melgarejo Weinandt realizó la traducción colectiva junto con la intérprete Claudia Frih-Khar y la artista Nina Höchtl –juntas conforman el Colectivo de Traducción Chaka– en numerosas sesiones conjuntas entre 2015 y 2023. Cada una de las tres lectoras revisaba un texto, y en las reuniones conjuntas presentaban sus sugerencias al respecto, intercambiaban ideas y debatían sobre formulaciones específicas, terminologías y contextos más amplios.

La traducción es imperiosa, ya que la recepción de Anzaldúa en el mundo de habla alemana sigue siendo muy limitada. Incluso se puede hablar de una invisibilización de Anzaldúa en el discurso académico. La antología *The Bridge Called My Back - Writings by Radical Women of Colour (1981)*, que Gloria Anzaldúa editó junto con Cherríe Moraga, y que sirvió para centrar las experiencias de las mujeres de color y sus textos en el mundo estadounidense, justamente tuvo poca acogida en el contexto de habla alemana. La difusión de su obra estuvo a menudo sometida a la violencia epistémica ejercida por el canon hegemónico de conocimiento, como señaló Melgarejo Weinandt en una conversación en enero de 2023. A menudo, la obra de Anzaldúa fue desclasificada como no científica,

demisch wahrgenommen.

Die Literaturwissenschaftlerin Anja Bandau hat den Weg dafür geebnet, Anzaldúa dem deutschsprachigen akademischen Kontext näherzubringen (Strategien der Autorisierung. Projektionen der Chicana bei Gloria Anzaldúa und Cherrie Moraga. Hildesheim, Zürich u.a.: Olms, 2004); ein Auszug aus *La conciencia de la mestiza* war für *Lateinamerikanische Kulturtheorien: Grundlagentexte* (hrsg.v. Isabel Exner und Gudrun Rath) 2015 ins Deutsche übersetzt worden. Die Übersetzung schafft also im deutschsprachigen Raum Zugänglichkeit zu diesem wichtigen Text. Die Einleitung schreibt die Soziologin Encarnación Gutiérrez Rodríguez, die zuvor mit Maria do Mar Castro Varela ebenfalls zur Verbreitung Anzaldúas im deutschsprachigen Raum beigetragen hatte. Für die erste deutsche Übersetzung von *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (1987) wurde vom *Chaka* Übersetzungskollektiv ein Glossar erstellt. Auch Karin Ikas' Interview mit Anzaldúa wurde für die deutsche Ausgabe übersetzt. Im Interview mit Suza Husse (Kurator:in District*Schule ohne Zentrum und im Verlagsteam von Archive Books) geht Melgarejo Weinandt wichtigen Momenten und Verbindungen in der Geschichte der kollektiven Übersetzung nach. Die grafische Gestaltung und visuelle Übersetzung wurde durch die Grafikerin Stephanie Rau durchgeführt.

Nepantla Bibliothek

Für die *Nepantla Bibliothek* lud Verena Melgarejo verschiedene Personen ein, um ihre künstlerische, aktivistische oder theoretische Arbeit in einer Reihe von Workshops, Vorträgen, Lesungen und Performances mit Anzaldúas Gedanken in Beziehung zu setzen. Diese fanden von 2019 bis 2020 in der Amerika-Gedenkbibliothek Berlin und im *District** statt. Dabei sollte der Prozess der Übersetzung durch verschiedene Sichtweisen und Praktiken zugänglich ge-

por ejemplo debido a su multilingüismo. En cambio, en contextos activistas, donde su pensamiento sin duda juega un papel importante, a veces se la percibe como demasiado académica.

La estudiosa de la literatura Anja Bandau ha allanado el camino para acercar a Anzaldúa al contexto académico germanoparlante (*Strategien der Autorisierung. Proyecciones de la chicana en Gloria Anzaldúa y Cherrie Moraga*. Hildesheim, Zürich et al: Olms, 2004); un extracto de *La conciencia de la mestiza* fue traducido al alemán para *Lateinamerikanische Kulturtheorien: Grundlagentexte* (ed. Isabel Exner y Gudrun Rath) en 2015. De esta manera, la traducción hace accesible este importante texto en el mundo de habla alemana. La introducción está escrita por la socióloga Encarnación Gutiérrez Rodríguez, quien, junto con Maria do Mar Castro Varela, también había contribuido anteriormente a la difusión de Anzaldúa en los países de habla alemana. Para la primera traducción al alemán de *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (1987), el colectivo de traducción *Chaka* elaboró un glosario. La entrevista de Karin Ikas a Anzaldúa también se tradujo para la edición alemana. En la entrevista con Suza Husse (curadora de District*School without a Centre y en el equipo editorial de Archive Books), Melgarejo Weinandt traza momentos y conexiones importantes en la historia de la traducción colectiva. El diseño gráfico y la traducción visual han corrido a cargo de la diseñadora gráfica Stephanie Rau.

Biblioteca Nepantla

Para la *Biblioteca Nepantla*, Verena Melgarejo invitó a diferentes personas a relacionar su trabajo artístico, activista o teórico con el pensamiento de Anzaldúa en una serie de talleres, conferencias, lecturas y performances. Estos tuvieron lugar entre 2019 y 2020 en la

macht werden. Das Wort *Nepantla* stammt aus dem Nahuatl und bedeutet so viel wie ‚in der Mitte stehen‘ beziehungsweise bezeichnet es einen Bereich des Dazwischenseins. Anzaldúa formulierte dieses Konzept bis zu ihrem Tod in ihren Schriften weiter aus. Die Eingeladenen der *Nepantla Bibliothek* sind Personen, die Melgarejo Weinandt im gesamten Prozess des Projekts begleitet haben. Ihre Standpunkte zusammen mit der Dokumentation der Ergebnisse der Workshopreihe fließen in die Publikation *Saberes sobre Puentes/Wissen über Brücken: Gloria E. Anzaldúa as a method in decolonial art, education and politics* ein, die die Übersetzung ergänzend im Herbst 2023 erscheinen wird.

