

29.5



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

"MUSEO ALVAR Y CARMEN T. DE CARRILLO GIL.
TRAYECTORIA CULTURAL Y FUNCION EDUCATIVA"

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES
P R E S E N T A :
LORENA ANGELICA ZAMORA BETANCOURT

DIRECTOR DE TESIS
MTR. FRANCISCO DE SANTIAGO SILVA

MEXICO, D. F.

1987



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INTRODUCCION.

I LAS ARTES PLASTICAS COMO MEDIO DE COMUNICACION.

- | | |
|--|----|
| 1. LAS ARTES PLASTICAS. | 1 |
| 2. LA COMUNICACION. | 4 |
| 3. LAS ARTES PLASTICAS COMO MEDIO DE COMUNICACION. | 12 |
| - EL PAPEL DEL ARTE. | 13 |
| - EL PAPEL DEL ARTISTA. | 28 |
| - EL PAPEL DEL PUBLICO. | 34 |

II EL MUSEO COMO CENTRO DE CULTURA Y EDUCACION ARTISTICA.

- | | |
|-------------------------------------|----|
| 1. HISTORIA DE LOS MUSEOS. | 40 |
| 2. EL MUSEO Y SU FUNCION EDUCATIVA. | 47 |
| - LA EDUCACION. | 47 |
| - LA EDUCACION ESTETICA. | 48 |
| - FUNCION EDUCATIVA DEL MUSEO. | 49 |

III TRAYECTORIA CULTURAL DEL MUSEO ALVAR Y CARMEN T. DE
CARRILLO GIL.

1. ANTECEDENTES HISTORICOS.	64
2. ORGANIZACION INTERNA DEL MUSEO.	70
3. EXPOSICION PERMANENTE.	72
4. EXPOSICIONES TEMPORALES.	73
5. ACTIVIDADES PARALELAS.	76

IV FUNCION EDUCATIVA DEL MUSEO ALVAR Y CARMEN T. DE
CARRILLO GIL.

1. UN MUSEO PARA EL ARTE CONTEMPORANEO.	81
2. SERVICIOS EDUCATIVOS.	91

CONCLUSIONES.	95
NOTAS.	101
BIBLIOGRAFIA.	103

FE DE ERRATAS

<u>PAGINA</u>	<u>LINEA</u>	<u>DICE</u>	<u>DEBE DECIR</u>
Introducción			
hoja 4	1a.	ado	dado
p. 5	13a.	medinate	mediante
p. 7	1a.	mensajeas	mensajes
p. 8	16-17	co-ndición	con-dición
p.12	12a.	prcesentan	presentan
p.17	20a.	a cerca	acerca
p.21	10a.	asenso	ascenso
p.22	3a.	delcódigo	del código
p.30	2a.	cunato	cuanto
p.31	6a.	acbarán	acabarán
p.32	11a.	socials	sociales
p.67	1a.	se fundó (2 veces)	se fundó (una sola vez)
p.73	11a.	factorers	factores
p.82	8a.	deso	deseo
p.88	17a.	acreientan	acrecientan
p.89	4a.	novels	noveles
p.93	19a.	aluencia	afluencia
p.96	3a.	comunicación	comunicación
p.96	20a.	al	la

INTRODUCCION

El museo no es simplemente un recinto que alberga el patrimonio cultural de un país. Es el lugar destinado a recibir el arte y la cultura para brindársela al público en general. Es un medio por el cual pueden ponerse en contacto las manifestaciones artísticas con el pueblo y puede también considerársele como una fuente de información del quehacer cultural accesible a cualquier persona.

El arte y la cultura abarcan un marco muy amplio de actividades que el hombre debería conocer, entender y disfrutar.

El arte es una fuente de conocimiento por medio del cual se amplía nuestro saber, por más que carezca de carácter científico abstracto.

Si bien es cierto que para penetrar en el círculo mágico del arte tenemos, de alguna manera, que volvernos de espaldas a la realidad, no es menos cierto que también todo arte auténtico nos retorna de nuevo a la realidad más o menos directamente.

En su forma más elevada, el arte es un medio de comunicación; una obra es un mensaje cuyo contenido formal y temático, correcto, sensitivo y enérgico es condición indispensable para la transmisión

efectiva del mensaje.

La sociología del arte nos habla de la posibilidad de que el pensamiento revista la forma de ideología y se esfuerza en indagar aquellas presuposiciones del pensar y del querer que se siguen de nuestra vinculación social. El pensamiento de los hombres está determinado mucho más decisivamente por su situación social que por sus ilusiones o por la reflexión consciente sobre su situación. Por lo tanto, el pensamiento en sus alcances culturales y educativos, queda condicionado al nivel social o económico del hombre.

Así, el arte valioso cualitativamente, con la complejidad intelectual que ha alcanzado, se dirige a los miembros de una comunidad cultural y no al hombre simple; su comprensión está vinculada a ciertas presuposiciones de formación, y su finalidad de alcanzar a todos los hombres queda limitada desde un principio.

En nuestra sociedad actual debido a situaciones determinadas por el sistema, existe un gran sector de la población marginada económica, social y culturalmente, lo cual fundamenta su nula participación, el desconocimiento o rechazo por actividades artísticas y culturales, ya sea por falta de interés o bien por la incapacidad de comprenderlas.

Los museos ofrecen al público el arte y la cultura en forma gratuita, pero se ha comprobado que ésto no basta para que la mayoría de la población se interese por las manifestaciones artísticas. No tiene atractivo para ellos algo que no entienden, que desconocen. Por esta razón, es necesario que los museos cumplan una función educativa que los ayude a comprender el arte, que desarrollen una labor interna que

proporcione atractivo y variedad de actividades culturales y artísticas que satisfagan las múltiples necesidades y preferencias de los diferentes estratos de una sociedad, y que esta labor se extienda más allá de las puertas de la institución, que salga al encuentro de los espectadores para incitarlos a acudir a las salas del museo.

El arte ha ido cobrando cada vez mayor importancia dentro de las actividades del hombre; valorado como testimonio de su historia, como elemento participativo y de afrenta ante los acontecimientos que vive, como un medio de interpretación del mundo, cumpliendo una necesidad social pues busca la denuncia e intenta ofrecer propuestas para transformar la realidad, una proyección del arte hacia el futuro.

Gracias a esta importancia que el arte ha adquirido, los museos han ido evolucionando en su intento de extender el arte y la cultura a mayores sectores de la población, promover la investigación, la comunicación, la participación y la recreación. Se enriquecen las actividades de los mismos y se preocupan por ejercer una función educativa.

En México, los museos se están adecuando paulativamente a esta transformación, y se van especializando para servir de apoyo a diversas enseñanzas.

Entre los museos llamados de apoyo a la educación artística encontramos el museo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, cuyo objetivo es la presentación de las manifestaciones del arte contemporáneo. Existen otros museos más grandes y prestigiados que éste con el mismo propósito, pero esta institución ha cumplido cierta trayectoria y una

vida cultural que le ha dado importancia y relevancia.

Un análisis de su trayectoria artística y cultural además de los servicios educativos que ofrece a la comunidad, nos podrían dar una idea de las posibilidades reales que existen para atender y solucionar el problema de la extensión de la cultura a mayores sectores de la población. Las artes plásticas contemporáneas, aunque no las de mayor importancia, tienen lugar en este museo. Son un medio de comunicación que, sin embargo, presentan un inconveniente: la mayoría de la gente no las entiende y por lo mismo no gusta de ellas.

El museo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, brinda algunos servicios educativos a los que denomina actividades paralelas. Analizaremos si éstas son tanto de apoyo como auxiliar para lograr una mejor comprensión y comunicación a través de las artes plásticas y si pretenden además, un enriquecimiento cultural por medio de otras diferentes manifestaciones artísticas.

Un breve análisis de las causas del fenómeno del extrañamiento y alejamiento entre el arte y las masas, fenómeno que indudablemente tiene sus raíces en las diferencias de clase, que conllevan diferencias educativas, producto del sistema económico vigente y de los intereses políticos gubernamentales, nos ubicará en el estado actual del problema y en cuáles serían las posibilidades reales del museo para contribuir a solucionarlo.

I. LAS ARTES PLASTICAS COMO MEDIO
DE COMUNICACION.

LAS ARTES PLASTICAS

A lo largo del proceso de evolución histórica, el hombre fue enfrentándose a diversas dificultades y resolviendo las necesidades que su supervivencia le imponía. A través de su camino histórico aumentaba el número de necesidades, tanto de tipo primario (alimentación, vivienda, vestido, etc.), como espirituales (necesidad de expresión y disfrute estético). La creación y el trabajo fueron siempre los factores fundamentales; con su trabajo el hombre transformaba el mundo y en este proceso se transforma a sí mismo, y con él llega a ser el -- creador por excelencia.

En el origen de todas las artes está el trabajo y la naturaleza. Al principio imitó las formas naturales y al hacerlo fue apropiándose de la belleza natural; aprendió a valorarla. En los objetos creados para satisfacer una necesidad primaria se fue plasmando algo más; cada objeto existente es portador de ideas, es un medio de conocimiento, es reflejo de la sociedad donde surge y de la individualidad del artista que lo creó, es una demostración de la creatividad artística y reflejo del desarrollo cultural y técnico del hombre y de la sociedad en la que se creó el objeto.

El materialismo histórico nos enseña como las relaciones que se crean entre los hombres en el proceso del trabajo, de la producción, constituyen la base económica sobre la que se desarrollan las ideas e instituciones políticas, jurídicas, filosóficas, morales, religiosas y artísticas; por lo tanto, el arte en cada época tendrá como uno de sus contenidos más importantes, las aspiraciones y las conquistas de la sociedad de la cual surge, sin olvidar la individualidad del artista y su visión del mundo que nos ofrece.

Las manifestaciones artísticas se caracterizan por su complejidad, ya que las necesidades humanas que determinan la creación de objetos son infinitas, por los múltiples grupos sociales que han existido y debido a que la ideología de cada formación social condiciona la obra de arte, y por los innumerables creadores que han colaborado en el surgimiento del legado cultural de la humanidad.

Toda muestra artística es un reflejo de su época y es portadora de un mensaje y su comprensión depende de que el espectador sepa leer el lenguaje de las formas, ya que forma y contenido constituyen una unidad indisoluble; dicha comprensión del receptor se subordina a la época en que éste vive, a la sociedad de la cual forma parte activa que lo condiciona temporalmente y al grado de cultura del mismo.

Las artes plásticas pueden definirse como las manifestaciones -- que existen como materia en el espacio y que se perciben por nuestra vista, en virtud de la iluminación, como formas y colores.

Se puede plantear una división en las artes plásticas:

PLANIMÉTRICAS: aquellas cuyo desarrollo se lleva a cabo en super

ficies planas, de dos dimensiones, alto y ancho. En este grupo las obras deben ser apreciadas desde un punto de vista frontal. A esta división pertenecen los dibujos, las pinturas, los grabados, las fotograffias, los tapices, los vitrales, bordados y otras.

VOLUMETRICAS: en este grupo tenemos las manifestaciones que se realizan en tres dimensiones, alto, ancho y profundidad. Son volúmenes libres en el espacio. Para su correcta apreciación es necesario observarlas desde distintos puntos de vista. Los ejemplos son la escultura, la cerámica, el vidrio, la numismática, la orfebrería, así como una gran cantidad de objetos producto del diseño industrial.

ESPACIALES: en ellas el espacio interior permite el recorrido del hombre. Exteriormente pueden ser vistas como volúmenes, pero es su espacio interior el que las define. En este grupo la arquitectura ocupa el primer lugar; además podemos considerar espaciales la jardinería y el urbanismo.

CINETICAS: las expresiones artísticas literarias y musicales muchas veces se combinan con las plásticas para ofrecer todo un extenso conjunto de manifestaciones en las que el tiempo, la imagen en movimiento, determinan las características fundamentales. Sirvan de ejemplo el teatro, el cine, el guiñol, la danza, el ballet, etc.

