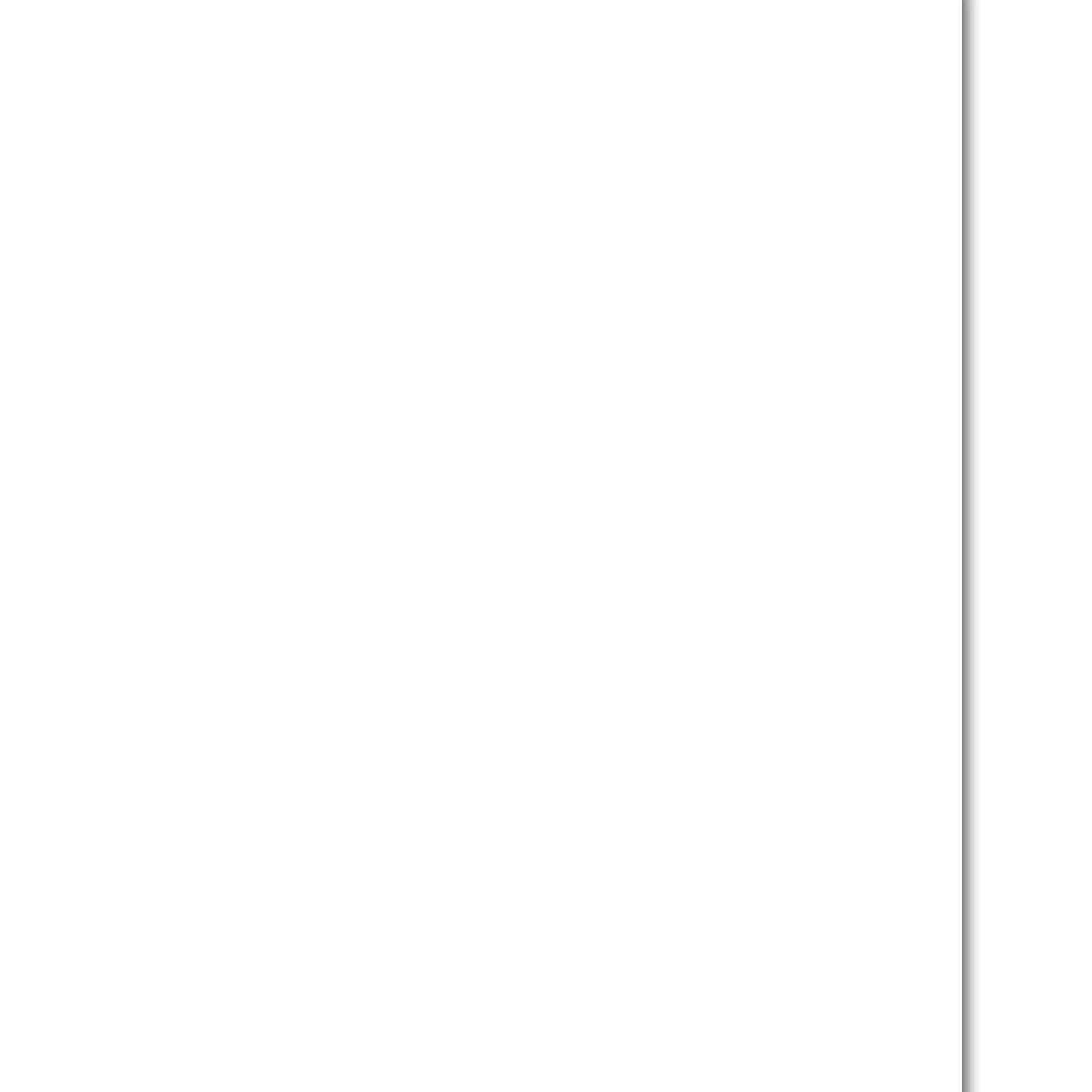


# *El espejo desenterrado*

Manuel Prados





# *El espejo desenterrado*

Manuel Prados

abril - mayo 2017  
Sala Santa Inés. Sevilla



Agencia Andaluza de Instituciones Culturales  
CONSEJERÍA DE CULTURA

## JUNTA DE ANDALUCÍA

CONSEJERA DE CULTURA  
Rosa Aguilar Rivero

VICECONSEJERA DE CULTURA  
Marta Alonso Lappí

SECRETARIO GENERAL DE CULTURA  
Eduardo Tamarit Pradas

DIRECTOR GENERAL DE INNOVACIÓN CULTURAL Y DEL LIBRO  
Antonio José Lucas Sánchez

DELEGADO TERRITORIAL DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTE  
EN SEVILLA  
José Manuel Girela de la Fuente

## PROGRAMA INICIARTE

AGENCIA ANDALUZA DE INSTITUCIONES CULTURALES

Comisión Valoración de Proyectos:

Antonio José Lucas Sánchez, Eva González Lezcano,  
Jesús Alcaide (IAC), Antonio Collados, Óscar  
Fernández, Gloria Martín (UAVA) e Inmaculada Salinas

## EXPOSICIÓN

Sala Santa Inés  
Servicio de Instituciones y Programas Culturales  
Delegación Territorial de Cultura, Turismo y Deporte  
en Sevilla

## PRODUCCIÓN

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales  
Francisco Fernández Cervantes  
Eva González Lezcano  
Eva López Clavijo  
Lola García Pérez

## MONTAJE

BNV Producciones, S.L.

## CATÁLOGO

EDITA

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

TEXTOS

Mar Villaespesa  
José Julio Zerpa Rodríguez

TRADUCCIÓN

Deidre B. Jerry

FOTOGRAFÍAS

Manuel Prados  
Pablo Benavent

DISEÑO EDITORIAL

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales  
Diseño

Francisco José Romero Romero

PRODUCCIÓN

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

IMPRIME

Servigraf Artes Gráficas, S.L.

© de los textos: sus autores

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA.  
Consejería de Cultura




© de las reproducciones: sus autores

ISBN 978-84-9959-241-1

Depósito legal: SE 735-2017

**ecoedición**  

Tinta sin metales pesados y papeles procedentes de una gestión forestal sostenible

<b>Impacto ambiental</b> por producto impreso	 <b>Agotamiento de recursos fósiles</b> 0,3 kg petróleo eq	 <b>Huella de carbono</b> 1,04 Kg CO <sub>2</sub> eq	 JUNTA DE ANDALUCÍA CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN DEL TERRITORIO reg. n.º: 2017/30 Más información en <a href="http://www.ecoedicion.eu">www.ecoedicion.eu</a>
por 100 g de producto	0,05 kg petróleo eq	0,17 Kg CO <sub>2</sub> eq	
% medio de un ciudadano europeo por día	6,63 %	3,41 %	

## ÍNDICE

	pág.
Presentación .....	5
Rosa Aguilar Rivero. Consejera de Cultura	
<i>El espejo desenterrado. Del volcán al museo</i> .....	7
Mar Villaespesa	
<i>Una roca, cien viajes</i> .....	13
José Julio Zerpa Rodríguez	
Obras .....	17
Biografía .....	59
Traducciones / Translations .....	60



**M**anuel Prados recrea en esta muestra de carácter antropológico un viaje cultural en la búsqueda de los diferentes usos del espejo de obsidiana y su influencia en la historia del arte, desde la conquista de México hasta la actualidad. Los diversos documentos impresos y piezas originales que integran esta muestra ahondan en las diversas funciones atribuidas al señalado objeto, tanto rituales como cotidianas.

*El espejo desenterrado* forma parte de los primeros proyectos seleccionados de la convocatoria 2016 del programa Iniciararte, que tiene como objetivos apoyar y difundir tanto la creación de nuevas obras de jóvenes artistas visuales como trabajos de investigación artística como este que se presenta.

Rosa Aguilar Rivero  
Consejera de Cultura  
Junta de Andalucía





## *El espejo desenterrado. Del volcán al museo*

“Al considerar que el artista como antropólogo opera dentro del mismo contexto socio-cultural en el cual se desarrolla [...] obtener una fluidez cultural es un proceso dialéctico que consiste en intentar afectar a la cultura mientras que, de manera simultánea, está aprendiendo de esa misma cultura que le está afectando”.

Joseph Kosuth, “The Artist as Anthropologist”<sup>1</sup>

En el ensayo seminal *El artista como antropólogo* Kosuth manifiesta una declaración programática, un modo de actuar “antropologizado” en el interior de la cultura de donde el artista proviene.