Der Fokus lag dabei auf der Auseinandersetzung mit Anzaldúas Ideen in einem kollektiven Prozess und auf der Frage, welches Wissen um sie oder mit ihr produziert werden kann. Es wurde untersucht, welche Bedeutung ihr Verständnis der Wissensproduktion für marginalisierte Stimmen im deutschsprachigen Raum hat. Anzaldúa entwickelt Wissen, indem sie hegemoniale Epistemologien und das, was gewöhnlich unter Wissen verstanden wird, in Frage stellt. Mit ihr können Menschen, egal welchen Status, mehr oder weniger aus der eigenen Erfahrung heraus sich mit ihren Gedanken in Beziehung setzen und eigene Methoden daraus entwickeln. Denn ihre Wissensproduktion basiert auf gelebter Erfahrung, auf Wissen, das nicht nur in akademischen Kontexten verortet ist und aus und in Gemeinschaft(en) entsteht. Diese Methode der Wissensproduktion nennt Anzaldúa *Autohistoria-teoría*.

Dementsprechend macht es durchaus Sinn diesen Übersetzungsprozess begleitend mit Workshops zu gestalten, da sich dadurch das verkörperte Wissen jeder einzelnen Person mit den durch Anzaldúa vorgeschlagenen Methoden verbinden lässt. Ihre Methode der *Autohis-*

Amerika-Gedenkbibliothek de Berlín y en el *District**. Ahí, el proceso de traducción debería hacerse accesible a través de diferentes perspectivas y prácticas. La palabra *nepantla* procede del náhuatl y significa “estar en medio” o señala una zona intermedia. Anzaldúa continuó elaborando este concepto en sus escritos hasta su muerte. Los invitados a la *Biblioteca Nepantla* son personas que acompañaron a Melgarejo Weinandt a lo largo del proceso del proyecto. Sus puntos de vista, junto con la documentación de los resultados de la serie de talleres, se incorporarán a la publicación *Saberes sobre Puentes/Wissen über Brücken: Gloria E. Anzaldúa as a method in decolonial art, education and politics*, que complementará la traducción en otoño de 2023.

La atención se centró en la exploración de las ideas de Anzaldúa en un proceso colectivo, y en la cuestión de qué conocimiento puede producirse en torno a ella o con ella. Se examinó la importancia de su concepción de la producción de conocimiento para las voces marginadas en el mundo germanoparlante. Anzaldúa desarrolla el conocimiento cuestionando las epistemologías hegemónicas y lo que suele entenderse por conocimiento. Con ella, las personas, independientemente de su estatus, partiendo más o menos de su propia experiencia, pueden relacionarse con sus pensamientos y desarrollar sus propios métodos; pues su producción de conocimiento se basa en la experiencia vivida, en un conocimiento que no sólo se sitúa en contextos académicos, y surge de y en (las) comunidad(es). Anzaldúa denomina *autohistoria-teoría* a este método de producción de conocimiento.

En consecuencia, tiene todo el sentido acompañar este proceso de traducción con talle-

toria wird für die Teilnehmenden nahbar, denn sie können aus ihrer individuellen Geschichte oder Position heraus sich mit einem gemeinsamen größeren Kontext in Beziehung setzen, um daraus Praktiken zu entwickeln, die verändernd sein können. In einem kollektiven Prozess wird ausgehandelt, wie marginalisierte Stimmen mit und durch Anzaldúa Gehör bekommen können.

Beispielsweise fand im Oktober 2019 ein Workshop zu Yoggaton als Empowermentstrategie und dekoloniale Körperpraxis statt (mit Maque Pereira) – aus einem Gedächtnisprotokoll einer Teilnehmer*in soll hier exemplarisch zitiert werden:

„Als ich 15 Jahre alt war, habe ich mich auf Partys oft nicht getraut zu Reggaeton, so frei, sinnlich zu tanzen wie ich wollte, aus Angst vor Verurteilung und sexualisierter Gewalt Jahre später finde ich mich in Berlin zu der gleichen Musik tanzen. In einem Kontext, der mir ermöglicht, ungehemmt Perreo Bewegungen zu machen. Die Musik, die Körper um mich herum und die Temperatur draußen im Herbst versetzen mich in einen Zustand der Gleichzeitigkeit und Ambivalenz. Erinnerungen werden in meinem Körper freigesetzt, die ich lange vergessen hatte.“ (Ana María Rodríguez Bisbicus, Gedächtnisprotokoll Berlin, Oktober 2019)

Die kollektive Übersetzung mündet nicht nur im Buch, sondern kann als Teil einer Reihe von Formaten verstanden werden, die durch unterschiedliche Formen der Vermittlung wie z.B. die Workshops eine persönliche Auseinandersetzung ermöglichen und andere Zugangsformen zu Wissen ermöglichen. Workshops und Ausstellungen bilden eine Möglichkeit jenseits der sprachlichen Form, sich mit Anzaldúas Denken zu verbinden, sich selbst in Beziehung setzen.

res, ya que esto permite conectar el conocimiento encarnado de cada persona individual con los métodos propuestos por Anzaldúa. Su método de autohistoria se hace accesible a los participantes, porque pueden relacionarse desde su historia o posición individual con un contexto común más amplio, para de ahí desarrollar prácticas que puedan resultar transformadoras. En un proceso colectivo se negocia cómo las voces marginadas pueden ser escuchadas con y a través de Anzaldúa.