Las obras de artes plásticas constituyen fuentes de información. Cada imagen que percibimos nos aporta algún tipo de conocimiento. A partir de los niveles más bajos de la identificación del objeto o imágen representada, la información se irá ampliando en la medida que lo permitan las condiciones socio-culturales del espectador. Mientras -

más profundo sea el conocimiento del espectador, la imagen irá adquiriendo nuevos significados, más específicos.

LA COMUNICACION

La comunicación es la base de toda relación social, toda transmisión de ideologías y cultura pueden hacerse a través de la comunicación, que va desde el plano interpersonal al macrosocial, a través de los medios masivos.

Debemos entender a la comunicación no como un fin en sí misma, sino como un medio por el cual se fijan mentalmente ciertas ideologías.

El proceso de comunicación está integrado por los siguientes elementos:

EMISOR.- Entendemos por emisor todo ser o máquina que elabora un mensaje.

CODIGO.- Reglas sociales de elaboración, los cuales fijan la forma de estructurar un signo y la forma de combinarlo con otros.

MENSAJE.- Lo que el emisor estructura y llega a los sentidos del perceptor. El mensaje se produce si responde a un determinado código. En el proceso de comunicación humana, los mensajes fundamentales son los verbales (orales y escritos) y los audiovisuales. Hay mensajes individuales (es por lo general único, se conserva en todo caso en el recuerdo, en la memoria de quienes lo reciben) y los sociales (son -

prácticamente seriados; se les guarda en libros, se repite en grabaciones, películas, revistas, etc.).

MEDIOS Y RECURSOS.- Medio es el vehículo a través del cual se propaga un mensaje. También implica: recursos en materiales, en energía, humanos, etc.

RECEPTOR.- Todo ser que entra en relación con un mensaje. Lo recibe porque conoce el código en que viene cifrado el mismo; implica un esfuerzo de decodificación y de interpretación, ésto significa selectividad, discriminación, aceptación o rechazo del mensaje.

REFERENTE Y MARCO DE REFERENCIA.- Referente es la realidad que aparece dicha en el mensaje, es el punto de apoyo para presentar una versión (todo mensaje lo es). La comprensión del mismo implica una previa comprensión de la realidad mediante el conocimiento y la valoración. Un mensaje es referencial sólo si aparece inmerso en un Marco de Referencia previamente conocido y valorado por el receptor. El emisor o está inserto en, o conoce el marco de referencia del receptor y elabora el mensaje a partir del mismo.

La comunicación tiene también diferentes funciones de intencionalidad:

- Intencionalidad mercantil.
- Intencionalidad propagandística (ideológica).
- Intencionalidad estética (en el terreno del arte).
- Intencionalidad educativa (comunicación en la que el emisor y receptor se juegan y se transforman dinámicamente, compartiendo mensajes y experiencias para lograr un fin común, proceso que se consti-

tuye horizontalmente y en una práctica concreta).

Existen también tres formas de comunicación:

1.- Interpersonal: donde ocurre el mayor coeficiente de comunicabilidad.

2.- Intermedia: en ella puede darse un proceso de información. - Para que exista el retorno, es necesaria la participación consciente y crítica de los integrantes del grupo en el proceso de comunicación. Al trabajar con grupos restringidos, el retorno está siempre presente como posibilidad. El modelo de la comunicación intermedia es horizontal y participativo, y como ejemplo está el discurso educativo. El código es patrimonio del grupo, es cual decide sobre la validéz o no, - del mismo, siempre como algo provisorio que puede ser modificado. El emisor y el grupo comparten un idéntico marco de referencia; este - proceso educativo se funda en una crítica, en una toma de conciencia de la actual situación y de los caminos válidos para revertirla. Aquí el perceptor asume su posibilidad humana de emitir, también él, un - mensaje; es estar listo para el retorno, para manifestarse ante los - otros y mantener así un real dinamismo que enriquece al grupo.

3.- Colectiva: incluye un proceso sin retorno, un bajo coeficiente de comunicabilidad. El emisor es un influenciador dentro de los parámetros de la información colectiva, ya que tienen la posibilidad de incidir en los integrantes de su propia clase o en los de las otras, (intencionalidad mercantil y propagandística). No hay, en el terreno de la información colectiva, ningún mensaje inocente. El emisor en este terreno, es siempre un grupo social con el suficiente poder como -

para difundir mensajes a grandes mayorías; un concebir al público - por estereotipos y un empleo creciente de coartadas que vienen a justificar, especialmente ante los demás, el cotidiano quehacer de informar; además, tiene en sus manos la decisión sobre el código a emplear.

La información colectiva tiene un importante papel debido a que proporciona modelos de evaluación y concepción de la realidad, capaces de incidir en la conducta cotidiana. Normalmente, el emisor espera de su público, no un retorno, sí una respuesta.

El éxito de la información colectiva depende de un equilibrio relativo de la formación social, y el mismo no lo proporcionan los mensajes, sino el sistema económico vigente.

La comunicación se entiende como el acto de relación entre dos o más sujetos, mediante el cual se evoca en común un significado. El significado es aquello que nos representamos mentalmente al capturar un significante. El significante podrá recibirse por cualquiera de los sentidos y evocará un concepto. El significante podrá ser una palabra, un gesto, una imagen, etc.

Para comunicarnos necesitamos haber tenido algún tipo de experiencias similares evocables en común; y para poderlas evocar en común necesitamos significantes comunes.

El modo de interpretar y valorar la realidad depende del contexto social. La relación de conocimiento que se tiene de una cosa no es inmediata; siempre es cultura, asimilada en un contexto social y un medio ambiente determinados, la que permite conocer el objeto y darle ciertas funciones.

La información es un conjunto de mecanismos que permiten al individuo retomar los datos de su ambiente y estructurarlos de manera determinada, de modo que le sirvan como guía de acción. No es lo mismo que comunicación, aunque la supone. En la información no se necesita evocar en común con otro u otros sujetos; pero si se quiere difundir el modo de dirigir la acción que se diseñó a partir de los datos de un medio ambiente determinado, se tendrá que transmitir en los términos de los otros, de tal modo que se pueda evocar en común y entenderse.

La comunicación humana evoluciona y con ella la acción social, gracias a las nuevas informaciones. Así, comunicación e información son dos aspectos de la totalidad de una sociedad. La sociedad no puede ser tal sin la comunicación y no puede transformarse sin la información.

La comunicación visual es en algunos casos, un medio imprescindible para pasar informaciones de un emisor a un receptor, pero la condición especial para su funcionamiento es la exactitud de las informaciones, la objetividad de las señales, la codificación unitaria, la ausencia de las falsas interpretaciones.

Se han de tener en cuenta el tipo de receptor y sus condiciones fisiológicas y sensoriales que, actuando como filtros, dejan pasar o no la información. El grado de cultura de una determinada masa de público al que se le quiere dar una información, también debe tomarse en cuenta. Se trata de un problema de claridad, de simplicidad. Quitar lo superfluo para dar una información exacta, en lugar de añadir

para complicarla.

Conocer las imágenes que nos rodean equivale a ampliar las posibilidades de contactos con la realidad; equivale a ver y comprender más, a favorecer el proceso de comunicación.

Rudolf Arnheim¹ nos dice lo siguiente al respecto del vínculo arte-perceptor, que puede interferir en la comunicación a través del arte: afirma que el delicado equilibrio de todas nuestras potencias, - lo único que permite vivir plenamente y trabajar bien, se altera no sólo cuando el intelecto estorba a la intuición, sino también cuando el sentimiento desaloja a la razón. Todo acto de percibir es al mismo tiempo pensar; todo acto de razonar, intuición; todo acto de observar, invención.

El autor precisa algunos problemas en la percepción del arte. - Se desatiende el don de comprender las cosas por lo que los sentidos nos dicen de ellas. Los ojos se están reduciendo a meros instrumentos de medir e identificar; de ahí la escasez de ideas expresables en imágenes y la incapacidad de descubrir significados en lo que vemos, por lo que se pide auxilio a un medio que nos es más familiar: el de las palabras (la interpretación). Esto a veces es necesario, pero el receptor debería contar con los medios para prescindir de éste auxiliar.

La práctica artística en todo los niveles, favorece la familiarización ante una obra pictórica, teatral, musical, etc. Favorece también, la capacidad crítica o reflexiva, o simplemente, emitir opiniones de gusto o desagrado, interactuando así con el arte y no sentirlo

como algo ajeno e inasequible al receptor. La capacidad de vincularse artísticamente con la vida no es el privilegio de unos pocos especialistas excepcionalmente dotados, sino que pertenece al equipo psicológico de toda persona normal a quien la naturaleza a dotado de un par de ojos.

Por lo anterior podemos concluir que todo ser humano está capacitado para entender el arte y, al mismo tiempo, para participar en el proceso artístico con lo cual lo comprendería más fácilmente. La tarea es fomentar y desarrollar las potencialidades naturales del hombre, sensibilizarlo y educarlo; integrarlo en dicho proceso.

R. Arnheim se ha apoyado basicamente en el terreno psicológico para tales afirmaciones, pero debemos aunar a ello que hay otros problemas que interfieren en la comprensión del arte, que a su vez, obstruyen el proceso de comunicación en este terreno. Son aspectos de caracter económico y social que se analizarán posteriormente dentro de este trabajo.

Volviendo al terreno de la comunicación, el arte se haya íntimamente unido a la esfera de los signos de la comunicación, pero también constituye la negación dialéctica de la verdadera comunicación. Esta, cuando es verdadera y propia, remite a una realidad concreta, determinada y conocida por quien emite el signo y de la cual tiene - que estar informado el receptor. Por el contrario, en el arte, la realidad de la cual la obra proporciona una información directa, en el caso de las artes temáticas, no es la portadora de la relación - con la realidad, sino una simple mediadora. Además, las realidades

con las cuales la obra de arte puede confrontarse en la conciencia o en el subconciencia del receptor radican en su actitud intelectual, -- sentimental y relativa hacia la realidad en general. Lo indeterminado de la relación de la obra con la realidad resultaría, por consiguiente, compensado por el hecho de que el receptor no responda con una reacción parcial, sino con todos los aspectos de su actitud -- hacia el mundo y la realidad.

También nos habla de que en la obra de arte todos los componentes, sin ninguna distinción, son portadores de significado. En la obra pictórica, por ejemplo, contribuyen a la formación del contexto tanto la línea como el color, el contorno como el volumen, la organización de la superficie del cuadro como el tema. El color, a pesar de ser un fenómeno óptico y no de naturaleza semiótica, se convierte en signo incluso cuando se trata de una pintura abstracta. Cada una de sus partes contiene un significado parcial y estos significados parciales se componen sucesivamente en el sentido global de la obra. Solamente cuando su sentido global es completo, la obra de arte se convierte en un testimonio de la relación de su autor con la realidad y en una llamada al receptor para que establezca con la realidad una relación propia, a un mismo tiempo sentimental, cognoscitiva y volitiva.

LAS ARTES PLASTICAS COMO MEDIO DE COMUNICACION

En el desarrollo de este tema se debe mencionar un aspecto que es ya conocido y de gran importancia, un problema que interfiere en el proceso de comunicación dentro de las artes plásticas y del arte en general: el grado de cultura de una sociedad.

El sistema económico, político y social implantado por el capitalismo ha creado pequeños sectores con un alto grado de culturalización en oposición a grandes sectores cuyo nivel cultural es mínimo o nulo. Estos grandes sectores son las masas populares que representan al sector sin cultura artística que se limita a recoger en el mensaje de la obra aquellos elementos aptos para identificar con sus objetos cotidianos. Se trata en tal caso de una operación de reconocimiento. Pero las obras se presentan como un mensaje cifrado por el artista y con la garantía de que el espectador descifrára gracias al tácito ajuste entre emisor y receptor, cosa que no sucede con las masas populares.

También entre personas que pasan por entendidas o especialistas, se puede dar el caso de variar la comunicación, como consecuencia de hacer reducciones distintas a las que se deseaban. El receptor descifra el mensaje imponiéndole previamente el código que ha considerado más oportuno: código histórico, psicológico, psicoanalítico, sociológico, lingüístico; todas las alienaciones son posibles.

El mensaje artístico escapa a la normalización que condiciona la

emisión, la transmisión y la recepción corrientes, pero presenta un aspecto positivo: renueva la comunicación, reinventando cada vez que ésta actúe; la obra propone al receptor el replanteamiento de las condiciones de la misma recepción.