Un pensamiento interdisciplinar alumbraba ciertas prácticas artísticas en las últimas décadas del siglo xx. Campos de estudio –lingüística, psicoanálisis o antropología– fueron ocupando un lugar privilegiado para repensar la representación en el arte contemporáneo. A ello colaboró desde la labor teórica de artistas como Kosuth hasta la alegoría de la enciclopedia de Borges, pasando por un sinfín de textos críticos derivados de la Escuela de Frankfurt, de Barthes, de Foucault, de Derrida, de Lévi-Strauss o de la teoría crítica feminista, provocando desviaciones en la producción artística –en relación a las categorías estéticas modernas– y cuestionamientos del modelo representacional basado en definiciones, clasificaciones, categorizaciones, por ser consideradas arbitrarias o construcciones ficticias. La fractura del discurso de la modernidad está asociada a la estimación de que los códigos culturales, las catalogaciones o las representaciones no son ni naturales ni fijas sino que están construidas histórica y culturalmente, y por tanto son susceptibles de revisión.

De estos registros surge el llamado giro etnográfico que, dos décadas después del ensayo de Kosuth, Hal Foster analiza en el también referencial *El artista como etnógrafo*<sup>2</sup>. En este giro la antropología sigue en el centro, se valora como ciencia de la alteridad que toma la cultura como su objeto, y disciplina que al ser

---

1 · Joseph Kosuth, “The Artist as Anthropologist”. *The Fox*, n°1, New York, 1975.

2 · Hal Foster, “The Artist as Ethnographer” en *The Return of the Real*. The MIT Press, Cambridge, 1996. Edición en castellano: “El artista como etnógrafo” en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal, Madrid, 2001.

contextual implica la confluencia del ejercicio práctico con la reflexión en el trabajo de campo. Foster advierte de algunos peligros de este giro y apunta a la reflexividad –en el sentido de mantener una relación bidireccional con todos los agentes y elementos del proceso de trabajo– con el objetivo de que el artista no se sobre-identifique con el “otro”, lo cual conllevaría una alienación; asimismo, apunta a la inversión de roles que propicie liberar al artista de su posible arrogancia cultural. Tras alertar de otros riesgos, concluye con la necesidad de mantener una distancia, de explorar la amplitud discursiva y la profundidad histórica del objeto de estudio.

El giro etnográfico tiene para Foster una analogía con el “artista como productor” de Benjamin, genealogías en el surrealismo de Bataille y Leiris y en el movimiento de la negritud liderado por Senghor y Césaire. Y un origen inmediato en ciertos deslizamientos ocasionados por las investigaciones minimalistas, en la reinención de la fotografía socio-documental de Allan Sekula, en los mapeados feministas de Silvia Kolbowski, o en las operaciones cartográficas de Smithson que transforman la ubicación del arte, por mencionar algunos paradigmas. “[...] Pero esta ubicación también tenía límites: podía ser recuperada por la galería o el museo”, prevenía de manera crítica Foster.

*Del volcán al museo* es el subtítulo del proyecto expositivo *El espejo desenterrado* de Manuel Prados. Las décadas transcurridas desde los dos ensayos mencionados llevan a considerar que la producción artística de Prados, por un lado, se alimenta de estos recorridos discursivos del arte contemporáneo y, por otro, mantiene una distancia y disparidad con los mismos. Si bien los enunciados de Foster son apreciables para llevar a cabo cualquier investigación que tenga como objetivo una propuesta estética, se debe tener en cuenta que el núcleo del análisis de Foster se enmarca en la llamada crítica institucional. Además de estimar que los discursos y debates abiertos en estos últimos años por la teoría poscolonial repercuten en las aproximaciones, procesos de trabajo y modos de hacer de la práctica artística, cuestionando incluso las referencias de la epistemología sajona de los estudios visuales.

De entrada, el ejercicio que ha generado el proyecto de Prados está lejos de lo anotado por Foster sobre uno de los aspectos del artista etnógrafo en la década de los noventa, cuando el “*curator* itinerante reúne artistas nómadas en sitios diferentes”; en su caso se trata de una decisión de iniciar una serie de viajes a la zona occidental de México con el fin de investigar sobre el terreno –en colaboración con arqueólogos e historiadores– un particular objeto, el espejo de obsidiana, y posteriormente fabricarlo, siguiendo las pautas de la arqueología experimental.

El espejo es símbolo de múltiples sentidos en la cultura universal. Desde el estadio del espejo en la formación del yo formulado por Lacan –muy relevante en la teoría crítica–, al que subyace en la obra de Carlos Fuentes *El espejo enterrado*. Este ensayo, que inspira a Prados el título de su proyecto, se inicia con la narración del hallazgo de unos espejos de obsidiana en la zona arqueológica precolombina de El Tajín, para dar paso a un relato histórico de las relaciones culturales entre España y México, haciendo uso de la metáfora del espejo que refleja dos realidades, el Nuevo y el Viejo Mundo.

Aproximarse a esas realidades es otro de los puntos de partida del trabajo de Prados, lo cual lo expande a temas identitarios –colectivos e individuales– con los significados que ello pueda tener, especialmente si la aproximación se lleva a cabo desde una posición decolonial.

Como estímulo y atracción, la obsidiana, una roca volcánica empleada en Mesoamérica en diferentes culturas prehispánicas para la manufactura de útiles y objetos ornamentales, muchos de carácter votivo y ritual; entre ellos, los espejos debido a su color negro y cualidad reflectante. Sobre la obsidiana hay una inmensa literatura asociada a mitologías precolombinas. Tezcatlipoca o “Espejo humeante” es el dios del cielo y de la tierra e Itzpapálotl o “Mariposa de obsidiana” es la diosa de la tierra, el sexo y el nacimiento en la cultura nahua o azteca. No es menor la cantidad de leyendas que vinculan los espejos de obsidiana con las artes oscuras de la adivinación, con ciencias ocultas y prácticas espirituales; tampoco es menor el número de reflexiones que el espejo ha suscitado a lo largo de la historia del pensamiento en torno a cuestiones ontológicas, o de representaciones en la historia del arte.

Manuel Prados ha indagado en los ámbitos de la cultura popular, la historia y los lenguajes artísticos en aras de conocer los más variados y velados aspectos del objeto de su estudio. El recorrido para la búsqueda de claves interpretativas ha ido a la par del viaje como práctica estética, de la exploración del territorio y su morfología.

El área de trabajo la establece en Valles de Jalisco, donde se encuentra el volcán de Tequila, considerado en antiguas culturas montaña sagrada por la obsidiana producida en las erupciones; igualmente se cree que este vidrio volcánico tenía un carácter sacro. Esta región mexicana, conocida por su paisaje de agaves para la producción del tequila, fue zona de minería prehispánica para la extracción de la obsidiana; los yacimientos se explotaron en la denominada Tradición Teuchitlán, cuyo centro ceremonial de Guachimontones tiene unas características arquitectónicas únicas por las pirámides circulares escalonadas que se interpretan como la representación de cosmografías. Pero la extracción de este mineraloide cayó en desuso tras la “Conquista”

en favor de metales más preciados como el oro y la plata. Si bien, el redescubrimiento de la obsidiana en Mesoamérica fue relevante en el debate entre neptunistas y vulcanistas en los orígenes de la geología como ciencia moderna. Un debate conocido por Prados a través de los contactos establecidos y la colaboración con académicos de la Universidad de Guadalajara para llevar a cabo su investigación.

A la colaboración se suma la inmersión en el lugar, en los talleres de artesanos que hoy en día continúan la tradición de la talla lítica con diferentes técnicas de fractura –percusión, presión– y pulimentado, claro que con la ayuda de diferentes herramientas a motor, y movidos por cuestiones menos sacras como es la economía basada en el turismo. Prados registra, por medio de la fotografía y el video, la actividad en dichos talleres, el paisaje de las excursiones a diferentes minas, las fracturas concoidales o veteados o gamas de color de la obsidiana, que recoge para la elaboración de tres espejos; de esta suerte, una vez manufacturados, el primero revela vetas plateadas, el segundo esferulitas o aglomeraciones de cristal, y el tercero la más pura y negra obsidiana; asimismo, graba el propio proceso de la fabricación de este último –a cargo del artesano Alfredo Villalobos con quien trabaja en Teuchitlán– para el que toma como modelo un ejemplar del British Museum, que se presupone azteca al igual que se supone perteneció al matemático, astrónomo y ocultista John Dee en el siglo XVI.

En las visitas que Prados efectúa se producen situaciones y hallazgos de los que poder extraer no ya la roca sino conocimiento. En medio de los hallazgos, el de una mina de tiro prehispánico que bautiza Mina de Gabriel, en honor de uno de los lugareños que la encontró y le guía en las expediciones; la idea de descubrimiento aporta magia al trabajo de campo, como mágicas pueden sonar las palabras de Acelia García, una de las personas cuyos testimonios registra en video debido a sus labores arqueológicas y haber descubierto, con su marido el arqueólogo Phil Weigand, el asentamiento de los Guachimontones, antes mencionado.

