

Intento de rastreo iconográfico de la serie

El desayuno de Miguel Casco

Jorge Reynoso Pohlenz

Los etruscos opulentos solían pintar en los muros de sus hipogeos funerarios procesiones, danzas y festines que retratan júbilo y placer, al tiempo que sus sarcófagos se coronaban con parejas reclinadas participando en un banquete. Es probable que los latinos se inspiraran en estas imágenes festivas para sus propios sarcófagos y urnas, en cuyos relieves tallados es frecuente encontrar procesiones, danzas y vendimias presididas por una divinidad adoptada del mundo helénico; la llamaron Baco y su nombre griego era Dionisio. Aunque los autores antiguos lo reconocían como hijo de Zeus, no concordaban de dónde había venido; sin duda, no frecuentaba el Olimpo y prefería los bosques y la compañía de ninfas y sátiros, sobre todo del obeso y borracho Sileno. Poco después de nacido, los titanes despedazaron a Dionisio y, salvo el corazón, lo engulleron; Zeus tomó ese corazón y reconstruyó a su hijo, convirtiéndose Baco en emblema de la regeneración y la reencarnación, razón por la cual su presencia en las tumbas – como en el caso de Osiris y de Horus en las egipcias – representaba un anhelo o una esperanza frente a la muerte. Lo poco que sabemos de los rituales dedicados a Baco lo conocemos principalmente de autores que censuraban el desenfreno incivil de sus prácticas; estas fiestas dedicadas a una divinidad de la juventud eterna, pero también del entusiasmo y del furor surgido de la intoxicación alcohólica -

fundadoras en buena medida de la lírica dramática trágica y satírica – las bacanales fueron apenas toleradas por las autoridades en tiempos paganos, pero definitivamente prohibidas cuando se oficializó el cristianismo en el Imperio Romano. Sin embargo, en los sarcófagos cristianos subsistió la representación de niños pequeños (los *putti*) convertidos en alados querubines y la vid que, siendo la originaria del vino, se transfiguró en metáfora cristiana de la sangre vertida para una nueva alianza que prometía la resurrección de los muertos.

La aristocracia del Renacimiento se despojó de pudores religiosos y buscó reflejar su propio esplendor abundante en la recreación pictórica, escultórica y escenográfica de los mitos grecolatinos. Poco tiempo después de que Hernán Cortés tomara Tenochtitlán, el Duque de Ferrara encomendó a Tiziano pintar *La bacanal de los andrios*, en la que abundan la desnudez y el vino, así como *Baco y Ariadna*, en la que se retrata el encuentro entre el dios siempre rejuveneciente y una princesa abandonada por un héroe. Baco acogerá a esta hija de Minos y juntos presidirán sobre un carro un cortejo nupcial retratado en el *Triunfo de Baco y Ariadna* pintado hacia finales del siglo XVI por Annibale Carracci para una de las bóvedas del Palacio Farnesio en Roma. Este tipo de pintura cortesana renacentista fue tomada en cuenta por el francés

William-Adolphe Bouguereau en su pintura *La juventud de Baco* (1884), obra que Miguel Casco reconoce como directa influencia para su serie *El Desayuno*. El entorno de Bouguereau ya no era dominado por la sensibilidad nobiliaria, sino por la burguesa; seguidor de una tradición neoclásica inaugurada a finales del siglo XVIII por J.L. David y continuada por J.A.D. Ingres, el autor de *La juventud de Baco* supo adaptar su realismo de aprobación académica a un tipo de sensibilidad decimonónica tardía que hemos aprendido a repudiar porque marginaba las novedosas propuestas de los pintores impresionistas: Manet era apenas seis años más joven que Bouguereau.

Es probable que esta consideración contemporánea de la obra de Bouguereau como anacrónica ("fuera del tiempo") y parte de una cultura decadente estimulara la mirada de Casco. A lo largo del tiempo, que se puede manifestar ahora simultáneamente como miles de imágenes pero también como una secuencia contradictoria de juicios y prejuicios, hemos heredado algo del entusiasmo de los primeros practicantes de bacanales como de la mirada severa de los censores religiosos que encuentran vicio en el entusiasmo intoxicado. Las imágenes de las pinturas de antaño inspiran y se confunden con las fotos de las revistas que retratan escenarios

glamorous de festines. Permitiéndome algunas licencias, podría reconocer en las pinturas de la serie de Casco algunas proximidades con escenas de películas dirigidas por amantes de la pintura, como Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini o Peter Greenaway. Por alguna razón, pienso también en *Eyes Wide Shut* (Ojos bien cerrados, 1999), el último filme de Stanley Kubrick en el que, peligrosamente, se atisban rituales de una secta secreta.