Para plantear mejor el proceso de comunicación a través de las artes plásticas es necesario analizar el papel que desempeñan el arte, el artista (emisor) y el público (receptor).

EL PAPEL DEL ARTE.

El arte es casi tan antiguo como el hombre. En los albores de la humanidad, el arte servía como instrumento de magia, un medio para asegurar la subsistencia de las primitivas hordas de cazadores. Establecieron un vínculo mágico entre las imágenes de animales que pintaban en las paredes internas de las cuevas y las posibilidades de triunfo en la caza. Mientras más realista y objetiva fuera la imagen representada del animal en la pintura, mayores posibilidades de éxito tendría la cacería.

Más adelante se convierte en un instrumento de culto animista, destinado a influir en los buenos y malos espíritus en interés de la comunidad. El artista creaba imágenes que representaban a las fuerzas de la naturaleza todavía indomables para el hombre, a quienes se les atraía y pacificaba por medio de invocaciones y ceremonias.

Lentamente se fue transformando en un medio de glorificación de los dioses omnipotentes y de sus representantes en la tierra, imáge--

nes de dioses y reyes. Durante cientos de años la iglesia, como poder político necesitó del arte en sus campañas proselitistas. A medida que cambiaba la política eclesiástica, variaba la obra plástica. Los dioses en majestad, autoritarios e implacables del medioevo, cedieron paso a imágenes más humanas, y cuando la iglesia necesitó captar masas de población más amplias, ante la crisis reformista, lleva a la pintura tipos populares en actitudes sentimentales y tiernas.

Esta función del arte como propaganda ideológica, que llega a ser franca apología de clase, fue desarrollada prácticamente por todas las formaciones sociales a través de la historia de la lucha de clases, pues finalmente, se pone al servicio de una liga, de una camarilla, de un partido político o de una determinada clase social. Hay épocas en las que parece que el arte se retira del mundo y se presenta como si existiera sólo por sí mismo y por razón de la belleza, independientemente de toda clase de fines prácticos, pero aún en éste caso se convierte involuntaria e inconscientemente en portavoz del trato social que lo mantiene. Este valor propagandístico se descubrió y utilizó plenamente desde los comienzos de la historia de la humanidad. "Consciente o inconscientemente -dice Hauser-, el arte persigue siempre un fin práctico y es propaganda clara o encubierta".² En otra de sus obras, Arnold Hauser nos dice lo siguiente:

"El arte habla siempre a alguien de parte de alguien y refleja la realidad vista desde una posición social con el fin de que se la vea desde tal posición ... el arte no se limita nunca a ser expresión, sino también discurso; lo retórico es uno de sus elementos esenciales. El enun-

ciado más sencillo y objetivo del arte es ya evocación, - provocación, dominación y, a menudo, violación."³

"El valor del arte como medio de propaganda se reconoció muy pronto y desde el principio se hizo abundante uso del mismo."⁴

La creación artística desempeña dos funciones esenciales en la vida social: por un lado, ésta no refleja la conciencia colectiva sino que registra simplemente la realidad, pero ayuda a los hombres a tomar conciencia de sí mismos y de sus propias aspiraciones afectivas, intelectuales y prácticas; por otro lado, ésta proporciona al mismo tiempo a los hombres, en el plano de lo imaginario, una satisfacción que debe y puede compensar las múltiples frustraciones causadas por los compromisos y las inevitables incongruencias impuestas por la realidad, compensaciones destinadas a facilitar la inserción en la vida real.

Uno de los caracteres específicos y fundamentales del arte consiste en la función de la imagen con el concepto y en una 'tendenciosidad' específica de la obra de arte, que se ponen de manifiesto, -- principalmente en el hecho de que el artista siempre persigue expresar en su obra, total o fragmentariamente, su visión del mundo como estructura global de múltiples niveles culturales e históricos.

El arte ejerce una acción sobre el pensamiento y sobre la conducta de los hombres por medio de la producción de imágenes que tienen su origen en la naturaleza a través de la conciencia social y que, -- por lo tanto, son una medición más o menos directamente reflejada de la vida social históricamente determinada.

En la base de la concepción materialista del arte se encuentra - la creencia de que el contenido y la forma están condicionados por el conjunto de relaciones sociales que lo han originado y en cuyos fundamentos se encuentran, en última instancia, las fuerzas productivas y las relaciones de producción de una determinada sociedad. Así mismo, desde un punto de vista materialista, la actividad artística, como todas las demás actividades culturales, se caracteriza principalmente - por un lado, como superestructura cultural e ideológica que expresa - de manera más o menos mediata los intereses, las visiones del mundo y las concepciones de determinadas clases, y por otro como relación social.

Considerar el arte sólo como ideología, como 'objeto ideológico' que disfraza y oculta el estado histórico de la praxis social que lo funda, no agota ni mucho menos la caracterización de la esencia de -- los fenómenos artísticos, puesto que el momento ideológico sólo constituye uno de sus aspectos. La estética del materialismo histórico - tiene principalmente en cuenta las dimensiones del contenido (pero en relación dialéctica con la organización interna de los materiales lingüísticos, tonales, plásticos, musicales, etc., de las distintas artes); ésta evita dos escollos con los cuales la estética moderna no - ha cesado de chocar; por un lado el Formalismo, que consiste esencialmente en restituir el arte de las relaciones formales del ritmo y del estilo, etc., y por otro el Psicologismo, que abandona el análisis de lo 'bello' por el placer subjetivo que procura.

El arte participa en la actividad de lo real, dándole nuevos sig

nificados y vivificándola a través de lo imaginario. El cometido de una estética materialista, en el ámbito de una intención transformadora de las sociedades históricamente determinadas, más que auspiciar una práctica del arte fundada en una visión de la realidad y del mundo optimista y progresista, (y a los sueños liberadores de la humanidad), como lo ha sido la del realismo socialista, consiste en hacer surgir, sobre el fundamento de una dialéctica viviente entre imaginación y realidad, la necesidad -para la producción artística- de ser una de las modalidades del proyecto de la voluntad humana hacia un porvenir siempre distinto y en revelar a los humanos el sentido mutable y permanente de su propia existencia.

La función estética se concibe como un principio que gobierna toda la existencia humana, lo cual sólo puede ocurrir si ésta se convierte en universal. La cultura estética presupone una revolución total en la manera de concebir y sentir. Dicha revolución sólo es posible si la civilización ha alcanzado la máxima madurez física e intelectual. En el arte hay una búsqueda por una plenitud y una expansión de la experiencia viva, real y que al mismo tiempo, continúa con otros medios el dinamismo social. El arte constituye una hipótesis formulada a cerca de lo posible, porque es una anticipación respecto de la existencia real, y esa hipótesis contiene las posibilidades de lo que pueden ser la vida y la experiencia de las colectividades y de los individuos.

La idea del arte como un 'sustituto de la vida', como un medio para poner al hombre en un estado de equilibrio con el mundo circun-

dante, reconoce en parte la naturaleza y la necesidad del arte, idea que sugiere que el arte no fue solamente necesario en el pasado sino que lo será siempre. Con el cambio habido en la sociedad ha cambiado también la función del arte, han surgido para él nuevas funciones.

Citaremos las referencias que hacía Bertolt Brecht en relación a una de las nuevas funciones del arte (Brecht lo decía respecto al teatro pero es válido para todas las artes): "Nuestro teatro tiene que - alentar a la emoción de comprender, entrenar a la gente en el placer de cambiar la realidad...Hay que enseñarlos a sentir, toda la satisfacción y placer que el inventor y el descubridor sintieron, el triunfo experimentado por el libertador".⁶

La obra de arte debe atrapar al público no a través de una identificación pasiva sino apelando a la razón que demanda acción y decisión; forzar al espectador a hacer algo más productivo que observar solamente. Así se le estimula a pensar en el transcurso de la obra y, finalmente, a enjuiciarla. El arte es necesario para que el hombre pueda ser capaz de reconocer y cambiar al mundo. Pero el arte es necesario también en virtud de la magia que hay en él.

Tomando como punto de apoyo los "Escritos sobre Teatro" de B. Brecht, en donde él mismo concluye que sus observaciones respecto al tema pueden considerarse para el arte en general, podemos decir que la definición misma del arte puede ser lo que envuelva a la gente en su hechizo, impresione, eleve, horrorice, conmueva, subyugue, libere, distraiga, redima, arrebatte fuera del tiempo, alimente de ilusiones; incluso se considera que un arte que no logra éstos efectos no es ar-

te. ¿Qué actitud debe tomar el espectador ante las nuevas manifestaciones del arte?. Ya no debe ser arrancado de su mundo para ser transportado al mundo del arte, ya no hay que raptarlo; por el contrario, debe ser introducido en su propio mundo real, con los sentidos alertas.⁷

Se debe conducir a la correcta apreciación del arte, que despierte intereses y estimule a la discusión. La fuerza social, educativa y formativa de las palabras y las imágenes se dá por sentado. Una obra de arte debe ser vista, no como un hecho pasajero, sino como una acción cuyas consecuencias son de largo alcance. Nacido de la realidad, acciona sobre la realidad.

Ahora bien, una obra de arte no llega a ser tal si no es recibida. El "consumo" completa el hecho artístico, modifica su sentido según la clase social y la formación cultural de los espectadores. Si la recepción de la obra completa su existencia y altera su significación, hay que reconocerla como un momento consecutivo de la misma, de su producción.

La estructura opresiva de la sociedad capitalista había adecuado la función de comunicación de la producción artística a sus intereses, manipulando además de la producción misma, el 'mensaje' de las obras. Entonces el arte contribuía a reforzar el carácter autoritario y opresivo de la clase en el poder. "El arte además de comunicar representaciones ideológicas que legitiman la división de la sociedad en clases, metacomunica, a través de la forma del mensaje, el modo en que deben relacionarse las clases, quiénes hacen y quiénes padecen la historia"⁸

Esta estructura de la comunicación artística varió a fines del siglo pasado, y sobre todo en el actual, con la rebelión de los artistas que iniciaron su lucha de emancipación frente a la manipulación que sufrían bajo la opresión del régimen capitalista; transformaron su función como artistas y, al mismo tiempo, transformaron la productividad artística con la aparición, por ejemplo, de las 'obras abiertas' que reclaman la participación activa del espectador o del lector. Los plásticos impulsaron experiencias en este campo mediante los móviles tipo Calder y la pintura cinética, cuyas formas varían según el ángulo de observación; en los 'ready-made' llegaron a renunciar a sus mitificadas prerrogativas de creadores al asumir el papel de espectador, entendido como descubridor; renunciaron a la especificidad de su arte en el 'happening' al incorporar la acción teatral e introducir conductas del público no previstas por la propuesta original. En la arquitectura un ejemplo sería el edificio de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Caracas definida como una "escuela que hay que inventar diariamente". Así mismo encontramos ejemplos en la música, el teatro, la literatura, etc. Umberto Eco clasificó esta variedad de experiencias en dos grupos: 'las obras abiertas a una interpretación vaga' (las poesías simbolistas, las novelas de Kafka) y 'las obras abiertas a un complemento productivo', entre las cuales considera ejemplares los trabajos de arquitectura móvil y diseño industrial, muebles y objetos desarmables, que posibilitan una nueva relación entre obra y consumidor, una integración activa entre 'producción y consumo', una continua invitación a la formatividad y adecuación progresiva.

siva del ambiente a nuestras exigencias de utilidad y esteticidad. - Eco encuentra en esta dirección una vía para superar la deseducación estética del público. "La obra abierta de nuevo cuño puede incluso su poner, en circunstancias sociológicamente favorables, una contribu--- ción a la educación estética del público común".⁹

La apertura de las obras a la participación del espectador, más que una contribución espontánea de los artistas, es resultado del desarrollo histórico de la lucha de clases: representa la democratiza--- ción y la redistribución de la iniciativa social exigidas, más que a los artistas en la sociedad toda, por el asenso de las clases popula--- res.