Por ejemplo, en octubre de 2019 tuvo lugar un taller sobre yoggaton como estrategia de empoderamiento y práctica corporal decolonial (con Maque Pereira) – aquí se cita como ejemplo parte de un protocolo de memoria de una participante:

“Cuando tenía 15 años, a menudo no me atrevía a bailar reggaeton en las fiestas, con toda la libertad y sensualidad que quería, por miedo a la desaprobación y a la violencia sexualizada. Años más tarde, me encuentro bailando la misma música en Berlín. En un contexto que me permite realizar movimientos de perreo desinhibidos. La música, los cuerpos que me rodean y la temperatura exterior de otoño me ponen en un estado de simultaneidad y ambivalencia. Se liberan en mi cuerpo recuerdos que había olvidado hacía tiempo”. (Ana María Rodríguez Bisbicus, Protocolo de la memoria, Berlín, octubre de 2019)

La traducción colectiva no sólo culmina en el libro, sino que puede entenderse como parte de una serie de formatos, que a través de diferentes formas de transferencia, como los talleres, permiten la exploración personal y otras formas de acceso al conocimiento. Los talleres y las exposiciones constituyen una vía más allá de la forma lingüística para

Das Übersetzungsprojekt bringt so – wie ihre Arbeitsweise selbst – verschiedene Medien und Praktiken zusammen.

Durch die Übersetzung bekommt Gloria E. Anzaldúa mehr Sichtbarkeit im deutschen Diskurs und wird dadurch zugänglich gemacht. Denn obwohl Anzaldúa aus einem US-amerikanischen und einem chicana-Kontext spricht, lassen sich Parallelen in diesen Grenzerfahrungen durchaus in anders situierte Kontexte übertragen.

Mit der Übersetzung im Kollektiv und der Einbringung von verschiedenen Perspektiven innerhalb dieses Prozesses bricht Verena Melgarejo Weinandt mit der Vorstellung einer einzelnen übersetzenden Person und somit auch mit der damit zusammenhängenden exklusiven und elitären Position eine*r Anzaldúa-Expert*in. Sie kollektiviert diesen Prozess und macht ihn auch mithilfe der Workshops zugänglich. Gemeinsam erlebte Erfahrung mit Anzaldúa ermöglicht einen Dialog – mit Texten, Zeichnungen, Kulturen und anderen Prozessbeteiligten. Die gemeinschaftliche Aushandlung mit/von Anzaldúas Methoden ermöglicht es verschiedenen Personen, Wissen um und mit Anzaldúa zu gestalten.

Ana María Rodríguez Bisbicus

Diese Rezension baut auf der Dokumentation des Projekts *Wissen über Brücken - Conocimiento sobre Puentes. Relating to Gloria E. Anzaldúa in Words, Vision and Context* auf der Seite von *District*Schule ohne Zentrum*, der Lecture *You're not Muted: Verena Melgarejo Weinandt* im KW Institute for Contemporary Art in Berlin zur kollektiven Übersetzung von "Nepantla Bibliothek – A collective translation of Gloria E. Anzaldúa's Work" im April 2021 sowie einem Zoom-Gespräch mit Verena Melgarejo Weinandt im Januar 2023 auf.

conectarse con el pensamiento de Anzaldúa, para ponerse en relación. De esta manera, el proyecto de traducción reúne –tal como su propio método de trabajo– diferentes medios y prácticas.

A través de la traducción, Gloria E. Anzaldúa gana mayor visibilidad en el discurso alemán y así se hace accesible. Pues aunque Anzaldúa habla desde un contexto estadounidense y chicana, los paralelismos de estas experiencias fronterizas pueden trasladarse sin duda a contextos situados de forma diferente.

Al traducir colectivamente y aportar diferentes perspectivas en este proceso, Verena Melgarejo Weinandt rompe con la idea de una sola persona traductora y, por tanto, también con la respectiva posición exclusiva y elitista de un/a experto/a en Anzaldúa. Colectiviza este proceso y también lo hace accesible a través de los talleres. Esta experiencia con Anzaldúa vivida de manera conjunta posibilita un diálogo –con textos, dibujos, culturas y otros participantes en el proceso. La negociación colaborativa con/de los métodos de Anzaldúa permite a diferentes personas dar forma al conocimiento en torno a y con Anzaldúa.

Traducción: Franziska Neff

Esta reseña se basa en la documentación del proyecto *Wissen über Brücken – Conocimiento sobre Puentes. Relating to Gloria E. Anzaldúa in Words, Vision and Context* que se encuentra en el sitio de *District*Schule ohne Zentrum*, la conferencia *You're not Muted: Verena Melgarejo Weinandt* en el KW Institute for Contemporary Art de Berlín sobre la traducción colectiva de "Nepantla Bibliothek - A collective translation of Gloria E. Anzaldúa's Work" en abril de 2021, y una conversación por zoom con Verena Melgarejo Weinandt en enero de 2023.

Rezension/Reseña

Revolutionary Romances. Transkulturelle Kunstgeschichten in der DDR (Albertinum Dresden 2022)