El paseo por los archivos transcurre de manera más o menos paralela. Junto a los guías locales, esas otras guías de carácter textual, sonoro y representacional le van indicando derroteros; se trata de documentos de diferentes órdenes, épocas y procedencias geográficas y culturales, que Prados lee no en claves cronológicas sino como un territorio dialéctico que permite re-pensarlos, ya que como formas de pensamiento son una mediación entre lo histórico y lo subjetivo, lo racional y lo afectivo<sup>3</sup>.

---

3 · Como formula Griselda Pollock, en el ensayo *Encuentros en el museo feminista virtual* (Ediciones Cátedra, Madrid 2010) inspirado en las teorías de Warburg y Freud que sitúan las imágenes como formas de pensamiento: “[las imágenes son] métodos de descubrimiento de lo que todavía no sabemos sobre nosotros mismos y de los procesos socio-psicológicos humanos en torno a la memoria, la persistencia, la repetición y el retorno”.

Entre los textuales: *Mariposa de obsidiana*, poema de Octavio Paz que invoca el ciclo de vida y muerte por medio de la voz de una deidad femenina. El llamado *Códice Florentino* del franciscano Bernardino de Sahagún o *Historia general de las cosas de Nueva España*, fuente para conocer la cultura anterior a los colonizadores de los pueblos del altiplano. *Mysteriorum Liber Primus* de John Dee donde el mago entra en contacto con el ángel Anael, de la tradición cabalística judía y a quien se identifica con la diosa Venus. El viaje iniciático que narra *La isla sin aurora* de Azorín. El manuscrito mesoamericano de rituales ilustrado con Tezcatlipoca o “Espejo humeante” y otras deidades, conocido como *Códice Borgia. La cabeza de obsidiana* de Malraux, relacionada con su “Museo imaginario”. El capítulo “Los presagios, según los informantes de Sahagún” en *Visión de los vencidos* de Miguel León-Portilla, quien recopila códices indígenas que presentan la conquista de México desde la visión mesoamericana, implicando una ruptura con la historia conocida a través de los textos escritos por los españoles. *Antigüedades mexicanas falsificadas: Falsificación y falsificadores*, de Leopoldo Batres, sobre lo verdadero y lo falso aunque en las intenciones del autor no se encuentra el debate filosófico sobre estas categorías. El informe sobre el análisis de la obsidiana de dos cuadros del Museo del Louvre pintados por Murillo.

Entre los sonoros, material de compositores y cantantes que han reivindicado la tradición musical de pueblos indígenas y practicado fusiones con el *rock* o el *free jazz*: Lila Downs, Jorge Reyes, Antonio Zepeda.

Entre las imágenes y representaciones: *Autorretrato* de Murillo –considerado uno de los juegos de espejos de la pintura española del siglo de oro– y del mismo autor *La oración en el huerto* pintado sobre obsidiana, cuya veta representa el rayo de luz que ilumina a Cristo; la magia del hallazgo lleva a sentir la “luz que no tiene noche” en el decir de Santa Teresa. La *Piedra del Sol*, conocida popularmente como el calendario azteca y objeto de numerosas interpretaciones por la riqueza simbólica de sus inscripciones cosmogónicas. *Sigillum Dei*, sello o diagrama mágico medieval adaptado para la comunicación con el más allá por John Dee. Varios retratos de este erudito y mago, de quien se dice tuvo la mayor biblioteca de Inglaterra, y el espejo de obsidiana que se presupone estuvo en su poder. El cómic *La Liga de los hombres extraordinarios* de Alan Moore inspirado en el mago renacentista. Ojos con pupilas de obsidiana pertenecientes a esculturas de la Antigua Grecia y Egipto. Fotos de la serie *Yucatan Mirror Displacements* de Smithson que registran en el enterramiento y disposición de los espejos el paso del tiempo. El autorretrato *The black egg* de Marjorie Cameron. Varios cráneos y cabezas de obsidiana del Nuevo y Viejo Mundo, creados por pueblos mexicas y por Picasso. Uno de los autorretratos de este pintor en la fase última de su vida. Un conjunto de fotomontajes, *Visiones y Rostros*, a partir de “retratos” realizados por Prados a las primeras obsidianas de las que tuvo conocimiento;

curiosamente, por efecto de la superposición de imágenes, los reflejos crean una multiplicidad de peculiares formas plásticas y líneas imaginarias a través de las que cualquiera se puede aventurar a orientarse, o desorientarse, en la(s) historia(s).

Se podrían ampliar estos listados, pero ya dan suficiente cuenta de la colección recopilada por Manuel Prados. De alguna manera responde, en sus palabras, a “[...] la búsqueda de un reflejo veraz más allá del espejismo [...] afán de encontrar un destello en el reino oscuro de la tierra que permita alumbrar la historia propia y el presente compartido”. De estos y otros documentos parte para emprender una operación discursiva en la que se cruzan al menos tres tiempos: uno, el del trabajo con el archivo para barajar coordenadas espacio-temporales, hacer traslaciones de piezas, extraer fragmentos, multiplicar composiciones especulares, jugar con categorías femenino/masculino, provocar intersecciones de significados... hasta crear una narración de aristas afiladas como la de la obsidiana cuando se fractura; otro tiempo sería el de la conexión del “museo imaginario” –creado con imágenes que, parafraseando a Malraux, más que ser elegidas han sido ellas las que han elegido al compilador– con el contexto y proceso de la travesía y los diversos quehaceres de la misma, incluida la creación de los objetos escultóricos, de los espejos; y un tercero, el del ilusionismo, el de modelar con todas las capas de materiales sedimentados un formato expositivo que se desvela ante nuestros ojos bajo la apariencia de “mapa cognitivo”<sup>4</sup>.

En algún punto de este mapa, el más negro de los espejos, cuya creación motivó el viaje, quizás porque haya cumplido su función, se muestra quebrado.

Mar Villaespesa

---

4 · Fredric Jameson utiliza el término “cartografía cognitiva”, en la obra *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, en el sentido de arte del conocimiento.

## *Una roca, cien viajes*

Desde hace al menos cinco años he estado conversando con Manuel Prados acerca de las maneras en las que se podría revisar la historia cultural y material de los espejos de obsidiana, ya sean de factura o de inspiración mexicana prehispánica. Este interés en común también estaba ligado con la manera en que desarrollaba, en aquel entonces, mi primer proyecto de tesis de maestría, y más recientemente el doctoral. En ambos, los tránsitos atlánticos e interamericanos de la obsidiana americana tienen un papel especial. Aunque también es posible que estos puntos en común se remontaran algunos años antes, cuando Prados comenzó a trabajar en un proyecto acerca de los límites de lo reconocible a partir del dibujo: rostros y cuerpos completos mediante el trazado de curvas, que parecían seguir una fórmula matemática o alguna ecuación. Al autor, gestor cultural y artista gráfico, tuve la suerte de conocerlo en los pasillos del instituto de secundaria. Recién interactuamos supe que su trabajo se inspiraba, de alguna forma, en las ciencias puras. En ocasiones creo que el cuidado tan especial en el aspecto técnico de su trabajo, en lo que hemos cooperado y seguimos colaborando, el interés por desmenuzar laberintos y sonidos de cierta música electrónica, lo minucioso de la iluminación y la construcción de un discurso editorial en la maquetación de libros, son muestra de aquel primigenio interés por lo matemático. Aunque hay que aceptar que ahora se acerca más al ámbito de la química, como en su trabajo acerca de rocas particulares de la región Valles de Jalisco, en México.

En una ocasión un veterano microhistoriador italiano me comentó que algunos de los principales escritores y pensadores europeos a partir de la segunda mitad del siglo xx habían sido químicos. De cierta manera, creo que Prados se ha interesado en la particular composición de la obsidiana, que en un estado de conservación propicio permite leer su “huella digital química”, lo que posibilita recuperar su fuente material, a veces incluso identificar el flujo de lava del que procede, y que además le otorga colores variables. Fueron numerosas las conversaciones en el salón de su casa en Sevilla, en oficinas y archivos de Guadalajara, en el DESU<sup>1</sup>, en tantos correos y pláticas digitales donde surgió una serie de cuestiones: al escribir la biografía de un material, ¿de qué manera podemos dividir y organizar las diferentes interpretaciones que hizo alguna

---

1 · Departamento de Estudios Sociourbanos de la Universidad de Guadalajara.

persona sobre este? ¿Cuáles serían los aspectos significativos? ¿Cómo ordenarlos? Así fue como concluí que no es posible separar el interés de Prados por los campos volcánicos del Tequila, de su propia biografía, al menos, la intelectual.