Ahora bien, la transformación de la estructura de las obras no - puede corregir por sí sola las injusticias en el acceso al arte, de--- terminadas por la división de la sociedad en clases. Respecto a la - educación del público común, Eco reconoce que hay que superar tanto - la división de clases como la deseducación del público popular. Gene--- rarizar la educación superior es irrealizable si no se suprimen prime--- ro las causas económicas que lo impiden, pero aún cuando ésto fuera - posible, sólo se lograría -dentro del sistema capitalista- el sometimiento de los sectores populares a una educación y un arte producido por las élites, que sólo representan sus intereses. La distancia en--- tre los patrones estéticos elitistas y la competencia artística de - las clases media y baja, expresa -y reasegura- la separación entre - las clases sociales.

Para eliminar el autoritarismo del proceso artístico y democrati

zar la producción de las obras, el problema no consiste apenas en quebrar el hermetismo de la creación y abrir las obras a los espectado--res sino desde donde se lo hace: desde el dominio del código estético o desde la crítica de la inadecuación del código respecto de la cultura popular. La autonomización de las obras respecto del contorno so--cial y el predominio de la forma sobre la función, son los hechos ar--tísticos que más contribuyeron al extrañamiento del arte de la cultura popular (características nacidas en el Renacimiento y acentuadas - en las vanguardias posimpresionistas que ahondaron la distancia entre creación y comprensión, entre producción y consumo). La historia del arte de élites contemporáneo es el resultado del conflicto entre algunas tendencias que buscan romper su encerramiento (distintas formas - de realismo, muralismo, arte en la calle, diseño ambiental) y otras - que cada vez demandan del espectador una disposición más cultivada.

Mientras no sean abolidas las diferencias de clases, no podrá - eliminarse la distancia entre los dueños de los medios de producción artística y los consumidores. Los movimientos de liberación ofrecen la mejor posibilidad de ir construyendo relaciones igualitarias y de mutua comprensión entre artistas y público. En rigor, no se trata ya de una relación entre artistas y público, sino de una acción del ar--tista en el pueblo; el pueblo no será únicamente público. Es el arte socializado aquel que transfiere al público el papel de productor, en donde el artista deberá saber producir, y al mismo tiempo, enseñar al pueblo a producirlo. "Lo que debe ser popularizado no es el producto acabado, sino los medios de producción".¹⁰

Desde esta perspectiva de socialización del arte habrá que observar: la amplitud de consumidores a los que llegan las obras; la posibilidad que les ofrece de convertirse en productores de arte, superar la función de consumo -en su sentido pasivo- y participar activamente en la creación de aquello que gozan; la capacidad de promover, junto con el goce de recrear, que los espectadores amplíen el conocimiento de su realidad, desarrollen su identidad como clase y como pueblo, la conciencia de las posibilidades de su propia cultura y la transformen por ellos mismos. Sumado a ésto, las mejores condiciones para el desarrollo artístico se dan cuando los artistas se integran orgánicamente en las transformaciones sociales.

Es importante tratar las ideas de Marx respecto al arte porque -lo considera una necesidad para el hombre. Afirma que el arte tiene semejanza con lo que para él es la esencia misma del hombre: el trabajo creador. Así pues, el arte surge para satisfacer una necesidad específicamente humana; la creación y el goce artístico caen, por tanto, dentro del reino de las necesidades del hombre. Como ser natural humano, el hombre sigue viviendo bajo el imperio de las necesidades; cuanto más humano se vuelve más necesitado, es decir, más se amplía el círculo de sus necesidades humanas. Estas pueden ser naturales humanizadas (el hambre, el sexo, etc.) al cobrar lo instintivo una forma humana, o bien necesidades nuevas, creadas por el hombre mismo, en el curso de su desenvolvimiento social, como la necesidad estética. La necesidad humana es, por tanto, necesidad de un objeto que no existe fuera del hombre y que, sin embargo, como decía Marx, 'es indispensa-

ble para su integración y la manifestación de su ser'. La necesidad humana hace del hombre un ser activo y su actividad es, ante todo, creación de un mundo humano que no existe de por sí fuera de él. La actividad específica del hombre es creación o producción de objetos humanos. El trabajo crea objetos que expresan al hombre, son objetos humanizados porque son objetos útiles que satisfacen necesidades y porque en ellos se objetiva o expresa la esencia humana, sus fuerzas esenciales como ser humano.

El trabajo artístico es un trabajo concreto y, como tal, produce un valor de uso: satisface una necesidad humana (de expresión, afirmación y comunicación a través de la forma dada a un contenido y a una materia en un objeto concreto-sensible). Cuando el artista se enfrenta a la realidad, no la toma para copiarla sino para apropiársela, convirtiéndola en soporte de una significación humana. Por lo tanto es válida la aceptación de un arte realista, el verdadero realismo que es siempre la transformación de lo real y la creación de una nueva realidad, y la de un arte que destruye cada vez más radicalmente el soporte de la figura, de la referencia de lo real. Ambos parten de la realidad transformándola de manera diferente.

En cuanto a la relación entre arte y sociedad, no pueden ignorarse uno a otro porque el arte mismo es un fenómeno social, porque la creación artística es siempre un puente, un lazo de unión entre el creador y otros miembros de la sociedad, porque esta obra contribuye a elevar o desvalorizar en ellos ciertos fines, ideas o valores; es decir, es una fuerza social que con su carga emocional o ideológica -

sacude o conmueve a otros. A. Sánchez Vázquez afirma que las relaciones entre arte y sociedad, artista y sociedad no son únicas y definitivas, varían históricamente. El artista frente a la sociedad puede tener relaciones de armonía o concordancia, de huida o evasión y hasta de protesta o rebelión. El arte se sitúa frente a la sociedad y el estado con relaciones a veces favorables u hostiles y en otros casos, de protección o limitación -en mayor o menor grado- de la libertad creadora.

Las transformaciones económico, político y sociales que van sufriendo las sociedades, particularmente los mecanismos implantados desde el ascenso de la burguesía al poder, crearon conflictos y contradicciones entre el artista y su sociedad. Cuando la producción dejó de estar al servicio del hombre para situar al hombre mismo al servicio de la producción, cuando el hombre ya no es fin sino medio, la transformación de la fuerza de trabajo en mercancía, el arte se ve inevitablemente afectado, transformándose la obra de arte en mercancía. El artista reacciona ante esta situación rebelándose, apartándose de la sociedad, entrando en contradicción con el mundo que todo lo cuantifica y abstrae. Por la creciente banalización de la existencia humana, se aferra a la necesidad de desplegar su riqueza humana en un objeto concreto-sensible, al margen de las instituciones sociales artísticas dominantes. En un mundo regido por la cantidad, por el valor de cambio, por la enajenación del hombre, el arte, por su valiosa función de ser creación, expresión y objetivación del hombre, se convierte en la vía más valiosa para reconquistar, testimoniar y prolongar -

la verdadera riqueza humana. "Jamás el arte ha sido más necesario, - porque jamás el hombre se vió tan amenazado por la deshumanización"¹¹

Esta reacción del artista ante una sociedad en la que rige la - ley de la producción material capitalista, afirmó su libertad y el - rescate de lo concreto humano dentro de un mundo enajenado. Pero el - rompimiento con la sociedad trajo como consecuencia la exclusión de - lo que le pertenece al arte como esencia: su capacidad de comunica- - ción. Ahora que el arte y el artista han logrado, en cierta medida, - su afirmación frente a este tipo de sociedad, es necesario restable- - cer la comunicación perdida, buscar la vinculación con los demás. Di- - cha comunicación sólo podrá lograrse mediante la elevación de la cali - dad de la obra y de la sensibilidad artística del público. Si el arte que revela siempre aspectos esenciales de la condición humana, no pue - de ser compartido, no cumplirá con su esencia misma que es la comuni- - cación. Como se ha mencionado anteriormente, el camino para solucio- - nar la 'incomunicación artística' y restablecer el vínculo arte-públi - co sería la socialización del arte.

La socialización del arte significa, en primer instancia, la dis - tribución masiva y, en un sentido más amplio, arte nacional-popular; creador de pautas de conducta para aglutinar a diferentes estratos de la población en una misma visión del mundo que pueda traducirse en - acción política, en praxis. Es la comprensión-disfrute-posesión del - objeto artístico, la apropiación individual y colectiva del conoci- - miento estético. La superación intelectual de las masas populares por medio de la educación artística, que no debe ser planteada en el sen-

tido clasista de 'derecho a la educación', pues ésto implica una opción que está condicionada por la solvencia económica; es el transformar la filosofía primitiva del sentido común de las masas y conducirlos hacia una concepción superior de la vida. Se afirma la exigencia del contacto entre intelectuales y 'simples' (masa), no para limitar la actividad científica y mantener la unidad de bajo nivel de las masas, sino para construir un bloque intelectual-moral que haga posible un progreso intelectual de masas y no sólo para pocos intelectuales, El arte no se entiende actualmente por el bajo nivel cultural de las masas, pero ésto no implica la imposibilidad de entenderlo en el futuro; todo depende del avance político y cultural que logre la clase trabajadora en sus reivindicaciones.

La verdadera y eficaz satisfacción de las necesidades estéticas del hombre sólo se logra mediante la socialización del producto artístico, tanto en su forma material como en su forma cognoscitiva, y sólo en la medida en que el espectador pueda apropiarse del conocimiento de la obra, el arte podrá influir en la conducta de los hombres, y en los grupos sociales, conformando una visión objetiva del mundo que, al darle sentido y coherencia a la realidad que se vive, crea la voluntad colectiva de un pueblo que deviene en praxis.

El arte, en sí mismo, nunca ha dado conciencia de clase -aunque la esconde siempre entre sus formas-, sin embargo al enfrentarse el hombre con su realidad (toda obra de arte habla de cómo el hombre percibe su realidad), le ayuda a tomar conciencia de su existencia social (ideológica, económica, científica, política, etc.)

EL PAPEL DEL ARTISTA.

Nuestros artistas viven en una sociedad determinada: la sociedad burguesa. En ella mantienen unas relaciones efectivas, concretas con los demás hombres, y forman parte de una determinada organización social. Su libertad de creación no puede darse al margen de sus relaciones con los demás y, sobre todo, al margen de las relaciones reales, efectivas, características de esa sociedad burguesa.

El artista es un hombre que siente como una necesidad interior - la práctica de la creación. Pero el artista forma parte de una sociedad determinada, y tiene que crear y subsistir en el marco de las posibilidades que ella le ofrece, por lo tanto, el arte habrá de ser para él, medio de desenvolvimiento de su personalidad, pero también medio de subsistencia.

En la sociedad griega antigua, el artista crea para la comunidad, para la ciudad-Estado; no existe propiamente el cliente particular ni la producción libre para el mercado. La ciudad-Estado no ve en el arte una actividad superflua ni tampoco un medio de enriquecimiento material, sino un medio para elevar al hombre conforme a los ideales de la comunidad. "En la antigua Grecia -escribe Marx- el hombre 'es siempre el fin de la producción' a diferencia del mundo burgués en el que 'la producción es el fin del hombre y la riqueza (entendida como valor de cambio A.S.V.) es el fin de la producción' ".¹² El artista es productor de ideas, de belleza corpórea y espiritual, y ésto es lo -

que el consumidor -la comunidad- busca, aprecia y fomenta en sus -- obras.

En la Edad Media, el artista y el público siguen manteniendo una vinculación directa, pero el cliente ya no es, fundamentalmente, el - Estado, sino la Iglesia. La función política del arte deja paso a su función religiosa, como medio de fomento y difusión del culto, así - como de formación y elevación de la conciencia religiosa, y obtiene reconocimiento de la Iglesia por su valor como instrumento de educa- ción. Aquí el papel del artista es crear para satisfacer el encargo del consumidor, la Iglesia. Y como el fin principal de la obra artís- tica es pedagógico, el artista se sujeta a las prescripciones de la Iglesia que es la que fija los temas para que la pintura sea, de -- acuerdo con su función pedagógica, una especie de escritura en imá-- genes. El trabajo del artista es productivo, pero no en un sentido - material, sino ideológico o espiritual.