Franziska Kaun

Die Ausstellung *Revolutionary Romances – PROLOG. Transkulturelle Kunstgeschichten in der DDR*, die vom 13.04.2022 – 04.09.2022 im Albertinum gezeigt wurde, war der Auftakt zu dem gleichnamigen größeren Projekt *Revolutionary Romances. Transkulturelle Kunstgeschichten in der DDR*, welches wiederum Teil des von der Kulturstiftung des Bundes geförderten Programms *Kontrapunkte* ist. In *Kontrapunkte* wollen sich die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden mit der Kunst und dem kulturellen Erbe der DDR auseinandersetzen. Das Forschungs- und Ausstellungsprojekt *Revolutionary Romances. Transkulturelle Kunstgeschichten in der DDR* legt dabei den Fokus auf die globalen Verflechtungen der Kunst in der DDR und besteht aus mehreren Konferenzen, Vermittlungsformaten und Ausstellungen. Die Prolog-Ausstellung versteht sich als Vorwort einer größeren Ausstellung, die im Herbst 2023 eröffnet wird. Für die Prolog-Ausstellung wurde in einem einzigen Raum im ersten Obergeschoss des Albertinum eine thematisch begrenzte Auswahl an Werken aus dem Sammlungsbestand der SKD gezeigt. Die historischen Bilder, Grafiken, Textilwerke, Gemälde und Filme von Kunstschaffenden aus der DDR, Kuba, Vietnam und Chile wurden in Kooperation mit dem Kupferstichkabinett und dem Kulturfonds der SKD unter der kuratorischen Leitung von Kathleen Reinhardt und Mathias Wagner zusammengetragen. Zudem sind im Rahmen der Ausstellung Kunstwerke der zeitgenös-

La exposición *Revolutionary Romances – PROLOG. Transkulturelle Kunstgeschichten in der DDR (Revolutionary Romances – PRÓLOGO. Historias transculturales del Arte en la RDA)*, que se expuso entre del 13.04.2022 al 04.09.2022 en el museo Albertinum en Dresde, Alemania, fue el preludio de un proyecto mayor del mismo nombre *Revolutionary Romances – Historias del Arte transculturales en la RDA*, que a su vez pertenece al programa *Kontrapunkte (Contrapuntos)* financiado por la Fundación Cultural Federal Alemana. En *Contrapuntos* las Colecciones Estatales de Arte de Dresde pretenden discutir el arte y la herencia cultural de la RDA. El proyecto de investigación y exposición *Revolutionary Romances – Historias del Arte transculturales en la RDA* se centra en las interconexiones globales del arte en la RDA y consta de varias conferencias, formatos de difusión y exposiciones. La exposición PRÓLOGO se entiende como el prefacio de una exposición más amplia que será inaugurada en otoño de 2023. Para la exposición PRÓLOGO se mostró una selección temática y limitada de obras del acervo de las Colecciones Estatales de Arte de Dresde en una única sala en la primera planta del Albertinum. Las imágenes históricas, los grabados, las obras textiles, pinturas y películas de creadores de la RDA, de Cuba, Vietnam y Chile se reunieron en cooperación con el Kupferstichkabinett (Museo de Grabados y Dibujos) y el fondo cultural de las Colecciones Estatales de Arte

sischen Künstler*innen Emeka Ogboh, Sung Tieu, Laura Horelli und Ângela Ferreira in die Sammlungspräsentation des Albertinum integriert worden, wo sie mit Werken der Sammlung und der Architektur und Geschichte des Hauses in Dialog treten.

Kontrapunkte sowie auch das Prolog-Projekt lassen sich einerseits im Kontext des vor einigen Jahren in Dresden wieder aufgeflamten Bilderstreits (siehe <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/bilderstreit-im-albertinum-high-noon-in-dresden-15281890.html>) um den Umgang mit dem kulturellen Erbe der DDR betrachten, andererseits ist das Projekt Ausdruck der Bemühungen der SKD, das Potenzial für transkulturelle Perspektiven innerhalb ihrer umfassenden Sammlungen in Forschungs- und Ausstellungsprojekten neu auszuloten. Darüber hinaus lässt sich das Projekt als Ergänzung zum oder auch als Antwort auf das Programm „Museum Global“ (2015-2022) der Kulturstiftung des Bundes verstehen, in welchem Museen dafür gefördert wurden, ihre Sammlungen des 20. Jahrhunderts in eine globale Perspektive zu setzen. Bei den geförderten vier Museen handelte es sich dabei jedoch ausschließlich um westdeutsche Museen, Perspektiven aus ostdeutschen Museumssammlungen wurden nicht berücksichtigt. Dass insbesondere die internationalen Vernetzungen des Kulturbetriebs der DDR und der dort lebenden Kunstschaffenden bisher nur unzulänglich erforscht wurden, zeigte auch die im Rahmen des Projekts veranstaltete Konferenz „Die globale DDR – eine transkulturelle Kunstgeschichte (1949–1990)“ (siehe <https://tu-dresden.de/gsw/phil/ikm/kuge/der-fachbereich/die-professuren-des-fachbereichs/professur-bildwissenschaft/konferenz-die-globale-ddr-eine-transkulturelle-kunstgeschichte-1949-1990>) in Kooperation mit

de Dresde, bajo la dirección curatorial de Kathleen Reinhardt y Mathias Wagner. Además, la exposición sirvió de marco para integrar obras de las y los artistas contemporáneos Emeka Ogboh, Sung Tieu, Luara Horelli y Ângela Ferreira en la presentación de la colección del Albertinum, donde dialogan con obras de la colección, y con la arquitectura y la historia del edificio.

Tanto *Contrapuntos* como el proyecto PRÓLOGO pueden verse, por un lado, en el contexto de la polémica sobre las imágenes que estalló de nuevo en Dresde hace algunos años (véase <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/bilderstreit-im-albertinum-high-noon-in-dresden-15281890.html>) acerca de cómo tratar el patrimonio cultural de la RDA; por el otro lado, el proyecto refleja los esfuerzos de las Colecciones Estatales de Arte de Dresde por sondear el potencial de sus colecciones amplias para ser explorados con enfoques transculturales en proyectos de investigación y exposición. Además, el proyecto puede entenderse como complemento o respuesta al programa “Museum Global” (2015-2022) de la Fundación Federal de Cultura, la cual financió a museos para que situaran sus colecciones del siglo XX en una perspectiva global. Los cuatro museos apoyados, sin embargo, eran exclusivamente de Alemania Occidental, no se tuvieron en cuenta perspectivas de colecciones de museos de Alemania Oriental. El hecho de que especialmente las redes internacionales de la vida cultural de la RDA y de los creadores culturales que vivían ahí, hasta la fecha no han sido investigadas a fondo, también quedó demostrado en la conferencia “La RDA global – una historia transcultural del arte (1949-1990)” (véase

der TU Dresden, die vom 13. April bis 4. Juni 2022 im Albertinum stattfand. Hier wurden unter anderem der geopolitische Kontext und die Rahmenbedingungen für den kulturellen Austausch in der DDR diskutiert.