Entre los problemas iniciales que Prados ha ido solventando tras diversas estancias en Jalisco, con el apoyo de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México y el programa Proyecta del Estado de Jalisco, se encuentra la misma materialidad (física, ideológica) de la obsidiana. Si bien los espejos de esta materia parecen ser hoy interpretados como elementos representativos de la identidad cultural prehispánica mexicana, vinculada sobre todo con la Triple Alianza, hay varios factores que no suelen ser tomados en cuenta, como que tales objetos se han elaborado a lo largo de toda el área mesoamericana y, sin embargo, el Occidente de México sigue siendo un área cuya validez e integración no han sido plenamente reconocidas. Por otro lado, si bien se ha trabajado sobre los valores simbólicos y religiosos de la obsidiana, sus fuentes materiales, arqueológicas y/o contemporáneas, y continúan las investigaciones que identifican nuevos hallazgos acerca de sus usos y significados, también son objeto de un intenso expolio. Por último, es de destacar que aunque encontremos varios ejemplos en la literatura y la cultura popular hispana y británica de espejos, por lo general negros, se suelen repetir las caracterizaciones y empleos tradicionales de los mismos.

En última instancia, que Prados haya visitado museos y colecciones con el objetivo de documentarlas, que recopiló citas, imágenes y trayectos de artistas visuales así como de antropólogos, tanto mexicanos como extranjeros, es lo que le ha permitido centrar y profundizar en su objetivo de investigación:

—Desde lo más superficial, pero de manera interesante, y que es lo que resulta más difícil de describir, cómo son los valores táctiles y visuales de la obsidiana: la reflexión de la luz, las imágenes que puede mostrar la obsidiana de acuerdo al grano, el pulido, el vetado, el corte de la roca y el ángulo en que el artesano considera trabajar mejor para no quebrar el objeto, o aprovechar mejor la luz que lo atraviesa. Por ejemplo, en una obsidiana rara se pueden observar desde pequeñas constelaciones blancas, rojas y azules, milímetros por debajo de la superficie, a colores sólidos. Es curioso que uno de los fragmentos de obsidiana más peculiares que he visto, lo consiguió Prados de uno de los artesanos con los que trabajó en Teuchitlán. Se trataba de una roca de cerca de ciento cincuenta gramos, con un vetado semejante al de la grasa, con otras capas rojizas, como músculo, parecido a un corte de ternera. Esa coloración y tonalidades no tenían un nombre específico, según el artesano. Sin una carta de color, como los antropólogos y arqueólogos están llevando a cabo, es imposible describir por escrito su textura, y su peculiar superficie serosa.



–A lo más procesado, a la suma por investigación y casualidad de datos, referencias: la manera en que viajeros, coleccionistas y artistas mexicanos, europeos y norteamericanos, sobre todo del s. XIX al XX, han ido apropiándose del significado ocultista y simbólico de los espejos de obsidiana, reincidiendo con frecuencia en los valores otorgados a los mismos sin que (es mi interpretación) llegaran a explorarse los trayectos originarios de la obsidiana. Prados ha conversado con sanadores espirituales, chamanes e interesados en el *New Age*, para cartografiar los sentidos y usos actuales de la obsidiana, pero no solo por su capacidad reflectante, o forma circular: huevos, espejos octogonales, varitas y masajeadores son empleados de manera creciente en Europa y los Estados Unidos.

Insistiendo en conocer la relación entre el mito y los espejos, lo poético, lo religioso y la exhibición pública, encontramos vacíos, incluso en los grandes discursos museográficos. Entre otros ejemplos, el que más hemos discutido a lo largo de los años, es el del espejo del Dr. Dee. En las líneas siguientes, recupero la sinopsis de una investigación en curso, como muestra de los referentes que venimos compartiendo:

*“El laberinto de Dee.*

*Diferentes investigaciones coinciden en que el astrólogo, matemático y diplomático John Dee (1527–1609) no tuvo por qué haber empleado el espejo de obsidiana que se le atribuye y exhibe en el British Museum; este objeto proveniría, además, según el British, de uno de los primeros tesoros de la realeza mexicana expoliados por los conquistadores españoles. El espejo ha figurado de manera destacada en diferentes reconstrucciones históricas y proyectos radiofónicos de difusión cultural del actual director de la institución, Neil MacGregor. La biografía del objeto, construida por diferentes personajes desde el British desde su adquisición a finales de los setenta del s. XX, parece hallarse vinculada con una perspectiva histórica particular de la Inglaterra imperial, y del renacimiento científico y artístico isabelino; una interpretación en que se revaloriza el poder político, militar y cultural ingleses. Es posible que una estrategia museográfica y de comunicación que atiende a estas dos líneas explique la exhibición en tales condiciones de una obra, de casi imposible atribución al llamado Dr. Dee”.*

Es imposible mostrar los remaches, las puntadas falladas y los cabos sueltos del proyecto de Prados: es preferible mostrar algunas de las dudas que he sabido que ha ido trabajando a lo largo de estos años, de manera perseverante y minuciosa. Aparte, o de manera más sutil, como se puede comprobar en su compilación gráfica, he sabido cómo ha ido interesándose cada vez más por las copias, las falsificaciones y los retoques para hacer parecer una pieza como antigua, o con más siglos de los que tiene. Esta es una cuestión que creo

que sigue rondándole por la cabeza, habida cuenta de los aún poco conocidos procesos de manufactura de los espejos de obsidiana mexicanos, prehispánicos. Algunos ejemplos de su obra fotográfica implican llevar al límite la imagen reconocible, para leer de sus líneas y fracturas otras imágenes nuevas, manteniendo la corporalidad más o menos intacta.

Es más que posible que Prados, quien anduvo ascendiendo el volcán de Tequila, tenga otras minas y cerros que seguir transitando, finalizando algunas inquietudes que le han llevado a descubrir, de la mano del joven Gabriel, una galería de obsidiana de origen prehispánico, o a ver surgir de un peñasco, al ser fracturado, un espejo casi plano, desde que en su antiguo estudio, en el centro de nuestra ciudad natal, en el otoño de hace cinco años, comenzara a plantearse cuántas figuras existen en los pliegues y recovecos de una superficie negra, mellada.