En el Renacimiento la relación entre el productor y consumidor sustituye al cliente colectivo (Iglesia, municipio o corte) por el - individuo concreto; es decir, ha cambiado la posición social del con- sumidor que ya no son sólo príncipes o nobles sino también burgueses ricos. Ahora la función particular del arte varía de una firme uni-- dad ideológica a la difusión de valores supraterranos, exaltación de las glorias terrenas de un rey o de una ciudad o, finalmente, en el caso de los burgueses ricos, embellecer su existencia prosáica o po- ner de manifiesto el brillo de su nueva posición social. En la medi- da en que se desarrolla la clientela individual, el artista tiene -

que satisfacer una diversidad de gustos y necesidades; ésto hace que el artista se sienta tanto menos libre cuando más tiene que atender a gustos extraños, creando conflictos entre la personalidad creadora del artista y los encargos que expresan los gustos del consumidor.

Después aparece la institución del mecenazgo que introduce cambios en la situación social del artista, pero no en el carácter de su actividad. El mecenas le asegura una relativa tranquilidad material a cambio de consagrarle los frutos de su labor creadora. Así resuelve transitoriamente su necesidad de asegurar su existencia material y el ejercicio de su libertad creadora; conjugación de necesidades que ha sido bastante problemática a través de la historia. Pero naturalmente, ello no deja de afectar a sus posibilidades creadoras, ya que estrechan aún más los lazos que le unen al consumidor y le crean una nueva dependencia. Sin embargo, la más grave consecuencia del patronazgo privado es la reducción del carácter público, social del arte, es decir, la limitación de su capacidad y necesidad de hablar directamente a la sociedad como hablaba el arte medieval y los pintores del Renacimiento.

Surge entonces una forma de emancipación respecto de la dependencia directa con las diversas formas de mecenazgo. El artista trata de afirmar entonces su libertad de creación; necesita asegurar sus condiciones de existencia material pero trata de no depender inmediatamente del consumidor. Tiene que producir una serie de obras que excedan, por su cantidad y valor económico, a las exigencias de la necesidad de subsistir. Tiene que incrementar su producción para poder-

la ofrecer sin el apremio de esa necesidad. El cliente adquiere así - una obra que satisface primero el gusto de su creador y después, el - suyo.

Pero este tipo de relación entre el artista y el consumidor es, desde el punto de vista histórico, una relación transitoria. Con el - desarrollo del capitalismo, estos lazos personales acbarán por disol- verse, pues el artista ya no crea para un consumidor concreto al que conoce o habrá de conocer; producirá propiamente, para algo tan abs- tracto como lo es el mercado. Esta relación peculiar se impone a me- diados del siglo XIX y aunque el artista llega a pensar equivocamente que esta relación es la que mejor responde a sus aspiraciones de cre- ar libremente, retoma una nueva forma de dependencia, relación impues- ta por determinado carácter de la producción material, por la produc- ción capitalista y la organización social correspondiente, y esta re- lación será en definitiva, la que habrá de regir, incluso independien- temente de la voluntad del artista, en la sociedad burguesa. A medida que la producción capitalista se extiende y que el mundo entero se va convirtiendo en un inmenso mercado en el que todo se compra y se ven- de, la obra de arte deja de ser, a los ojos del capitalista, un obje- to improductivo -en sentido material- para convertirse en mercancía.

Este sometimiento de la creación artística a las leyes de produc- ción material en donde el artista se ve obligado a entrar en una rela- ción objetiva con el consumidor, establece la contradicción determina- da por la incompatibilidad entre artista y sociedad de cuyos valores e ideales no se siente solidario.

El artista, después de acompañar a la burguesía en la instauración de una nueva sociedad, se aleja y finalmente se divorcia de ella a medida que las relaciones entre los hombres se fanalizan y cosifican. A partir del Romanticismo, el arte no ha dejado de expresar su inconformidad o distanciamiento respecto del mundo abstracto, frío e impersonal de las relaciones sociales burguesas. Desde entonces, el capitalismo no ha podido contar con el respaldo de un gran arte. Ningún verdadero artista ha sentido la necesidad interior de crear conforme a sus ideales y valores.

Del mismo modo que el ser humano llega a ser lo que es en la medida en que cumple funciones sociales, también el artista se convierte en artista cuando entabla relaciones interhumanas. Estas relaciones se dan, como ya hemos visto anteriormente, cuando el artista se despliega al servicio de un potentado, un déspota o un monarca, al servicio de una comunidad, una clase social, de un Estado o una Iglesia, de una liga o un partido, como representante o portavoz de un sistema de dominación, de un orden de convenciones y normas, en suma, de una organización más o menos estrictamente ordenada y extensa.

El artista puede exponer de dos maneras las ideas, valores y normas por las que se pronuncia: una, en forma de declaración explícita, como confesión abierta; otra, en forma de meras implicaciones. Sus obras pueden tener el carácter de propaganda evidente o de ideología velada, escondida y reprimida. La propaganda anuncia, declara, muestra; las ideologías argumentan, demuestran, solicitan el reconocimiento. El sentido de un mensaje transmitido puede ser consciente por par

del transmisor y el receptor lo acepta o rechaza consciente o inconscientemente. Sin embargo, también el impulso originado por una obra de arte puede manifestarse inconscientemente y, aún así, ejercer influencias sobre las ideas, sentimientos y acciones del receptor sin que éste se dé cuenta.

El artista hereda de su sociedad los acontecimientos y experiencias que comparten activamente, conjuntos de categorías mentales, valores, maneras de evaluación; participa en la búsqueda de soluciones a los problemas que se le plantean a él y a su comunidad. Esto se traduce en la visión del mundo que él manifestará en sus creaciones. Como ha subrayado Hauser, la producción artística no es únicamente un reflejo del ambiente social y de un período histórico determinado, expresado positiva o negativamente, estar de acuerdo con ello o rechazarlo.

La producción artística es la creación y expresión de cómo un hombre enfrenta su realidad; es la visión del mundo del artista que no sólo ha hecho una configuración y traducción de las representaciones de la realidad, ya que al mismo tiempo crea una realidad que no existe fuera o antes de la obra, sino precisamente sólo en ella.

El artista con sus medios específicos, trata de decifrar su entorno y definir al hombre. Su obra es la materialización de un deseo profundo de comunicar y enseñar, de compartir con sus semejantes lo que él, como artista, ha logrado detectar y codificar.

El artista no puede ser un simple intuitivo. El arte de hoy, como ha sido el gran arte de todas las épocas, es producto de una medi-

tación y de la elaboración de un concepto. Es la información que sobre el mundo el artista ha podido recoger y transformarlo en testimonio. A este respecto podemos transcribir un comentario de Hauser: "El individuo no sólo tiene la libertad psicológica de escoger entre distintas posibilidades dentro de la causalidad social, sino que se crea también constantemente nuevas posibilidades, que si bien se hallan limitadas por las condiciones sociales del momento, no están por eso, - de ninguna manera predeterminadas. El sujeto creador se inventa nuevas formas de expresión; no se las encuentra ya conclusas a su disposición".¹³

EL PAPEL DEL PUBLICO.

Entre el público existe una gran mayoría analfabeta o semianalfabeta que no participa activamente en la vida nacional; no tiene siquiera noción de que el arte es fruto de una actividad sistemática y con conciencia de sí misma. En la mayoría de los casos, incluso, desconoce su existencia.

El público de arte es esencialmente minoritario. En Latinoamérica todo producto cultural suele ser considerado como un artículo de lujo. En muchos lugares donde los hombres tienen como meta primera el acceso a una educación básica así como otro tipo de necesidades prioritarias, el arte se vuelve no sólo una realidad inalcanzable sino también innecesaria.

El sector minoritario de receptores con cultura están participan

do ahora de una nueva experiencia. La aceptación y asimilación de las corrientes nuevas por parte de la crítica y de los museos, ha tenido sobre este público un efecto altamente beneficioso; hace que éste pase a desarrollar un papel más activo: sumándose a la experiencia, -- aceptando, rechazando o completando la proposición estética que el artista, con su obra o sin ella, le ofrece. Dentro de esta esfera de acción limitada y minoritaria, este público puede pasar a influir más directamente sobre el hacer de los artistas y completar así, un proceso que adquiriría un rasgo hasta ahora inédito entre nosotros.

Pero qué es lo que sucede con el sector mayoritario de la población, en donde el grado de culturalización es muy bajo. Cómo reacciona la masa cuando se llega a enfrentar a este tipo de arte.

Es sabido que la mayor parte del público prefiere el lenguaje -- aparentemente más comprensible de lo ya conocido a lo nuevo (arte tradicional-arte contemporáneo). El arte en general y ahora acentuado en el denominado 'arte nuevo' por Ortega y Gasset, produce en el público automáticamente un curioso efecto sociológico. Lo divide en dos porciones: una, mínima, formada por reducido número de personas que le son favorables; otra, mayoritaria, innumerable, que lo rechaza o desprecia. No se trata de que a la mayoría del público no le guste el 'arte nuevo' y a la minoría sí. Lo que sucede es que la mayoría no lo entiende:

Las causas de este extrañamiento hacia el arte por las mayorías podría remitirse a los inicios de la educación popular. Desde la educación elemental, la educación estética es considerada con relativa --

importancia; le conceden tiempo mínimo para impartirse a la vez que - las actividades determinadas para su enseñanza vienen a ser simples - momentos de recreación. No hay en ello un verdadero propósito educativo: disfrutar en la práctica de las artes al mismo tiempo que descubra las emociones, deseos, ideas o conceptos; desarrollar la capacidad de juzgar, de entender, valorar, opinar, etc. Todo lo que brinde al individuo la oportunidad de interrelacionarse, de co-participar - con cualquier manifestación artística. Aunado a esto, el pueblo sufre una terrible manipulación ideológica, en donde las instituciones educativas juegan un papel muy importante. Por esta razón, el pueblo se mantiene sujeto a la predilección de actividades vanales, como el gusto por el fut-bol, el pasatiempo de ver televisión con programas enajenantes, el mal gasto de su tiempo libre, etc. No se realiza una labor a conciencia de reeducación para desprenderlo de estas actividades ni el propósito de encauzar el criterio del pueblo hacia la adquisición de valores auténticos.

Lo anterior nos hace suponer que el arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada, lo que hace que ésta reafirme su grupo elitista acentuándose así las diferencias sociales.

El lenguaje que se usa actualmente en la producción artística, - sigue siendo por lo general, elitista (por lo singular de su educación, por el manejo de códigos), sólo comprensible para la cultura - burguesa o los especialistas; por ello la creación artística de nuestro tiempo es desconocida por la mayoría de la población, pues debido

a su marginación económico-social no puede interesarse por el fenómeno estético a causa de su lucha por la supervivencia económica.

Existen muchos artistas que están decididos a no hacer de ningún modo arte sólo para esta pequeña minoría de 'iniciados' y que desean crear para todo el pueblo. Es una intención democrática aunque no del todo; es democrático hacer del 'pequeño círculo de entendidos' un -- 'gran círculo de entendidos'. Además, la burguesía plantea la democratización del arte solamente como el libre acceso a los objetos artísticos, el disfrute del arte debido por ejemplo, a la creación de museos o bibliotecas públicas y la democratización del arte es realmente, la satisfacción de las necesidades estético-cognoscitivas de un pueblo-nación. La socialización del arte, entendida como la comprensión-disfrute-posesión del objeto artístico, la apropiación individual y colectiva del conocimiento estético, es decir disfrutar el fenómeno estético mediante su comprensión intelectual no simplemente por sus cualidades formales o decorativas, implicaría entrar a formar parte del proceso creador, para lo cual sería necesario la expropiación social de las fuerzas productivas para sustraerlas del control que le imponen las relaciones de producción capitalista; sistema clasista que no puede socializar la producción estética, porque negaría los privilegios en los que sustenta su dominio.

La división de nuestra sociedad en clases implica la diferenciación en el tipo de educación que se imparte, pues mientras la clase en el poder puede contratar los servicios de Universidades o Colegios particulares, conceder u obtener becas para estudiar en el extranjero

o viajar a los centros emisores de cultura (París, Nueva York, Londres, etc.), para que así se familiaricen, conozcan o difundan aún más en esos museos todas las obras de arte que han saqueado a sus colonias, las clases populares deberán conformarse con las reproducciones de obras de arte impresas en la carátula de las cajetillas de cerillos o en la raquítica educación estética que proporcionan las escuelas de gobierno, en donde se les enseña a distinguir las obras maestras del arte burgués, pero jamás a comprender el porqué son consideradas obras de arte o a distinguir los elementos formales, conceptuales o ideológicos que la caracterizan y diferencian de otras obras y objetos.