In der Prolog-Ausstellung selbst wurde versucht, anhand ausgewählter Werke und Quellen das Problemfeld zu skizzieren, mit welchem sich dieses Ausstellungs- und Forschungsvorhaben auseinandersetzen muss. Dabei wirkte der Umfang dieser kleineren Ausstellung auf den ersten Blick inhaltlich und thematisch begrenzt. Gezeigt wurden zum Beispiel eine Auswahl an kubanischen Plakaten, die durch eine Reise eines ehemaligen Direktors des Albertinum nach Kuba zur DDR-Zeit in die Sammlung gelangten. Diese traten in Dialog mit einem Blatt von Lea Grundig – einem Erdball, der von roten Fahnen übersät ist. Die Bildsprache des Werks, das ursprünglich für eine Ausgabe des Kommunistischen Manifests konzipiert wurde, ist europäischen Besucher*innen aus dem historischen Kontext der DDR oder der Sowjetunion vertraut. Die kubanischen Plakate zeugen dagegen von einer eigenen Bildsprache, um Themen wie Klassenkampf oder sozialistische Solidarität abzubilden. Diese Gegenüberstellung von Bildsprachen aus verschiedenen sozialistisch orientierten Ländern und die Präsentation von Kunstwerken aus der DDR, die sich mit internationaler Solidarität und politischen Kontexten anderer sozialistischer Länder auseinandersetzen, sind jedoch schon zwei Themenbereiche, von denen sich weitergehende Fragen ableiten lassen und die auch an die Sammlungsgeschichte der SKD anknüpfen: Wieso fanden diese Plakate Eingang in die Sammlung? Wie kam es, dass der Direktor in Zeiten restriktiver Reisepolitik Kuba besuchte? Standen dieselben Themen und Inhalte in Kuba im Fokus der Solidaritätsbekundungen wie in der DDR?

sur-bildwissenschaft/konferenz-die-globale-ddr-eine-transkulturelle-kunstgeschichte-1949-1990), organizada en el marco del proyecto en cooperación con la Universidad Técnica de Dresde del 9 al 11 de junio de 2022 en el Albertinum. Entre otras cosas, se discutió el contexto geopolítico y las condiciones marco para el intercambio cultural en la RDA.

En la propia exposición PRÓLOGO se intentó esbozar mediante obras y fuentes selectas el campo y planteamiento del problema, el cual tenía que tratar este proyecto de investigación y exposición. A primera vista, el alcance de esta exposición más pequeña parecía limitado en cuanto a contenido y tema. Se exponían, por ejemplo, una selección de carteles cubanos, que llegaron a la colección gracias a un viaje a Cuba de un ex director del Albertinum en tiempos de la RDA. Estos dialogaban con un grabado de Lea Grundig –un globo terráqueo cubierto de banderas rojas–. El lenguaje visual de la obra, originalmente concebido para una edición del Manifiesto Comunista, resulta familiar a los visitantes europeos por el contexto histórico de la RDA y de la Unión Soviética. Los carteles cubanos, en cambio, atestiguan un lenguaje visual propio para representar temáticas como la lucha de clases o la solidaridad socialista. Esta yuxtaposición de lenguajes visuales de diferentes países de orientación socialista y la presentación de obras de la RDA que tratan de la solidaridad internacional y de los contextos políticos de otros países socialistas, ya son dos ámbitos temáticos que permiten derivar preguntas de mayor alcance, y que conectan también con la historia del acervo de las Colecciones Estatales de Arte de Dresde: ¿Por qué se integraron estos carteles a la colección? ¿Cómo ocurrió que el director visitara Cuba en tiempos de políticas restrictivas de

Bei genauerer Betrachtung einzelner Ausstellungsteile und auch im Begleitmaterial wird ersichtlich, wie komplex die Fragestellungen sind, die bereits diese Ausstellung, aber vor allem auch das größere Ausstellungsprojekt in den Blick zu nehmen versucht. Ich möchte diese Vielschichtigkeit im Folgenden an einer Sektion der Ausstellung genauer beleuchten. Einer der thematischen Schwerpunkte wurde auf Kunstwerke aus der Sammlung gelegt, die die Beziehungen zwischen der DDR und Chile veranschaulichen. Die Geschehnisse seit dem Wahlsieg der Unidad Popular 1970, dem Militärputsch 1973 und dem Tod Salvador Allendes, nachdem das Militärregime mit äußerster Gewalt gegen die Anhänger*innen der Unidad Popular vorging, waren stark präsent im öffentlichen Bewusstsein der DDR. In der Ausstellung ist zum einen der Bildband *Chile – Hoffnung eines Kontinents* des Fotografen Thomas Billhardt ausgestellt worden als Zeugnis einer fotografischen Arbeit, die das damalige Bild Chiles in der DDR mitprägte. Zum anderen sind Holzschnitte von Gerhard Bondzins zu sehen, die sich mit dem Leid und dem Widerstand gegen das Militärregime in Chile auseinandersetzen und in plakativer, eindringlicher Art mit den außenpolitischen Solidaritätsbekundungen und der Klassenkampfrhetorik der DDR-Führung konform zu gehen scheinen. Lutz Dammecks Fotomontagen und Animationsfilme versuchen auf anderem Weg, einen Ausdruck für die Vielschichtigkeit der transkulturellen Beziehungen zu finden. In der Fotomontage *Es ist der 1745. Tag der Junta in Chile* überlagern sich Aufnahmen aus dem Leipziger Alltag mit Aufnahmen vom politischen Geschehen in Chile. Zudem ist die Fotomontage teilweise noch übermalt und mit schriftlichen Verweisen und Notizen versehen. Dammecks Versuch, die Lebensrealitäten in der DDR und in Chile in ihrer Gleichzeitigkeit abzubilden, führt dazu,

viaje? ¿En Cuba los mismos temas y contenidos figuraban en el centro de las afirmaciones de solidaridad que en la RDA?