José Julio Zerpa Rodríguez

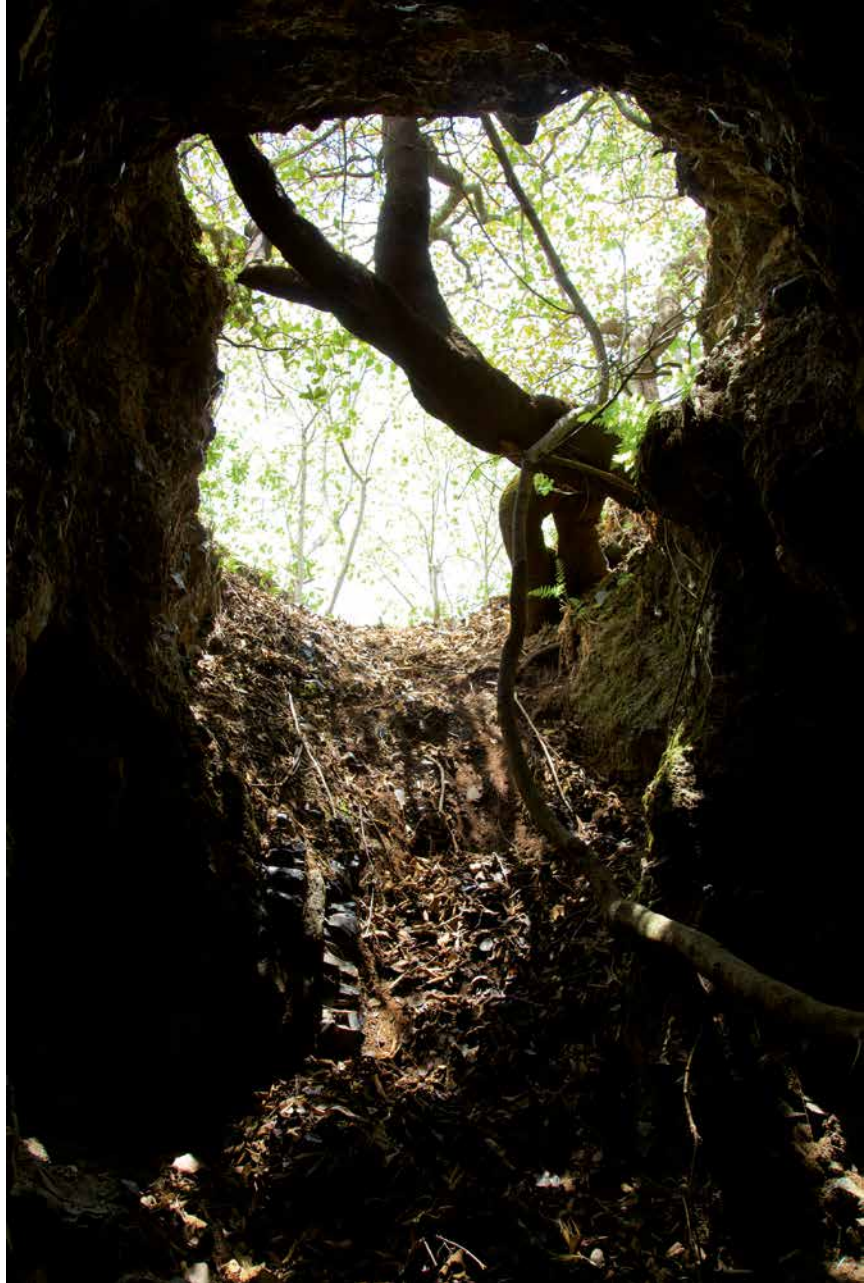
## Fotografía

- Pág. 18. Vista del volcán de Tequila, Jalisco
- Pág. 19. Vista del complejo arqueológico Guachimontones, Teuchitlán
- Pág. 20. Exterior de la Mina de Gabriel, mina de tiro prehispánica de extracción de obsidiana, Teuchitlán
- Pág. 21. Interior de la Mina de Gabriel, mina de tiro prehispánica de extracción de obsidiana, Teuchitlán
- Pág. 22. La Joya, mina de obsidiana en superficie, Magdalena
- Pág. 23. Obsidiana arcoíris
- Pág. 24. Obsidiana marrón
- Pág. 25. Obsidiana tela de araña
- Pág. 26. Obsidiana con vetas rojizas por la presencia de óxido de hierro
- Pág. 27. Canto rodado de obsidiana plateada seccionado, descubriendo una mitad cóncava y otra convexa
- Pág. 28. Material de desecho semienterrado de un taller de obsidiana prehispánico
- Pág. 29. Núcleo de obsidiana
- Pág. 30. Cuchillo bifacial de obsidiana de gran tamaño, encontrado en el Palacio de Ocomo, Oconahua
- Pág. 31. Punta de flecha de obsidiana traslúcida
- Pág. 32. Pieza de joyería prehispánica encontrada en el complejo arqueológico Guachimontones
- Pág. 33. Orejera (expansor) prehispánica. Museo Regional de Guadalajara
- Pág. 34. Excéntrico de obsidiana prehispánico. Museo Regional de Guadalajara
- Pág. 35. Excéntrico de obsidiana prehispánico. Museo Regional de Guadalajara
- Pág. 36. Núcleo de obsidiana y navajillas prismáticas extraídas del mismo. Museo Regional de Guadalajara
- Pág. 37. Espejo de obsidiana prehispánico. Michoacán. Museo Regional de Guadalajara
- Pág. 38. El artesano Heleno Espinoza trabajando en su taller
- Pág. 39. Preforma de una esfera de obsidiana
- Pág. 40. Preforma de una máscara e ídolo de obsidiana
- Pág. 41. El artesano Alfredo Villalobos con una esfera de obsidiana

























































## Escultura

Pág. 42. Espejo de obsidiana con esferulitas

Pág. 43. Espejo de obsidiana plateada

Pág. 44. Espejo de obsidiana fabricado según las proporciones del espejo atribuido a John Dee

Pág. 45. Espejo anterior fracturado









## Vídeo

Pág. 46. Fabricación de un espejo de obsidiana según las proporciones del espejo atribuido a John Dee, Teuchitlán, Jalisco (35')

Pág. 47. Izquierda: Oswaldo Hernández, guía. Chava Villalobos, guía. Gabriel Villalobos, guía (10')

Pág. 47. Derecha: Acelia García de Weigand, arqueóloga. Mariana Ayón, poetisa. Sergio Magaña, chamán (25')





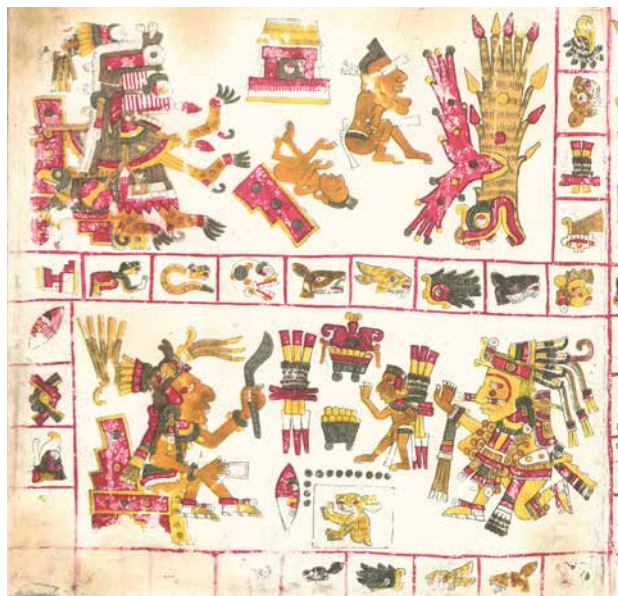




## Gráfica

Pág. 48. *Rostros*, montajes a partir de fotografías de obsidiana

Pág. 49. *Visiones*, montaje a partir de fotografías de obsidiana



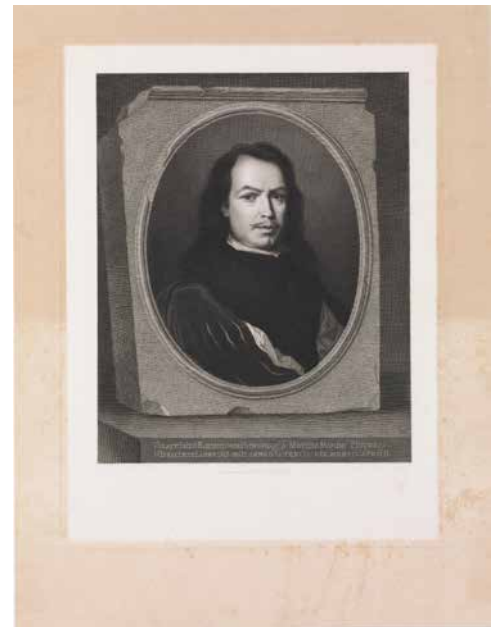
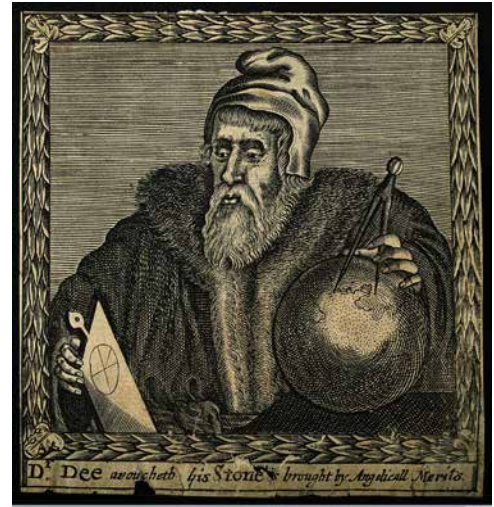
## Documentación (selección)

Pág. 50. Códice Borgia, páginas 21 y 66

Pág. 51. *Piedra del Sol; Sigillum Dei*; Retrato de John Dee, grabado de F. Cleyn, 1658, Wellcome Library, Londres;  
Copia en grabado de un autorretrato de Murillo joven, s. xviii

Pág. 52. Comentarios de Sahagún recogidos en *Visión de los vencidos*, Miguel León Portilla, 1959

Pág. 53. Capítulo xvi de *La isla sin surora*, Azorín, 1944



Hay en esta tierra piedras de que se hazen espejos. Hay venas de estas piedras y minas de donde se sacan. Unas de estas piedras son blancas y de ellas se hazen buenos espejos. Llámanse estos espejos “palancianos espejos de señoras y señores”. Tienen muy bien metal. Hazen la cara muy al propio. Cuando están en piedra parecen pedaços de metal. Cuando los labran y pulen son muy hermosos, lisos, sin raça ninguna; son preciosos. Hay otras piedras de este metal que son negras. Cuando las labran y pulen házense unos espejos de ellas que representan la cara muy al revés de lo que es. Hazen la cara grande y disforme, las cexas gruesas y largas, los labios gruessos y disformes, las narizes grandes y gruessas; ninguna cosa se representa al propio. Labran estos espejos de muchas figuras: unos redondos, otros triangulados, otros de otras figuras. Véndense en los tiánquez, unos grandes, otros medianos, otros pequeños.