Como se comentaba, los llamados "misterios dionisiacos" no eran parte de la liturgia oficial y la explicación de sus procedimientos no se explicó como una doctrina, sino como un secreto y una revelación inescrutable. En 1862, a los 82 años, Ingres pintó *El baño turco*, escena atiborrada de mujeres desnudas. Junto a la firma, el autor indicó su edad, como sugiriendo que algo de temeridad e impudicia todavía corría por sus ancianas venas. Como varias obras en la serie de Miguel Casco, *El baño turco* adquirió la forma circular de un *tondo*: como si miráramos esos cuerpos desde el ojo de una cerradura; como si atestiguáramos una escena cotidiana a la manera de un ritual secreto, prohibido.

Jorge Reynoso Pohlenz

Ciudad de México / 2020

Iconographic Tracing Attempt of Miguel Casco's 'El desayuno' Series

Jorge Reynoso Pohlenz

The opulent Etruscans used to paint on the walls of their funerary hypogea processions, dances, and feasts that portray joy and pleasure, while their sarcophagi were topped with reclining couples participating in a banquet. It is likely that the Latins were inspired by these festive images for their own sarcophagi and urns, in whose carved reliefs it is common to find processions, dances, and grape harvests presided over by a divinity adopted from the Hellenic world; they called him Bacchus and his Greek name was Dionysus. Although ancient authors recognized him as the son of Zeus, they did not agree on where he had come from; undoubtedly, he did not frequent Olympus and preferred the forests and the company of nymphs and satyrs, especially the obese and drunken Silenus. Shortly after his birth, the Titans dismembered Dionysus and, except for the heart, swallowed him; Zeus took this heart and rebuilt his son, making Bacchus a symbol of regeneration and reincarnation, which is why his presence in the tombs - as in the case of Osiris and Horus in the Egyptian ones - represented a longing or hope in the face of death. What little we know about the rituals dedicated to Bacchus we know mainly from authors who censured the uncivilized excess of his practices; these feasts dedicated to a deity of eternal youth, but also of enthusiasm and fury arising from alcoholic intoxication - largely founding the tragic and satirical lyrical drama - the Bacchanalia were barely tolerated by

the authorities in pagan times, but definitely prohibited when Christianity was officialized in the Roman Empire. However, in Christian sarcophagi the representation of small children (the putti) converted into winged cherubs and the vine, being the origin of wine, was transfigured into a Christian metaphor of the blood shed for a new covenant promising the resurrection of the dead.

The Renaissance aristocracy cast aside religious scruples and sought to reflect their own abundant splendor in the pictorial, sculptural, and scenographic recreation of Greco-Latin myths. Shortly after Hernán Cortés seized Tenochtitlan, the Duke of Ferrara commissioned Titian to paint "The Bacchanal of the Andrians", a piece abundant in nudity and wine, as well as Bacchus and Ariadne, where the encounter between the ever-youthful god and a princess abandoned by a hero is portrayed. Bacchus would embrace this daughter of Minos, and together they would preside over a wedding procession depicted in "The Triumph of Bacchus and Ariadne", painted towards the end of the 16th century by Annibale Carracci for one of the vaults of the Farnese Palace in Rome. This type of Renaissance courtly painting was taken into account by the French artist William-Adolphe Bouguereau in his painting "The Youth of Bacchus" (1884), a work that Miguel Casco acknowledges as a direct influence for his series "The Breakfast". Bouguereau's environment was no longer

dominated by the nobility's sensibility, but by the bourgeoisie's; a follower of a Neoclassical tradition inaugurated at the end of the 18th century by J.L. David and continued by J.A.D. Ingres, the author of "The Youth of Bacchus" knew how to adapt his academically approved realism to a type of late nineteenth-century sensibility that we have learned to repudiate because it marginalized the innovative proposals of the Impressionist painters: Manet was merely six years younger than Bouguereau.

It is likely that this contemporary view of Bouguereau's work as anachronistic ("out of time") and part of a decadent culture stimulated Casco's gaze. Over time, which can now manifest simultaneously as thousands of images but also as a contradictory sequence of judgments and prejudices, we have inherited something from the enthusiasm of the first practitioners of bacchanals as well as the stern gaze of religious censors who find vice in intoxicated enthusiasm. The images from paintings of yesteryear inspire and blend with photos from magazines that portray glamorous scenes of feasts. Allowing myself some liberties, I could recognize in the paintings from Casco's series some proximity to scenes from movies directed by lovers of painting, like Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini or Peter Greenaway. For some reason, I also think of *Eyes Wide Shut* (1999), Stanley Kubrick's last film in which, dangerously, rituals of a secret sect are glimpsed.

As was mentioned, the so-called "Dionysian mysteries" were not part of the official liturgy and the explanation of their proceedings was not laid out as a doctrine, but as a secret and an inscrutable revelation. In 1862, at the age of 82, Ingres painted *The Turkish Bath*, a scene

crammed with naked women. Alongside his signature, the author indicated his age, as if suggesting that a streak of daring and shamelessness still ran through his elderly veins. Like several works in Miguel Casco's series, *The Turkish Bath* took the circular form of a tondo: as if we were looking at these bodies through the eye of a keyhole; as if we were witnessing a daily scene in the manner of a secret, forbidden ritual.

Jorge Reynoso Pohlenz

Mexico City / 2020