Una mirada más atenta a las partes específicas de la exposición y también al material complementario revelan la complejidad de las preguntas que esta exposición, pero sobre todo el proyecto de exposición más amplio, intenta abordar. A continuación, quisiera analizar con más detalle esta complejidad con el ejemplo de una sección de la exposición. Uno de los ejes temáticos se centró en las obras de la colección que ilustran las relaciones entre la RDA y Chile. Los acontecimientos desde la victoria electoral de la Unidad Popular en 1970, el golpe militar de 1973 y la muerte de Salvador Allende, seguida de una violencia extrema del régimen militar contra las partidarias y los partidarios de la Unidad Popular, estaban muy presentes en la consciencia pública de la RDA. En la exposición se presentó por un lado el fotolibro *Chile – Esperanza de una continente (Chile – Hoffnung eines Kontinents)* del fotógrafo Thomas Billhardt, como testimonio de un trabajo fotográfico, que contribuyó a configurar la imagen de Chile que se tenía en la RDA en este momento. Por el otro lado, se exponen xilografías de Gerhard Bondzins que tratan del sufrimiento y la resistencia contra el régimen militar en Chile y, en su manera llamativa e insistente, parecen estar conformes con las declaraciones de solidaridad de la política exterior y la retórica de la lucha de clases de los dirigentes de la RDA. Los fotomontajes y las películas de animación de Lutz Dammeck intentan expresar la complejidad de las relaciones transculturales de otra manera. En el fotomontaje *Es el día 1745 de la Junta en Chile* se superponen tomas de la vida cotidiana de Leipzig con capturas de los acontecimientos políticos en Chile. Además,

dass nicht mehr klar zu erkennen ist, welches Bildelement zu welchem Kontext gehört. Die Perspektiven verschwimmen, Bildteile sind durch dunkle Farbe unkenntlich gemacht und es wird dem Betrachtenden erschwert, dem Werk konkrete historische Informationen zu entnehmen, auch wenn es auf den ersten Blick dazu einlädt. Im Rahmen der Ausstellung lässt sich das Werk geradezu als Analogie zur kuratorischen und kunsthistorischen Herausforderung durch transkulturelle Verflechtungen betrachten, da es die Komplexität dieser Fragestellungen widerzuspiegeln scheint: Welche geopolitischen Interessen können anhand der Werke der SKD ersichtlich und diskutiert werden? Welche Kunstwerke sind als Zeugnisse von „ideologisch überhöhten Leitmotiven“ wie „Völkerfreundschaft“ und „Internationaler Solidarität“ zu verstehen, wie es im Begleitheft formuliert ist? Welche sind Ausdruck von subjektiver Anteilnahme und ehrlich empfundener Solidarität durch Einzelpersonen, Künstlerinnen und Künstlern?

Zudem sind Kunstwerke von in die DDR immigrierten chilenischen Kunst- und Kulturschaffenden zu sehen und auch solche, die in Kooperation mit Künstler*innen aus der DDR entstanden sind. Auch die Werdegänge von Kunstschaffenden werden beleuchtet, die sowohl in Chile als auch der DDR an Kunstakademien und Universitäten gelernt und gelehrt haben und dadurch auf verschiedenen Ebenen transkulturelle Beziehungen mitgestaltet haben. Am Werk von Margarita Pellegrin eröffnet die Ausstellung eine weitere Perspektive. Ihr Wandteppich *Der Tag wird kommen* von 1975 zeugt von Pellegrins Auseinandersetzung mit den Formen und Farben der Teppichweberei indigener Gruppen in Chile und bereichert die Ausstellung damit auch um ein weiteres künstlerisches Medium. Auch in anderen Kunstwerken lassen sich Referenzen

el fotomontaje está parcialmente provisto de pintura así como de referencias y notas escritas. El intento de Dammbeck de mostrar las realidades de vida de la RDA y de Chile en su simultaneidad, hace que ya no se pueda identificar claramente a cuál contexto pertenece cada elemento visual. Las perspectivas se difuminan, partes de la imagen se vuelven irreconocibles por la pintura oscura, y al espectador le resulta difícil extraer información histórica concreta de la obra, aunque a primera vista le invite justamente a ello. En el marco de la exposición esta obra casi puede verse como una analogía del reto curatorial y de historia del arte que supone el entrelazamiento transcultural, ya que parece reflejar la complejidad del planteamiento: ¿Cuáles intereses geopolíticos pueden visualizarse y discutirse a partir de las obras de las Colecciones Estatales de Arte de Dresde? ¿Cuáles obras pueden entenderse como testimonios de “leitmotivs ideológicamente exagerados” como la “amistad entre los pueblos” y “solidaridad internacional”, tal como se formula en el folleto complementario?