#### CAPÍTULO XVI: EL ESPEJO DE OBSIDIANA

Se van acabando las escalas de Levante. Como se ha desvanecido Europa, Sacará por desvanecerse Asia. Se va a entrar pronto en el inmenso Pacífico. Atrás queda el espacio, como en la vida queda atrás el tiempo. Y ante el ligero cúter, como ante nuestra vida, se abre lo por venir. En la última escala de Levante, el poeta, dejado momentáneamente el barco, se vuelve a encontrar solo; solo ante su destino; solo como ante el conflicto del Bósforo. En la planta baja de la casa, en tienda sombría, se amontonan, en revuelta confusión, muebles viejos, porcelanas, plata labrada, hierros forjados, telas de Damasco o de lana, antiguas y maltrechas. Durante un momento el poeta ha permanecido en este ámbito tenebroso y arcaico. No pensaba comprar nada; aspiraba, estando aquí, entre tantos cachivaches, el ambiente de los siglos. Como resumen de toda una civilización era este hacinamiento abigarrado de trastos dispares. El poeta tenía ahora juventud, y con la fuerza juvenil trabajaba; no la tendría cuando pasaran años y su vida fuera como uno de esos utensilios aquí hacinados.

Por unas escaleras pinas y lóbreas va subiendo el poeta; arriba, tras recorrer un pasillo, igualmente obscuro, se encuentra en un aposento reducido, con espesa alfombra. Todo es viejo en este ámbito; todo caduco y a la vez vivo. No se explica el poeta esta contradicción entre la vida y la muerte. No sabrá tampoco ver, al pronto, la oposición entre lo pasado y lo venturo. Una voz había susurrado a su oído: "Tu futuro yo lo conozco". Y el poeta se había dejado llevar a este recóndito aposento, donde apenas se ven las cosas, donde los pies se hunden en muelle alfombra y donde se respira un ambiente cargado de sutiles olores. En el fondo, entre dos candelabros de plata, brilla un espejo.

Hay espejos de alinde, espejos de plata, espejos de acero y espejos de obsidiana. De todos, los más misteriosos son los de negruzca obsidiana. Entre las luces de bujías bermejas, puestas en los candelabros, refleja el espejo vagamente la imagen del poeta. En esa obsidiana, en esa lámina de feldespató vitreo, espejo milenario, se habrán visto reflejadas civilizaciones varias y generaciones incontables. ¡Quién sabe los rostros que en momentos de angustia o de placer habrá reflejado el espejo! Por la verdosa obsidiana habrán pasado, en dos mil años, muchas tragedias y muchos contentos. Sin duda, más congojas que alegrías. Y ahora, la milenaria obsidiana está reteniendo en su tersura la imagen de hombre joven, un europeo, que entra en la vida y que no sabe, con toda su fuerza, con todo su estro, cuál será su porvenir. Dentro de sesenta años ¿qué habrá sucedido? ¿Qué habrá sucedido en la vida del poeta y en la vida del mundo?

El secreto va a ser descubierto con solo que sean pronunciadas unas misteriosas palabras. Entonces, en el espejo -cual en el espejo imaginado por otro escritor- se verá la perspectiva futura de medio siglo, de un siglo, de muchos siglos. El ambiente es de profunda poesía: la recia y rica alfombra que amortigua los pasos, el delicado aroma en el aire esparcido, lo rojo de las cuatro bujías, lo blanco y brillante de la plata labrada en los candelabros. Y finalmente, el vitreo feldespató, la obsidiana, que ha atravesado miles de años apresando efímeramente en su tersura de un verde oscuro las imágenes de tanto y tanto hombre, de tanta y tanta cosa, desvanecidos ya en el tiempo. La obsidiana dice lo por venir y contiene también el pasado.

¿Se decide el poeta o no se decide? El espejo espera y las luces parecen temblotear un instante. Si se decide, vera lo que nadie ve: el porvenir de los hombres y el suyo propio. Duda el poeta, envuelto en el temor y en el deseo, y el tiempo pasa. Pasa y pasa. Atrás queda ya el espejo de obsidiana, y las manos del poeta mueven los remos del bote que lo retorna al barco.











Págs. 54-57. Vistas del espacio expositivo





**Manuel Prados** (Sevilla, 1981) aborda en su obra ámbitos como la arqueología, la historia, la cultura visual o la música mediante trabajos audiovisuales, investigaciones, intervenciones o puestas en escena, en colaboración con otros autores. Ha participado en talleres a cargo de artistas y comisarios como Antoni Muntadas, Ibon Aranberri, Valentín Roma o Cesare Pietroiusti. De 2005 a 2012 trabajó como productor cultural en BNV Producciones, colaborando en diversos proyectos de cultura contemporánea entre los que destaca el programa *Arte y pensamiento* de la Universidad Internacional de Andalucía. Ha participado en exposiciones como *Tratado de Paz*, comisariada por Pedro G. Romero, y *Sobre capital y territorio 2007-2012*, comisariada por Mar Villaespesa.

[www.manuelprados.net](http://www.manuelprados.net)

**TRADUCCIONES**

**TRANSLATIONS**

## *The Mirror Unearthed: From the Volcano to the Museum*

“[...] the artist, as anthropologist, is operating within the same socio-cultural context from which he evolved. [...] obtaining cultural fluency is a dialectical process which, simply put, consists of attempting to affect the culture while he is simultaneously learning from [...] that same culture which is affecting him.”

Joseph Kosuth, “The Artist as Anthropologist”<sup>1</sup>

In the seminal essay “The Artist as Anthropologist”, Kosuth makes a programmatic statement, defending an “anthropologized” way of acting within the artist’s own culture.

Interdisciplinary thought illuminated certain artistic practices in the final decades of the 20<sup>th</sup> century. Fields of study like linguistics, psychoanalysis and anthropology gradually occupied a privileged position for rethinking representation in contemporary art. This process was driven by a variety of factors, from the theoretical work of artists like Kosuth and Borges’s allegory of the encyclopaedia to countless critical texts derived from the Frankfurt School, Barthes, Foucault, Derrida, Lévi-Strauss and feminist critical theory, creating deviations in artistic production –in relation to modern aesthetic categories– and an open questioning of the representational model based on definitions, classifications and categorizations that had come to be viewed as arbitrary or fictitious constructs. The fracture of the modernist discourse is linked to the idea that cultural codes, classifications and representations are neither natural nor fixed but historically and culturally constructed, and therefore subject to revision.

These registers spawned the so-called ethnographic turn which, two decades after Kosuth’s essay, Hal Foster analysed in his equally influential “The Artist as Ethnographer”<sup>2</sup>. Anthropology remains central in this turn, prized as the science of alterity, the discipline that takes culture as its object and, given its contextual nature, entails the convergence of practical exercise and reflection in fieldwork. Foster warns us of some of

---

1 · Joseph Kosuth, “The Artist as Anthropologist”. *The Fox*, no. 1, New York, 1975.

2 · Hal Foster, “The Artist as Ethnographer,” in *The Return of the Real*, Cambridge: The MIT Press, 1996.

the dangers of this turn, specifically citing reflexivity –in the sense of maintaining a two-way relationship with all agents and elements of the working process– to help artists avoid the pitfall of over-identifying with the “other”, and role reversal as a cure for the artist’s possible cultural arrogance. After enumerating other risks, he concludes by underscoring the need to maintain a critical distance, to explore the discursive breadth and historical depth of the object of study.

For Foster, the ethnographic turn is analogous to Benjamin’s idea of the “author as producer”, is descended from the Surrealism of Bataille and Leiris and the *négritude* movement spearheaded by Senghor and Césaire, and has an immediate precedent in certain shifts triggered by minimalist investigations, in Allan Sekula’s reinvention of socio-documentary photography, in Silvia Kolbowski’s feminist mappings or in Smithson’s cartographic operations that transformed the siting of art, to mention but a few examples. “Yet this siting had limits too”, as Foster critically warned; “it could be recouped by gallery and museum.”

*From the Volcano to the Museum* is the subtitle of Manuel Prados’s exhibition project *The Mirror Unearthed*. The decades that have passed since the two aforementioned essays were written lead us to conclude that Prados’s artistic output draws on these discursive itineraries of contemporary art yet maintains a certain distance and disparity from them. While Foster’s statements are useful for conducting research in which the aim is an aesthetic proposal, we must bear in mind that the core of his analysis is set in the framework of institutional critique. We must also consider that the discourses and debates introduced in recent years by postcolonial theory have affected the approaches, working processes and modi operandi of artistic practice, questioning the very pillars of the epistemology of visual studies in the English-speaking world.