Debemos agregar a esto que si la falta de público para la literatura puede explicarse parcialmente por el analfabetismo, el caso del arte nos pone frente a la comprobación de que, aunque parezca más fácil mirar un cuadro que leer un libro, la galería no atrae más público que la biblioteca. Podemos pensar que el arte se ha convertido hoy en un test de cultura pues ni siquiera puede decirse que todo el que lee visita una exposición y éste es otro analfabetismo.

Así queda planteado el problema para lograr una buena comunicación a través del arte: desaparecer la diferencia de sectores de mayor y menor cultura, diferencia establecida por la oposición de clases sociales integrando al grupo mayoritario, la masa (marginada a la cultura como consecuencia del sistema económico-político-social vigente) al proceso artístico.

II. EL MUSEO COMO CENTRO DE CULTURA
Y EDUCACION ARTISTICA.

HISTORIA DE LOS MUSEOS.

El proyecto de museo surge del concepto de materialidad. Las cosas, los objetos, sobreviven a sus dueños. Además, hablan, y su palabra es más confiable que la de los hombres. En todos los tiempos, ha habido un secreto impulso que lleva a los pueblos a reunir, conservar, exhibir, transmitir su patrimonio artístico y cultural, como primaria estrategia para afirmar su identidad. Acaso por conciencia de su transitoriedad, luchan obsesivamente contra ella. Luchan por sobrevivir. Velan su pasado y pretenden legar intacto su presente al futuro.

Suponer que un museo es un almacén o depósito de elementos materiales dotados de valor histórico-cultural es una deformación del concepto. La palabra griega 'museion' rememora un templo de Atenas dedicado a las musas, que abrigaba un conjunto de edificios que contenían la famosa biblioteca, un anfiteatro, un observatorio, salas de trabajo y estudio, un jardín botánico y una colección zoológica; comprendía también una pinacoteca aunque no ubicada dentro del mismo templo.

Los romanos saquearon concienzudamente las obras de arte antiguas y con ellas formaron grandes colecciones estatuarias que mostraban más que la erudición o sensibilidad de una persona, el poderío económico -

y el prestigio social de su familia y su medio.

En la Edad Media, el Papado, el imperio Bizantino y los príncipes cristianos rescataron una parte del tesoro artístico y cultural - que hubieran desaparecido los musulmanes y a la vez destruyeron gran parte de los refinados productos engendrados por la civilización del Islam.

En el renacimiento asumieron el mecenazgo y sus encargos desnaturalizaron el carácter alegóricamente cuestionador de toda creación artística. La nueva moda acentuó el prejuicio fetichista acerca de la - inmortalidad de la obra de arte y desdeñó e impidió el desarrollo de todo ese arte perecedero. El arte al servicio de un clero y una nobleza superior. La grandiosidad y suntuosidad retóricas forzaban la admiración; el bajo clero y la población rural hacían del templo un museo, mientras el proletariado urbano se mantuvo alejado del mismo.

El museo medieval fue dominado por la arqueología. Poseer un bajorrelieve era muestra de abolengo. En adelante se privilegió la pintura y la escultura pues servirían para referir a la posteridad el refinamiento de las Cortes y la protección brindada a los artistas. Ya el museo no concentraba cuadros, se pintaba para el museo.

Transcurrido el período oscurantista de la Reforma y la Contrarreforma, las casas reales y principescas, tomando el ejemplo del Vaticano y de la casa de los Medici, cultivaron el coleccionismo o manía - acumulativa como alarde de lujo, sin preocupaciones de difusión cultural.

Las colecciones de los reyes de Francia, nacionalizadas en 1793

por decreto de la Convención, fueron abiertas al público en el Palacio del Louvre, bajo el nombre de Museo de la República.

La Revolución burguesa, aún en aquellos países que la hicieron sin derrocar a su dinastía, engendró el Museo Moderno, institución oficial de servicio público a cargo del Estado. Así se fundan por todo el mundo los museos públicos: Museo Real de Amsterdam en 1808; - M. del Prado en Madrid, 1820; National Gallery, Inglaterra en 1824; el Ermitage, San Petesburgo en 1852; el Metropolitan, Nueva York en 1872; etc.

Es que un nuevo estrato dominante encontró el modo de especular también con la belleza y la cultura. Compra y vende -al Estado- cuadros, estatuas, joyas, antigüedades. Buscando su beneficio, sirve a - la ciencia. Y si bien, utilizando el dinero, infunde al arte sus propios valores: conformismo, utilitarismo, racionalismo, sentido práctico, respetabilidad, seguridad.

La burguesía rompe con insolencia el mito de la inmortalidad del arte, que se convierte en objeto de lucro, de especulación, en un valor comercial fijado por el mercado. En este período aparece el 'marchand' y el crítico de arte, a menudo para elevar los precios a favor del artista o del intermediario. El atesoramiento de las obras de artistas difuntos o consagrados, era una inversión segura a largo plazo. La inversión de riesgo, multiplicadora, consistió en patrocinar artistas jóvenes y audaces. De la tendencia al monopolio surgió el contrato de exclusividad y el pago a cuenta.

Junto al vasto campo del arte oficial, en el que coexisten los -

encargos públicos y las obras concebidas para complacer a jurados convencionales, surge el arte de vanguardia y provocación. La burguesía descubre en seguida que las creaciones ajenas a su dominio, o dirigidas contra ella, son negocio. Y entre los marchands, los críticos de arte tradicionales y los burgueses aficionados crean la mafia del comercio del arte.

Los grandes empresarios norteamericanos reemplazan a los reyes - como protectores de las artes y las ciencias, compitiendo entre sí en la erección de museos modernos. Ya no interesaba ganar dinero con la cultura, sino simplemente, descontar impuestos, preservando esos recursos de la absorción estatal y manteniéndolos bajo el dominio privado. Los nuevos museos fueron monumentos a los hombres de empresas multimillonarias.

Desde principio de siglo, historiadores y críticos de arte comienzan a ocuparse del museo; se hace una crítica a la institución, - su organización, sistemas, etc. y se comienza a reflexionar sobre la razón de existencia del museo, su función, su relación con el contexto social.

Esta nueva preocupación en cuanto a la funcionalidad del museo dió origen por un lado, a la búsqueda de transformaciones arquitectónicas y por otro al enriquecimiento de sus actividades.

La historia de la arquitectura de los museos se inicia en el siglo XVI con la construcción de la Galería de los Uffizi, de Florencia, por Vasari. En el siglo XX el concepto de museo a cambiado radicalmente y los arquitectos, además de abandonar la concepción tradicional -

en la construcción de un museo, han empezado por plantearse el problema del emplazamiento. De las nuevas propuestas nacieron el Museo Folkwang en la Rep. Fed. Alemana (1902 por Henry Van de Velde), M. de Arte Occidental en Japón (1959 por Frank Lloyd Wright), la Fundación Maeght en Francia (1964 por J. L. Sert), el Centro Beaubourg de París (1972 por Renzo Piano y Richard Rogers), etc.

En cuanto a sus funciones, el museo actual sigue siendo un banco de objetos pero con la finalidad de estar al servicio de la sociedad; deben estar disponibles para toda persona que tenga necesidad de servirse de ellos: de servirse de ellos, no de verlos simplemente. El museo como finalidad, como objetivo, es la universidad popular, la universidad para el pueblo a través de los objetos. Romper con la reverencia que se ha inculcado hacia el museo y los objetos expuestos, con el ambiente frío y ajeno. Provocar la comunicación entre la Institución y el visitante, y entre los visitantes entre sí. Expresar libremente sus impresiones, provocarlo a solicitar mayor información de los aspectos que considere interesantes.

Por tanto, las actividades del museo tienden a extenderse más allá de sus finalidades primitivas: almacenar, presentar y aumentar sus colecciones. Necesita nuevas perspectivas en tanto que es una institución social, y frente a esta necesidad, se han realizado y se están realizando algunas experiencias de tipo renovador, las cuales afectan básicamente, a cuatro aspectos del funcionamiento de la institución: la dimensión pedagógica del museo, la proyección del mismo sobre su entorno social, los intentos de ruptura formal con el museo

tradicional y la intensificación de las relaciones público-museo.

Existen asociaciones internacionales, como el ICOM (International Council of Museums), organismo dependiente de la UNESCO, y varias organizaciones nacionales y locales dedicadas al estudio y publicación de trabajos en relación a las actividades y nuevos planteamientos de la vida de los museos. Existen dos disciplinas encargadas de la problemática del tema. Por una lado la Museografía, teoría y práctica de la construcción de museos, incluyendo los aspectos arquitectónicos, de circulación e instalaciones técnicas. Por otro lado, una disciplina más amplia denominada Museología, dedicada a atender los problemas de adquisición, métodos de presentación, almacenamiento de reservas, medidas de seguridad y conservación, restauración y actividades culturales proyectadas desde los museos. Los estatutos del ICOM la define así: "La museología se ocupa del estudio de la historia de los museos, de su papel en la sociedad, de sus sistemas específicos de investigación, documentación, selección, educación y organización, así como de las relaciones de la institución con el contexto social".¹⁴

Los museos deben abocarse a la tarea de brindar esparcimiento, información y educación principalmente, ya que en la sociedad industrial en que están inmersos, compiten con lo que esta sociedad ofrece a la multitud alienada para ocupar sus ratos de ocio; tantos estímulos más vivaces y penetrantes totalmente superficiales y enajenantes.

Debemos considerar otro aspecto fundamental que afecta al museo como institución.

Con el lenguaje de los objetos que manejan los museos, se pretende inculcar ciertas ideas y valores. En nuestra sociedad, la mayoría de los museos dependen del Estado. Este patrocinará las tesis predi--lectas del establishment económico, social y cultural. Tal vez no prohibirá ninguna otra, pero podrían manifestarse con imparcial eficacia.

La existencia de una identidad nacional, una tradición o políti--ca cultural fuera o dentro de la misma estructura socioeconómica en -- que se ha formado un museo, afectan los lineamientos de la institu--ción.

Es sabido que el Estado es la forma mediante la cual los indivi--duos de una clase dominante imponen sus intereses comunes y en el -- cual se resume toda la sociedad civil de una época, se sigue el hecho de que todas las instituciones comunes sufren la intervención del Es--tado y reciben una forma política.

Nuestra sociedad capitalista no excluye en su organización el -- complejo sistema de medios a través de los cuales defenderá sus inte--reses de clase y luchará por mantener su permanencia en el poder va--liéndose del Aparato de Estado como de los Aparatos Ideológicos del -- Estado. Estos se encuentran bajo la forma de instituciones precisas y especializadas. Entre ellos están los A.I.E. culturales en donde que--dan insertos los museos. La probabilidad de que estas instituciones -- sirvan a los fines del Estado, de imponer velada o claramente su ideología e intereses de clase, contraría y desvirtúa los propósitos fun--damentales de las funciones puras de una institución pública educati--va como lo es el museo.

EL MUSEO Y SU FUNCION EDUCATIVA.

LA EDUCACION.

La definición del término educación señala la transmisión y aprendizaje de las técnicas culturales, o sea de las técnicas de uso, de producción, de comportamiento, mediante las cuales un grupo de hombres está en situación de satisfacer necesidades, de protegerse contra la hostilidad del ambiente físico y biológico, de trabajar y vivir en sociedad en una forma más o menos ordenada y pacífica. La totalidad de estas técnicas se denomina cultura y una sociedad humana no puede sobrevivir sin que ésta sea transmitida de generación a generación y las formas mediante las cuales esta transmisión se efectúa o se garantiza se denominan educación.

Se pueden distinguir dos formas fundamentales de la educación: una, la que se propone simplemente transmitir las técnicas de trabajo y comportamiento que ya están en posesión del grupo social y garantizar su relativa inmutabilidad; dos, la que se propone, a través de la transmisión de técnicas poseídas por la sociedad, formar en los individuos la capacidad de corregir y perfeccionar las técnicas mismas.