Además, se exponen obras de artistas y creadores culturales chilenos/as que emigraron a la RDA, así como piezas creadas en cooperación con artistas de la RDA. También se analizan las carreras de artistas que estudiaron y enseñaron en academias de arte y universidades tanto en Chile como en la RDA, contribuyendo a dar forma a las relaciones transculturales en distintos niveles. A través de la obra de Margarita Pellegrin, la exposición abre una perspectiva adicional. Su tapiz *El día vendrá*, de 1975, da testimonio del interés de Pellegrin por las formas y los colores del tejido en telar de los grupos indígenas de Chile y, con ello, se enriquece también la exposición con otro medio artístico. Asimismo, en otras obras de arte se aprecian referen-

zur Formensprache indigener Volksgruppen Südamerikas erkennen sowie zu den Bildschriften der Maya, Inka und Azteken. Diese erweitern die Betrachtung der als sozialistisch verstandenen Werke um eine weitere transkulturelle Dimension und werfen wiederum Fragen nach den Referenzen in der Formensprache anderer Werke der SKD-Sammlungen auf, die zu dieser Zeit in der DDR entstanden sind.

Interventionen zeitgenössischer Künstler*innen innerhalb der Sammlung ergänzen das Ausstellungsprojekt um aktuelle kritische Perspektiven. So greift die Arbeit von Sung Tieu die Frage nach den Arbeitsverhältnissen und dem sozialen Umfeld der in der DDR lebenden Menschen aus anderen sozialistisch orientierten Ländern auf und lenkt den Blick auch auf die Ambivalenz zwischen erlebtem Rassismus und propagiertem Antirassismus der DDR-Außenpolitik. Ihre Arbeit besteht unter anderem aus abstrahierten Vertragsdokumenten, die Einblicke in Arbeitsbedingungen und Lebensumstände von Vietnames*innen geben sollen, die unter dem 1980 geschlossenen Anwerbeabkommen zwischen der DDR und der Sozialistischen Republik Vietnam in der DDR beschäftigt waren. Im gleichen Raum ist eine Reihe von Portraits ausländischer Arbeiter*innen und Studierenden aus der SKD-Sammlung zu sehen, die von DDR-Maler*innen gefertigt wurden und die, obwohl sie sehr intim und persönlich wirken, nur selten mit den Namen der Abgebildeten versehen wurden. Auf der gegenüberliegenden Wand hängt Katherina Sieverdings Fotoarbeit *Deutschland wird Deutscher* (1992). In der Gesamtkonstellation des Raumes scheint gerade das Intervenieren von zeitgenössischen Künstler*innen wie Tieu besonders produktiv für die Auseinandersetzung mit der Sammlung der SKD an sich, da so die Dringlichkeit transkultureller Fragestel-

cias al lenguaje formal de grupos indígenas de Sudamérica, así como a las pictografías de los mayas, incas y aztecas. Estas añaden otra dimensión transcultural a la reflexión acerca de las obras entendidas como socialistas y, a su vez, plantean preguntas sobre las referencias en el lenguaje formal de otras obras del acervo de las Colecciones Estatales de Arte de Dresde que fueron creadas en la RDA en esta época.

Las intervenciones de artistas contemporáneas/os dentro de la colección complementan el proyecto expositivo con perspectivas críticas actuales. La obra de Sung Tieu, por ejemplo, aborda la cuestión de las condiciones laborales y el entorno social de las personas de otros países de orientación socialista que vivían en la RDA, y también llama la atención sobre la ambivalencia entre el racismo experimentado y el antirracismo propagado de la política exterior de la RDA. Su trabajo consiste, entre otras, en documentos contractuales bien sintetizados que pretenden dar una idea de las condiciones de trabajo y de vida de vietnamitas que fueron empleados en la RDA en virtud del acuerdo de contratación de 1980 entre la RDA y la República Socialista de Vietnam. En la misma sala puede verse una serie de retratos de trabajadoras y trabajadores así como de estudiantes extranjeras/os del acervo de las Colecciones Estatales de Arte de Dresde, realizados por pintoras y pintores de la RDA y que, aunque parecen muy íntimos y personales, rara vez se les ponía el nombre de las personas retratadas. En la pared opuesta cuelga la obra fotográfica de Katherina Sieverding *Deutschland wird Deutscher* (1992). En la constelación general de la sala, la intervención de artistas contemporáneas/os como Tieu parece especialmente productiva para el análisis del acervo de las Colecciones Estatales de

lungen nicht nur als historisches Phänomen, sondern auch als Ausdruck heutiger gesellschaftlicher Realität thematisiert wird und zur entscheidenden Frage für die Zukunft der Museen und ihres Publikums wird. Die Beiträge der zeitgenössischen Künstler*innen, als ein in die Sammlungspräsentation hineinreichender Teil der Prolog-Ausstellung, sind ein tragfähiges Konzept, um das gesamte Projekt innerhalb dieser Reflexion der Sammlungsgeschichte zu situieren.

Abschließend sei auch deshalb noch eine weitere künstlerische Intervention erwähnt: die Videoskulptur von Ângela Ferreira. Ihre abstrahierte Nachbildung einer Industriedruckmaschine mit integriertem Bildschirm, die im Jahr 1971 für die Aktion *1 Million Rosen für Angela Davis* in Betrieb war, wird im Begleittext der Ausstellung als eine Metapher beschrieben, „um die Beziehung zwischen Medien, Propaganda, Handlungsmacht und Wahrheit zu hinterfragen“. All diese Aspekte versucht auch die Ausstellung *Revolutionary Romances – PROLOG* in den Blick zu nehmen und skizziert dabei eindrucksvoll das facettenreiche Feld, das es zu bearbeiten gilt, um sich der Frage nach den transkulturellen Kunstgeschichten der DDR anzunehmen. Der globale Rahmen fungiert in der Ausstellung als kritische Perspektive, mit dem die unterschiedlichen Bezüge und Verknüpfungen zwischen dem kulturellen Geschehen in der DDR und andernorts befragt werden können. Diese innovative Herangehensweise macht die Ausstellung in all ihrer Komplexität überaus ertragreich. Die Kurator*innen versuchten nicht nur das dringliche Thema der Auseinandersetzung mit der Kunst der DDR – die vehement vom Publikum vor Ort gefordert wird – mit einer Ausstellung zu bearbeiten, die eine zeitgenössisch ansprechende Perspektive bietet, ihre transkulturelle Perspektive ermöglicht es