First of all, the exercise that gave rise to Prados’s project is far removed from Foster’s idea of the ethnographic artist in the 1990s, “the decade of the itinerant curator who gathers nomadic artists at different sites”. Manuel Prados made a deliberate decision to travel through western Mexico with the specific aim of researching –with the help of archaeologists and historians– a particular object, the obsidian mirror, and later made his own, following the guidelines of experimental archaeology.

The mirror is a symbol with multiple meanings in world culture, from the mirror stage in the formation of the ego according to Lacan –a cornerstone of critical theory– to the subject of Carlos Fuentes’s *The Buried Mirror*. That work, which gave Prados the idea for his project’s title, begins by narrating the discovery of



some obsidian mirrors at the pre-Columbian archaeological site of El Tajín and then goes on to provide a historical account of cultural relations between Spain and Mexico, using the metaphor of a mirror that reflects two different realities, the Old World and the New.

Taking a closer look at those realities seems to be another initial premise of Prados's work, which effectively expands it to include themes related to identity (both collective and individual) with all their possible meanings, especially if that approach is made from a decolonial position.

The main stimulus and attraction is obsidian, a volcanic rock used by different pre-Hispanic cultures in Mesoamerica to manufacture tools and ornamental objects, often of a votive and ritual nature. Thanks to its reflective, glossy black surface, it was also used to make mirrors. References to obsidian abound in literature on pre-Columbian mythologies. Tezcatlipoca or "Smoking Mirror" is the god of the earth and sky in Nahua culture, and Itzpapálotl or "Obsidian Butterfly" is the Aztec goddess of the earth, sex and birth. There are also countless legends that associate obsidian mirrors with the dark arts of divination, occult science and spiritual rites; and the mirror has inspired at least as many ontological reflections in the history of human thought and representations throughout the history of art.

Manuel Prados has investigated these various fields –popular culture, history, creative languages– to discover the many varied and veiled aspects of his chosen subject. His quest for enlightening clues has been accompanied by travel as an aesthetic practice, the act of exploring the territory and its morphology.

He set up his work area in the central valleys of Jalisco, home of the Tequila Volcano. This mountain was a holy place for ancient cultures because its eruptions produced obsidian, a volcanic rock which may also have been sacred to them. This part of Mexico, now famed for its agave plantations used to make tequila, was an obsidian mining region in pre-Hispanic times. The mines were worked by ancient societies belonging to what is known as the Teuchitlán tradition, which also produced the unique architecture at the ceremonial centre of Guachimontones, consisting of circular step pyramids that have been interpreted as cosmograms. Obsidian mining operations were largely abandoned after the "conquest" in favour of more valuable metals such as gold and silver. However, the rediscovery of obsidian in Mesoamerica was a relevant factor in the debate between Neptunists and Vulcanists when geology as a modern science was still in its infancy –a debate of which Prados became aware through his contacts and collaboration with scholars from the University of Guadalajara while conducting his research–.

Yet collaboration was only part of it, for the artist also immersed himself in that place, in the workshops of artisans who still carve stone using age-old methods of percussion and pressure knapping and polishing, though naturally with the help of modern motorized tools and with the less sacred motivation of a tourist-driven economy. Prados used photography and video to capture the activity in those workshops, the countryside on his excursions to different mines, and the conchoidal or veined fractures and shimmering hues of the obsidian he collected to make three mirrors. Thus, once finished, the first mirror was shot with streaks of silver, the second was riddled with spherulites or lumps of glass, and the third was a smooth slab of the purest black obsidian. He also recorded the making of the final mirror by artisan Alfredo Villalobos, with whom he worked at Teuchitlán, modelled on a purportedly Aztec specimen at the British Museum which likewise purportedly belonged to the 16th-century mathematician, astronomer and occult philosopher John Dee.

During his visits, Prados witnessed situations and discoveries which became valuable mines, not of rocks but of knowledge. One such find was a pre-Hispanic shaft mine, which he christened “Gabriel’s Mine” in honour of the local man who found it and guided him on his expeditions. The idea of discovery lends ordinary fieldwork a magical aura, as magical as the sound of Acelia García’s words, recorded as a tribute to her archaeological endeavours and her discovery, alongside her husband and fellow archaeologist Phil Weigand, of the aforementioned settlement of Guachimontones.

His stroll through the archives follows a more or less parallel route, with local guides of another kind – textual, audio and visual– indicating which roads to take. These guides are documents of different types, times and geographical and cultural provenances, which Prados does not read chronologically but instead views as a dialectical territory where they can be reconsidered, for as forms of thought they are a mediation between the historical and the subjective, the rational and the emotional<sup>3</sup>.

Among the textual guides, we find “Obsidian Butterfly”, a poem by Octavio Paz in which the voice of a goddess invokes the cycle of life and death; the *Florentine Codex* or *General History of the Things of New Spain* written by Franciscan friar Bernardino de Sahagún, an invaluable source of information on the culture of the peoples who inhabited the Mexican plateau before the arrival of the Spanish colonizers; John Dee’s

---

3 · As Griselda Pollock notes in *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive* (New York: Routledge, 2007), inspired by Warburg and Freud’s theories about images as forms of thought, “[images are] methods of discovering what we do not yet know about ourselves and human socio-psychological processes around memory, persistence, repetition, return.”

*Mysteriorum Liber Primus*, where the magus converses with the angel Anael, a figure in Jewish Kabbalah lore identified with the goddess Venus; the journey of initiation narrated by Azorín in *La isla sin aurora*; the Mesoamerican manuscript illustrated with images of Tezcatlipoca or “Smoking Mirror” and other deities known as the *Codex Borgia*; Malraux’s *La Tête d’obsidienne* (literally “The Obsidian Head”, translated into English as *Picasso’s Mask*), related to his idea of the “imaginary museum”; the chapter “The Omens as Described by Sahagun’s Informants” in *The Broken Spears* by Miguel León-Portilla, who compiled indigenous codices that narrate the conquest of Mexico from a Mesoamerican perspective, a departure from the official history told in texts written by Spaniards; *Antigüedades mexicanas falsificadas: Falsificación y falsificadores*, an exposé by Leopoldo Batres on the forgery of Mexican antiquities that also discusses the general notion of truth and falsehood, although getting into an ideological debate was never the author’s intention; and the report on the analysis of the obsidian support of two paintings by Murillo at the Musée du Louvre.

The audio guides include material by composers and singers who have revived the musical traditions of indigenous peoples and created fusions with rock and free jazz, such as Lila Downs, Jorge Reyes and Antonio Zepeda.

Among the images and visual material we find Murillo’s *Self-portrait*, an exceptional example of the use of mirrors in Spanish Golden Age painting, and his *Agony in the Garden*, painted on obsidian with a streak that represents the ray of heavenly light illuminating Christ (a magical discovery that palpably conveys what St. Teresa called the “light that has no night”); the Sun Stone, popularly known as the Aztec calendar stone, whose richly symbolic cosmogonic inscriptions have inspired countless interpretations; the *Sigillum Dei*, a magical medieval seal or diagram which John Dee adapted to communicate with the spirit world; several portraits of that scholarly magus, who reputedly owned the largest library in England, and the obsidian mirror he presumably possessed; Alan Moore’s comic *The League of Extraordinary Gentlemen*, inspired by the Elizabethan occultist; eyes with obsidian pupils from ancient Greek and Egyptian sculptures; photos from Smithsonian’s *Yucatan Mirror Displacements* series, in which the burial and arrangement of the mirrors capture the passage of time; Marjorie Cameron’s self-portrait, *The Black Egg*; various obsidian skulls and heads from the New and Old Worlds, made by Mexica peoples and by Picasso; one of Picasso’s self-portraits painted at the end of his life; and a series of photomontages, *Visiones* [Visions] and *Rostrós* [Faces], made from “portraits” taken by Prados of the first obsidian pieces he ever encountered. The curious effect of the overlapping images creates a multiplicity of odd plastic forms and imaginary lines into which anyone can venture to find (or lose) their bearings in history and its stories.