El fin de la educación es la formación del hombre, de su cultura; la maduración del individuo, el logro de su forma completa o perfecta.

La finalidad de la educación, por tanto, sólo puede ser el desa

rrollar, al mismo tiempo que la singularidad, la conciencia o reciprocidad sociales del individuo. Fomentar el crecimiento de lo que cada ser humano posee de individual, armonizando al mismo tiempo la individualidad así lograda con la unidad orgánica del grupo social al cual pertenece.

LA EDUCACION ESTETICA.

La educación de la sensibilidad estética es fundamental en este proceso. Es la educación de los sentidos sobre los cuales se basan la conciencia y, en última instancia, la inteligencia y los juicios del individuo. Sólo en la medida en que esos sentidos establecen una relación armoniosa y habitual con el mundo exterior, se construye una personalidad integrada.

La educación estética tendrá como alcance:

- la conservación de la intensidad natural de todos los modos de percepción y sensación;
- la coordinación de los diversos modos de percepción y sensación, entre sí y en relación con el ambiente;
- la expresión del sentimiento en forma comunicable;
- la expresión, en forma comunicable, de los modos de experiencia mental que, si no fuera así, permanecerían parcial o totalmente inconscientes.

La técnica de la educación estética presenta los siguientes aspectos: educación visual, plástica, musical, cinética, verbal y cons-

tructiva.

Si la educación es el fomento del crecimiento, éste se hace evidente sólo en la expresión, mediante signos y símbolos audibles o visibles; por tanto, la educación puede definirse como el cultivo de los modos de expresión, cuyo objetivo es por consiguiente, la creación de artistas, de personas eficientes en los diversos modos de expresión. Es aquí donde retoma gran importancia la educación estética.

FUNCION EDUCATIVA DEL MUSEO.

En base a lo expuesto en el capítulo anterior, referente a las artes plásticas como medio de comunicación, trasladaremos también la perspectiva comunicacional dentro de las funciones del museo.

Marshall McLuhan, el teórico canadiense de la comunicación, ha hecho conocer las categorías de lo frío y lo caliente. Estas categorías comunicacionales se refieren a una distinción conceptual de los medios de comunicación. Un medio caliente es un medio de 'alta definición', muy rico en datos informacionales para el receptor y que en consecuencia exige una menor participación de él. Como ejemplos cita la radio, el cine o los medios gráficos con los que el receptor no se siente estimulado a proponer sentidos, pues éstos vienen ya dados en forma total por los canales de comunicación mencionados. Los medios fríos, en cambio, son relativamente pobres en información, y en consecuencia estimulan al receptor a una mayor participación; el ejemplo citado por el autor es el teléfono. Hay medios que conjugan lo frío -

con lo caliente, como el arte o la publicidad comercial.

Tomando en cuenta estas consideraciones, un museo debe distinguirse entre tener una simple función informativa o convertirse en un verdadero centro de comunicación, ya que en ésta se promueve la participación y en la primera se transmiten simplemente contenidos pre-elaborados que inhiben esa participación.

En resumen, lo frío se une a los museos cuya función cambia y se transforma en comunicacional: participación, concepción de una cultura abierta, no elitista. Esto significa tratar de hacer participar al público en una acción creativa, favorecer una toma de conciencia artística. La participación a que se alude es una participación de consumo activo.

El concepto de consumo activo está ligado a la comprensión y desarrollo de la capacidad crítica del receptor respecto de aquello que consume desde el punto de vista artístico. Esto no quiere decir que el consumidor deba 'elaborar' el producto artístico, sino que sea capaz de proponer sus propios criterios y, en esa medida, se integre a la obra o emita juicios sobre ella.

Es evidente que este consumo activo se puede ver facilitado por elementos de orden técnico o arquitectónico, pero la problemática va mucho más allá: el museo debe considerar no sólo los aspectos funcionales y tecnológicos sino también los sociales y culturales en general.

A partir de esta perspectiva comunicacional del museo, en la actualidad el papel y función primordial de esta institución se ha cen-

trado de forma casi exclusiva en su dimensión pedagógica. Las diferentes manifestaciones artísticas han alcanzado un grado de intelectualización en oposición al bajo nivel de cultura de una inmensa mayoría - de los miembros de la sociedad, para los cuales no se ha podido evitar que su contenido se haga gradualmente ininteligible.

Se mencionó anteriormente la existencia de los Aparatos Ideológicos de Estado como mecanismos de apoyo para infiltrar la ideología y los intereses de clase, que facilitarán el dominio de la clase en el poder. Estos A.I.E. tienen un papel preponderante pues controlan todos los aspectos de la vida de una sociedad determinada.

Si nos centramos en el problema del bajo nivel cultural y de educación que sufre la inmensa mayoría de la sociedad en México, podríamos remitirlo a la función que desempeñan estos A.I.E. en nuestro país. Existen los A.I.E. religiosos, A.I.E. escolares, A.I.E. familiares, A.I.E. jurídicos, A.I.E. políticos, A.I.E. sindicales. A.I.E. de información y A.I.E. culturales. Todos bajo el dominio de la ideología burguesa.

Tomemos simplemente los A.I.E. escolares. El Estado a través de ellos implanta programas nacionales de educación que generan normas - cívicas, morales, estéticas y hasta políticas que desde temprana edad manipulan la ideología de la población. De aquí surge el sometimiento, adoptado de manera conciente o bien en forma impositiva, que mantiene la diferencia de clases. Durante todos los años de aprendizaje que vive el hombre desde niño, aquel que goza de ese privilegio, no recibe una educación óptima. Los A.I.E. escolares no realizan a conciencia -

una labor de reeducación del pueblo para desprenderlo de actividades alienantes, adquiridas principalmente a través de la televisión. No existe el verdadero propósito de encauzar el criterio del pueblo hacia la adquisición de valores auténticos, de capacidades críticas y reflexivas, de participación en los acontecimientos sociales, políticos o culturales, que eleven al hombre a su nivel de ser humano completo.

El Estado aparece así como cómplice de una sociedad abocada sólo a la producción y al consumo. Los medios de comunicación masiva proporcionan a las clases populares múltiples diversiones que tienen por objeto descansarlas o distraerlas para que prosigan sin rebelarse en un trabajo que les produce alienación. Pero este 'descanso' está hecho de superficialidades. Este descanso no es el momento en que el trabajador se encuentra consigo mismo y con su comunidad; no es el momento de captar el goce de su existencia y de la construcción de la historia; es mas bien un momento más que contribuye a la pérdida o enajenación de sí mismo. Se le educa para que considere el descanso como un mecanismo de consumo de bienes inútiles; se le presentan para su placer los símbolos de su opresión. Sólo con mayor trabajo podrá cubrir el mundo de falsas necesidades para las que se le programa; el hombre queda adiestrado para encontrar su propio valor y su dignidad en la posesión de cosas y no en la posesión de sí mismo. Pierde la capacidad de apropiación, de interiorización y queda separado del mundo artístico pero apto para esclavizarse en el consumo.

Ya desde esta premisa, el museo tendrá que enfrentarse a dos -

perspectivas: educar a los analfabetas y reeducar a quienes han sufrido el maniqueísmo cultural.

El museo tiene que hacer un estudio minucioso de las necesidades culturales de cada comunidad, y habrá que elaborar un completo plan de culturalización en el cual la institución desempeñará un papel importante y así comenzar a desarrollar la función social que le corresponde. En zonas periféricas o barrios habitados por una población más o menos marginada, deberá ofrecer los elementos de que disponga para la promoción e integración de los habitantes del suburbio en la comunidad de la gran ciudad, suplir deficiencias de información y culturalización dado el caso.

En las ciencias sociales, la palabra cultura significa el conjunto de todas las maneras de pensar y actuar del ser humano, en el cual se incluyen arte, ciencia, moral, costumbres, actitudes y aptitudes; es la universidad de experiencias que el hombre aprehende, muda y transmite; es todo aquello heredado, creado y transformado por la humanidad. La divulgación cultural es una de las funciones propias del museo; debe ser un vínculo de transmisión de cultura.

La pedagogía activa en el ámbito de los museos, se puede remontar a las experiencias en los años 1914-1918, en el Victoria and Albert Museum de Londres, en donde se organizó el diseño de una serie de ejercicios artesanales relacionados con las piezas del propio museo, dirigidos y pensados para los escolares que lo visitaban.

A partir de 1920, los museos estadounidenses poseen un servicio pedagógico permanente, así como un espacio dedicado exclusivamente a

los escolares. Por otra parte, en las escuelas primarias, se emplea una hora semanal en comentar y analizar las visitas que los escolares han efectuado a distintos museos.

En México se creó el Museo Nacional de Antropología en 1964, un museo concebido y diseñado para un público en su mayoría analfabeta. El objetivo principal de la Institución es explicar la historia y costumbres del país, exaltación de ciertos valores y resaltando las ca--racterísticas nacionales.

Basa su actividad didáctica en imágenes y elementos plásticos. La reconstrucción en el propio museo de escenas de la vida tradicio--nal mexicana muestra a los visitantes una imagen de las condiciones - en que se desarrolla su propia existencia. De este modo, objeto y pú--blico de alguna forma se confunden.

El museo cuenta con un teatro de orientación, en el que se proyecta un espectáculo de luz y sonido representando desde la aparición del hombre americano hasta la caída del imperio mexicana. Organiza -- otras actividades como visitas a los conventos coloniales, a las pin--turas murales prehispánicas, conciertos, talleres, cine-club, etc.

En 1968, el Museo Nacional de Cuba inauguró una sala destinada - especialmente a los niños y a aquellos adultos de nivel cultural bajo. La cuestión fundamental era introducir a un público poco conocedor de la materia en el complejo mundo de las artes plásticas; la sala didá--tica tendría como principal misión clasificar cuestiones como: '¿qué son los estilos?, ¿cómo valorar una escultura?, ¿qué papel desempeña el diseño industrial?, ¿qué es un museo?, valorización de la forma me

diante el análisis de diversos elementos de la obra, tales como la línea, la masa, el color, el tono, el volumen y la composición', etc.

En este mismo año, en Marsella, en una sala del Museo de Bellas Artes del Palacio de Longchamp se creó el Museo de los Niños, cuyo objetivo primordial es introducir al niño en el ámbito de las artes plásticas, en el conocimiento de las técnicas artísticas, así como de desarrollar su sensibilidad; por ello todas las obras presentadas pueden incluso ser tocadas por los pequeños, pueden realizar todo tipo de trabajos manuales y polemizar en torno a los objetos presentados. Para completar esta experiencia se creó también el llamado 'Museobús', que consiste en un autobús cuyo interior ha sido adecuado para el transporte y exposición de colecciones artísticas. La creación del Museobús responde al ideal de hacer llegar la inquietud artística y cultural a las poblaciones alejadas de los centros donde se concentra la vida intelectual y cultural del país.

Estos ejemplos ponen de manifiesto una mentalidad abierta, que concibe al museo como algo más que unas simples salas dedicadas a albergar objetos. En ellos se subraya la dimensión humana y de servicio que el museo debería tener en todas partes. Como éstos, existen muchos otros en donde se pueden apreciar los logros en las propuestas para renovar las actividades y funciones de un museo.

Por otra parte, analizando los diferentes tipos de público que asisten al museo, se debe tomar en cuenta que al escolar y al adulto mal culturalizado no se les puede obligar a aceptar una imagen determinada del museo, ni asistir a éste como una acción impositiva; hay -

que sensibilizar a todo tipo de público para que acuda a él voluntariamente y obtenga también de éste, los elementos positivos que le aporta. La primera condición para la efectividad de la función pedagógica, es el respeto absoluto a los modos y formas culturales de cualquier comunidad, y una sensibilización previa del público para que sea también él y no sólo los técnicos y especialistas, quién decida la forma en que el museo ha de hacer acto de presencia en su comunidad.

Los museos estadounidenses, fueron los primeros en asumir el papel de convertirse en intérpretes de sus propias obras de cara a los visitantes, y en educadores del público respecto a una mayor información y una más profunda apreciación del arte en general.