Arte de Dresde como tal, ya que la urgencia de las indagaciones transculturales no sólo se tematiza como fenómeno histórico, sino también como expresión de la realidad social actual y se convierte en una cuestión decisiva para el futuro de los museos y de su público. Las aportaciones de artistas contemporáneos/os, como parte de la exposición PRÓLOGO que se integran en la presentación del acervo, son un concepto viable para situar todo el proyecto dentro de esta reflexión sobre la historia de la colección.

Por último y también por ello, cabe mencionar otra intervención artística: la videoescultura de Ângela Ferreira. Su réplica abstracta de una imprenta industrial con pantalla integrada, que estuvo en funcionamiento para la acción *1 millón de rosas para Angela Davis* en 1971, se describe en el texto que acompaña a la exposición como una metáfora “para cuestionar la relación entre medios de comunicación, propaganda, agencia y verdad”. La exposición *Romances revolucionarios - PRÓLOGO* también intenta abarcar todos estos aspectos, esbozando de forma impresionante el campo polifacético que es necesario abordar para tratar la cuestión de las historias transculturales del arte relacionadas con la RDA. En la exposición, el marco global funciona como una perspectiva crítica que sirve para interrogar las diversas referencias y vínculos entre los acontecimientos culturales de la RDA y de otros lugares. Este enfoque innovador hace que la exposición en toda su complejidad sea extremadamente productiva. Las y los curadoras/es no sólo han intentado abordar la temática urgente del análisis del arte producido en la RDA, reclamada con vehemencia por el público local, con una exposición que ofrece una perspectiva contemporánea sugerente, sino que su perspectiva transcultural también permite

auch, die Frage nach der Kunst der DDR vs. DDR-Kunst und der SKD-Sammlungspolitik in all ihren Dimensionen aufzuzeigen und für eine gründliche Erforschung zu öffnen.

Die Prolog-Ausstellung lässt die Hauptausstellung mit Spannung erwarten, wenn auch nicht ohne Skepsis, ob es auch in einer größeren Ausstellung gelingen wird, die Besucher*innen so durch die komplexen Themen zu navigieren, dass ein Überblick geboten wird, ohne dabei zu stark zu vereinfachen. Von besonderem Interesse werden auch die Vermittlungsformate und das Begleitprogramm der Ausstellung sein, um die vom Museum gewünschte Teilhabe der Stadtgesellschaft an der Wissensproduktion des Museums zu realisieren. Als Teil von *Kontrapunkte* gab es dazu schon sogenannte Labore, in denen Bürger*innen und Expert*innen aus Kultur und Politik unter anderem über den musealen und öffentlichen Umgang mit der Kunst in der DDR diskutierten. Auch die daraus gewonnenen Erkenntnisse und Fragen sollen in die Ausstellung einfließen und das Projekt in fortlaufenden Diskussionen der SKD mit seinen Besucher*innen verankern. Dabei wären ebenfalls die Formate der Vermittlung innerhalb der Ausstellung und die Begleittexte in den Blick zu nehmen, die bei der Prolog-Ausstellung noch recht konventionell gehalten wurden. Abschließend lässt sich sagen, dass die Ausstellung *Revolutionary Romances – PROLOG. Transkulturelle Kunstgeschichten in der DDR* hält, was ihr ambivalenter und spannungsgeladener Titel verspricht, und auch das Format einer Prolog-Ausstellung scheint für ein so großes Ausstellungs- und Forschungsprojekt gut gewählt und zielführend.

Franziska Kaun

mostrar en toda su dimensión la cuestión acerca del “arte en la RDA” frente al “arte de la RDA” y la política del acervo de las Colecciones Estatales de Arte de Dresde, y abrirla a una exploración a profundidad.

La exposición PRÓLOGO crea grandes expectativas en relación a la exposición principal; aunque mezcladas con escepticismo en cuanto a si se logrará también en una exposición mayor guiar a los visitantes a través de los temas complejos, de tal manera que se ofrezca una visión de conjunto sin simplificar en exceso. También serán de especial interés los formatos de difusión de la exposición y el programa de acompañamiento, para hacer realidad la deseada participación de la sociedad urbana en la producción de conocimiento del museo. En el marco de *Contrapuntos* ya se han llevado a cabo los llamados laboratorios, donde ciudadanas/os y expertas/os de la cultura y la política han debatido, entre otras, sobre cómo los museos y el público trataban el arte en la RDA. Las reflexiones y preguntas derivadas de ahí deberían incorporarse también a la exposición y anclar el proyecto en los debates siguientes de las Colecciones Estatales de Arte de Dresde y sus visitantes. Asimismo deberían tenerse en cuenta los formatos de difusión dentro de la exposición y los textos que la acompañan, que en la exposición PRÓLOGO seguían siendo bastante convencionales. En conclusión, puede decirse que la exposición *Romances revolucionarios – PRÓLOGO. Historias transculturales del arte en la RDA* cumple lo que promete su título ambivalente y tenso, y el formato de una exposición prólogo también parece bien elegido y eficaz para una exposición y un proyecto de investigación de tal envergadura.

Traducción: Franziska Neff

Viradas

Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Amerikas und der iberischen Halbinsel
Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica
Journal for the Arts and Culture of the Americas and the Iberian Peninsula
Revista de História da Arte e a Cultura das Américas e da Península Ibérica