These lists could go on and on, but they suffice to give a general idea of the fascinating collection assembled by Manuel Prados. In a way they are a response to, in his own words, “[...] the search for a veracious reflection beyond the mirage [...] the desire to find a spark in the dark realm of the earth capable of illuminating our own history and shared present”. Prados uses these and other documents as the springboard for launching a discursive operation in which at least three different times intersect: one is the time spent working with the archive to shuffle spatiotemporal coordinates, transpose pieces, collect excerpts, multiply specular compositions, play with feminine/masculine categories and orchestrate intersections of meaning until a narrative emerges, a narrative with edges as sharp as splintered obsidian; another is the time of the connection between the “imaginary museum” –made up of images which, to paraphrase Malraux, were not chosen by but rather chose their compiler– and the context and process of the voyage and the various tasks it entails, including the creation of the sculptural objects, the mirrors; and the third is the time of illusionism, of shaping all those layers of sediment into an exhibition format that reveals itself to us in the guise of a “cognitive map”<sup>4</sup>.

At some point on this map, the blackest of mirrors –whose creation prompted the journey in the first place– is shown shattered, perhaps because it has served its purpose.

Mar Villaespesa

---

4 · Fredric Jameson uses the term “cognitive mapping” in his book *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Bloomington: Indiana University Press, 1995) to refer to the art of knowledge.

## *One Rock, One Hundred Journeys*

For at least five years now, I have been talking with Manuel Prados about the possible ways of revising the cultural and material history of obsidian mirrors, whether made or inspired by pre-Hispanic Mexican peoples. This shared interest also had to do with the fact that I was working on my first master's thesis at the time, and more recently my doctoral dissertation. In both projects, the transatlantic and inter-American movements of American obsidian were an important factor. However, these commonalities may actually date from a few years earlier, when Prados began working on a project about the limits of the recognizable in drawing, completing faces and bodies with sketched curves that seemed to follow a mathematical formula or equation. I was lucky enough to meet the author, cultural manager and graphic artist during secondary school. As soon as we began to interact, I knew that his work was somehow inspired by the pure sciences. Sometimes I think that the painstaking care he invests in the technical aspect of his work, on which we have cooperated and still collaborate, his interest in unravelling the labyrinths and sounds of a certain type of electronic music, the meticulous quality of his lighting and the construction of an editorial discourse in book-binding are proof of that early interest in mathematics. Although I must admit that now he has drawn closer to the field of chemistry, as evidenced by his work with a particular kind of rock from Región Valles in Jalisco, Mexico.

A veteran Italian microhistorian once told me that some of the leading European writers and thinkers to emerge after the mid-20<sup>th</sup> century had been chemists. In a way, I think Prados has become fascinated with the unique composition of obsidian which, in the right conditions, is able to reveal its “chemical fingerprint”: information that can be used to reconstruct the material source of the rock and sometimes even identify the lava flow from which it came, and which also gives the stone its variegated hues. During our numerous conversations in the sitting room of his house in Seville, at offices and archives in Guadalajara, at the DESU<sup>1</sup>, in countless emails and digital chats, a series of questions emerged: when writing the biography of a material, how can we separate and organize the different interpretations people have made of it? What are the most salient aspects? How should they be classified? And somewhere along the way I concluded that it would be impossible to separate Prados's interest in the volcanic fields of Tequila from his own biography, at least his intellectual life.

---

1 · Department of Socio-Urban Studies at the University of Guadalajara.

One of the first problems that Prados solved after several extended trips to Jalisco, with the support of the Mexican Secretariat of Foreign Affairs and the *Proyecta* programme run by the State of Jalisco, was the material (physical, ideological) nature of obsidian. Although obsidian mirrors are currently seen as artefacts that represent Mexico's pre-Hispanic cultural identity, primarily associated with the Triple Alliance, other aspects are often overlooked, like the fact that those objects were made throughout Mesoamerica, despite which the importance and integration of western Mexico has yet to be fully recognized. Furthermore, although experts have studied the symbolic and religious values of obsidian and its material, archaeological and/or contemporary sources, and although researchers are still discovering new things about its uses and meanings, this rock is also the object of frequent plundering. Finally, it is significant that, although we find several examples of mirrors, usually black, in Hispanic and British literature and popular culture, the same traditional uses and characterizations are usually attributed to them.

In the end, Prados's visits to museums and collections—where he collected quotations, images and histories of visual artists and anthropologists from Mexico and abroad—were what allowed him to thoroughly explore and focus on the goal of his research.

He began with the most superficial aspects, but in an interesting way, and the things that are hardest to describe, such as the tactile and visual properties of obsidian: how it reflects light, the images obsidian can show depending on the grain, its polish and streaks, the cut of the rock and the angle at which the artisan decides it should be worked to avoid breakage or take advantage of the light that pierces it. For example, on a rare kind of obsidian one can find tiny white, red and blue constellations, just millimetres beneath the surface, or solid colours. Oddly enough, one of the most peculiar obsidian fragments I have ever seen was obtained by Prados from one of the artisans he worked with in Teuchitlán. The rock weighed nearly one hundred and fifty grams and actually resembled a beef steak, with white streaks like fat and other reddish layers like muscle. According to the craftsman, that colouring and those hues did not have a specific name. Without a colour chart of the type that anthropologists and archaeologists are currently working to create, it is impossible to provide a written description of its texture and strange serous surface.

At the other end of the spectrum was the most processed, refined part of the project, the sum of research, random data and references: the way in which Mexican, European and North American travellers, collectors and artists, especially in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, have gradually appropriated the occult, symbolic meaning of obsidian mirrors, often reiterating the properties attributed to them without (in

my opinion) ever actually exploring the original trajectories of the obsidian itself. Prados has talked to faith healers, shamans and people interested in the New Age movement to map the current meanings and uses of obsidian, and not just those related to its reflective power or circular form: obsidian eggs, octagonal mirrors, magic wands and massage stones are used with increasing frequency in Europe and the United States

Digging deeper into the connection between myth and mirrors, poetry, religion and public exhibition, we find significant gaps, even in ambitious museographic discourses. The example we have discussed more than any other over the years is Dr. Dee's mirror. The following lines, the synopsis of an ongoing research project, illustrate some of the references we have been sharing and debating:

*"Dee's Labyrinth.*

*Different studies have concluded that the astrologer, mathematician and diplomat John Dee (1527–1609) did not necessarily use the obsidian mirror attributed to him and now exhibited at the British Museum; according to the museum, this object probably came from one of the first treasure hoards of Mexican royalty looted by the Spanish conquistadors. The mirror has figured prominently in various historical reconstructions and arts radio programmes promoted by the institution's current director, Neil MacGregor. The biography of the object, constructed by different individuals from the British Museum since its acquisition in the late 1970s, seems to be linked to the particular historical perspective of imperial England and the Elizabethan scientific and artistic Renaissance, an interpretation that emphasises the political, military and cultural might of Britain. A museographic and communication strategy designed along these lines may explain why this piece is exhibited in such conditions, despite the virtual impossibility of confirming its connection to Dr. Dee."*

It is impossible to show the rivets, missed stitches and loose ends of Prados's project: I prefer to show some of the doubts which I know he has been working to clarify over the years with perseverance and painstaking thoroughness. Aside from that, or more subtly, as his graphic compilation shows, I have observed his growing interest in copies, forgeries and the retouching tricks used to make a piece seem old, or at least centuries older than it really is. I think this question is still very much on his mind, considering how little we still know about how pre-Hispanic Mexican obsidian mirrors were actually made. Some examples of his photographic work test the limits of the recognizable image, challenging us to read other, new images in its lines and fractures while its corporeality remains more or less intact.

It is quite likely that Prados, who walked up the slopes of the Tequila Volcano, has other mines and mountains to explore. He has yet to fully satisfy the restless preoccupations that led him to discover, guided by the young Gabriel, a pre-Columbian obsidian mine shaft or witness the emergence of a nearly flat mirror from a fractured boulder, preoccupations born one autumn five years ago at his old studio, in the heart of our hometown, when he first began to wonder how many figures exist in the folds and crevices of a jagged black surface.

José Julio Zerpa Rodríguez



## BIOGRAPHY

In his work, **Manuel Prados** (Seville, 1981) explores themes like archaeology, history, visual culture and music through audiovisual pieces, research projects, interventions, tableaux and performances in collaboration with other artists. He has participated in workshops with various artists and curators, including Antoni Muntadas, Ibon Aranberri, Valentín Roma and Cesar Pietroiusti. Between 2005 and 2012 he worked as an arts producer at BNV Producciones, where he was involved in various projects about contemporary culture, as the *Art and Thinking* programme of the International University of Andalusia. His work has been featured in exhibitions such as *Tratado de Paz*, curated by Pedro G. Romero, and *Sobre capital y territorio 2007–2012*, curated by Mar Villaespesa.

[www.manuelprados.net](http://www.manuelprados.net)





ISBN 978-84-9959-241-1



9 788499 592411