Con esta base, los programas de actividades de los museos extendidos por muchos países de Europa y los otros continentes, incluyen clases para niños y adultos, conferencias, proyecciones cinematográficas, exposiciones temporales, talleres para la enseñanza de determinadas técnicas artísticas y visitas comentadas. Todo ello ha aportado modificaciones a la estructura física de los museos, que ahora requieren salas de conferencias, bibliotecas, salas de estudio, restaurante, salas de descanso y departamentos de venta de libros, reproducciones y material educativo, diversas instalaciones audiovisuales y salas de proyecciones. así como talleres de experimentación artística.

La revista MUSEUM, órgano oficial de la UNESCO para la promoción de actividades museográficas, incluye cada tanto artículos con propuestas para que los museos se hagan más activos, tengan una mejor -

función dentro de la sociedad y superen la inercia que tanto tiempo - han mantenido. Como resultado, en algunos países han empezado a funcionar las 'exposiciones itinerantes' para dar a conocer sus colecciones a amplias capas de sus poblaciones que viven en distritos alejados, y no sólo a visitantes y turistas ocasionales. Estas exposiciones realizadas mediante ómnibus y vagones de ferrocarril, en fábricas, sindicatos y universidades obreras, aún acompañadas por conferencias didácticas y propaganda dirigidas a los nuevos destinatarios, no basta para motivar su interés, la comprensión de las obras e influir sobre la elaboración de la sensibilidad estética popular. Indudablemente, es un positivo intento de difusión cultural, pero no ha podido modificar la función elitista de esas obras, ni la concepción de las relaciones arte-espectador que las originaron.

La enseñanza es un arte creador; en los museos constituye el indispensable complemento de las más bellas colecciones; es el nexo entre el público y el objeto exhibido, y se puede impartir directamente por medio de un guía-conferenciante, o indirectamente con ayuda de leyendas impresas o grabaciones sonoras (éstas últimas son un magnífico recurso para el problema del público analfabeta, y como ejemplo se puede citar el éxito que ha tenido en el Museo Histórico de México, - en donde existe la posibilidad de superar el obstáculo del analfabetismo ante la opción de escuchar simplemente las explicaciones, y como máximo logro, la comprensión de los contenidos). Esto exige siempre un esfuerzo por parte del beneficiario. Además la interpretación se debe adaptar a la edad mental, la cultura y curiosidad del visitan

te. El elemento esencial no es más el objeto expuesto sino el visitante mismo, y el método empleado depende mucho del ingenio, veracidad y concreción del educador.

No hay, por así decirlo, nada de lo que interese al hombre, de lo que pueda aprender en los museos, y a menudo solamente en los mu--seos, que no pueda aclarar en ellos de una forma brillante, ya se trate de las artes, de las ciencias, de la historia o de la industria; - pero si se examinan las cosas a fondo, es el personal de los museos - el que otorga valor a estas instituciones, y de cuya infatigable dedicación dependen la intensidad del interés despertado y beneficios que aporten al hombre.

El público necesita ser atraído al museo, y únicamente después - que se le hace franquear el umbral, puede beneficiarse con los múltiples servicios que le son ofrecidos.

El museo puede tomar un lugar en la organización social como centro de convivencia, donde se desarrollan toda una gama de actividades espirituales. No debe olvidarse que es, ante todo, un establecimiento donde se resguardan, exhiben y se aplican objetos de dos o tres dimensiones, ejemplos de las formas de vida que nos rodean y de las formas de expresión del mundo en que vivimos. Las actividades sociales de - las cuales el museo tomará la iniciativa o que él alentará, tendrán - como único objetivo el de instruir, distraer y reunir. Su papel debe ser el de un centro social y cultural.

La acción de los museos entre los adultos, es la de satisfacer una infinita variedad de necesidades, gustos y curiosidades. Organi--

zar exposiciones interesantes y educativas, hacerlas comprensibles - por medio de reseñas educativas, comentarios orales, intérpretes y guías-conferenciantes; extender su campo de acción gracias a maquetas, conferencias, demostraciones y proyecciones cinematográficas; lectura de catálogos, folletos.

Las exposiciones temporales deben ser lo suficientemente variadas para estimular, incluso, a los visitantes menos constantes a volver regularmente; apoyadas con una serie de conferencias sobre temas inmediatos o cursos para un estudio más profundizado de las mismas. - Dar ciertas facilidades como bibliotecas, laboratorios, talleres o estudios que resultarían necesarios para permitir trabajos prácticos.

A un adulto, acostumbrado a un tren de vida regular y a veces sumergido por la rutina, los museos especializados significan una renovación de la visión, una extensión de su horizonte, al cual toda educación, particularmente la brindada por los museos, debe tender.

El museo tiene una fuerza potencial como medio de comunicación de masas. Al igual que la radio y la televisión, el museo puede orientar, motivar, despertar interés por la cultura; reforzar los valores del hombre enseñándole a respetar la historia, a enorgullecerse de las manifestaciones artísticas nacionales, a conservar el patrimonio histórico-cultural del país.

El interés general, la aspiración universalmente compartida de - hacer que todos los hombres , sin diferencia ni discriminación, participen de las conquistas científicas, de los beneficios de la educación, en una palabra, del progreso alcanzado por el mundo.

El museo puede hacerse oír y ver más allá de sus muros. Han de organizarse programas de distintos niveles, por medio de exposiciones ambulantes, conferencias, presentaciones de radio y televisión y otros medios semejantes, con el objeto de que la mayor cantidad de público posible sea alcanzado por esta labor de difusión. Además las labores de publicación de un museo deben estar enfocadas hacia todas las jerarquías de conocimiento, desde el nivel del especialista hasta el del analfabeta potencial.

Ya desde el Segundo Seminario Regional Latinoamericano organizado por la UNESCO en México en 1962, se tomaron las siguientes consideraciones necesarias para el mejor funcionamiento de los museos en Latinoamérica:

- crear publicaciones a nivel nacional, reproducciones, muestras, fotografías, películas, folletos;

- servicio especial para niños, educación didáctica positiva en visitas guiadas y aplicación práctica (talleres);

- establecer visitas periódicas por parte de los museos hacia los barrios periféricos de cada ciudad, llevándoles de una manera audio-visual bien programada, el mensaje de la existencia de los museos, su importancia, realizaciones y los fines que persigue dentro de la sociedad;

- programas de educación como complemento de los cursos escolares, organizar cursos de educación y de actividades recreativas que cautiven e instruyan a los participantes tanto adultos como jóvenes;

- encontrar la manera de llegar a los miembros de la comunidad -

que son indiferentes a su acción y conseguir integrarlos por medio de los medios de difusión: radio, televisión, prensa, anuncios (carteles)

- organización de exposiciones circulantes;
- préstamo de exposiciones a escuelas, fábricas, clubes;
- invitaciones para participar en las diversas actividades culturales, dirigidas o patrocinadas por el museo.

Dentro de la comunidad, el museo debe completar y valorizar el sistema de educación, y desempeñar una función integradora uniendo, preservando, analizando, interpretando, conservando y presentando el patrimonio cultural del grupo. Así mismo, debe poner de manifiesto las relaciones que existen entre ese patrimonio cultural y las realidades de orden natural, acontecimientos históricos, fruto de las revoluciones sociales, políticas, económicas y culturales. Contribuir a la integración cultural instruyendo de manera amena y mostrando las posibilidades de tipo profesional; actividades que han de ser democráticamente provechosas para todos los sectores sociales y culturales de la población. El museo se convierte en un verdadero centro cultural de la comunidad y constituye, como tal, una fuerza centrípeta en relación con la sociedad.

En cuanto a la organización de exposiciones, es imprescindible que éstas, ya sean permanentes o temporales, temáticas o con un fin determinado, estén concebidas y preparadas por equipos competentes de museógrafos, hombres de ciencia y pedagógos, a fin de presentar su contenido de manera atractiva, exacta y comprensible para el público.

Estudiar metódica y científicamente, las reacciones individuales

de los visitantes ante las exposiciones y programas de educación (entrevistas personales, cuestionarios, análisis de exposiciones, etc.). Cada museo deberá modificar sus métodos de presentación a fin de responder mejor a las necesidades de sus visitantes, y a las necesidades intelectuales de sus comunidades.

III. TRAYECTORIA CULTURAL DEL MUSEO ALVAR

Y CARMEN T. DE CARRILLO GIL.

ANTECEDENTES HISTORICOS.

El origen del museo de arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil - tiene que ver con los proyectos del gobierno en el periodo del presidente Echeverría y la "Reforma Educativa" de 1970.

La educación a nivel nacional, había cobrado gran importancia y atención después de los acontecimientos políticos y sociales de 1910. Sin embargo, los propósitos de ésta se fueron modificando y hasta relegando por los intereses particulares que movían a los diferentes individuos que fungieron como gobernantes del país.

No obstante, hombres como Vasconcelos, López Mateos y Barrios - Sierra concebían la formación pedagógica como un proceso hacia la libertad creadora fundada en la base de necesidades nacionales reales. Que el estado revolucionario tenía como uno de sus deberes primordiales el de 'educar' a la población (entendido como un proceso armonizador para favorecer la libertad y la democracia).

Vasconcelos había concebido ideas claras al respecto: su ideología estaba orientada en oposición a educar a los hombres para lo estrictamente utilitario. Para él, el hombre educado sería capaz de integrar los más altos valores de la condición humana, cubrir las nece-

sidades económicas, sociales y políticas de su sociedad, alcanzar el placer creativo del ejercicio artístico para alimentar el espíritu, - para participar activamente en la formación de una nueva cultura. Su pedagogía pretendía transformar a las masas marginadas en grupos de - individuos productivos y creadores.¹⁶

En 1968 se manifiestan vivamente los resultados de la deficien-- cias y errores acumulados durante los decenios anteriores: las casas de estudios se convirtieron en el testimonio vivo de una de las más - agudas crisis que haya sacudido la estructura social y política del sistema; concentración de recursos y servicios en las clases pudien-- tes económicamente; el sector rural padeció una aguda desatención; al to índice de desempleo, etc. Los sistemas escolares que habían carac-- terizado a los gobiernos posteriores a la revolución probaron su ine-- ficacia, los sometimientos presupuestales y control financiero habían servido para que la educación superior quedara sujeta al dominio polí tico del Estado, etc.

Estos problemas, sumados a muchos otros, presionaron al gobierno mexicano a buscar soluciones inmediatas. Sin embargo, el papel del Es tado a partir de los 70s., sería el de regulador en los modos de acer camiento entre los que representan la crítica del sistema y los que - tienen el poder económico.

Una de las medidas tomadas fue la Reforma Educativa a todos los niveles de enseñanza, que intentó cubrir tres aspectos fundamentales: la actualización, extensión y flexibilidad de la educación. El presi-- dente Echeverría pretendía, a través de una reorganización del siste-

ma educativo y de las actividades de investigación científica, disponer la aplicación de un programa de desarrollo mediante la formación de tecnología y el adiestramiento en las nuevas generaciones. La población debía integrarse así en un proceso de "concientización" sobre los problemas del país.¹⁷

Pero el auge tecnológico propició más al adiestramiento de técnicos y especialistas alejándose del cometido de "crear conciencia" en la población, lo que contribuyó a reducir la participación popular en los destinos del país. Se quiso retomar la idea de 'educación popular' de J. Vasconcelos, y su labor de redimir al país por medio del estímulo cultural y artístico, que traería consigo la movilidad social. Pero este propósito quedó reducido a la sola creación de nuevos museos (M. Universitario de Ciencias y Arte, 1970; M. del Recuerdo, 1970; M. Carrillo Gil, 1974; M. Universitario del Chopo, 1975; etc.) a los que no se les brindó la atención ni el presupuesto necesario para dar apoyo a la Reforma Educativa.

La orientación hacia una política educativa y social basada en prioridades de índole económica, desatendió la necesidad de proporcionar una educación integral.

Los resultados no se hicieron esperar. El apoyo a la industria, sostén político por el desarrollo económico, agudizó las desigualdades sociales. El sector rural ha tenido una participación mínima en los beneficios educativos; desempleo, devaluaciones, nula participación popular, actividades culturales y de recreación sólo en grandes ciudades y destinadas a público reducido, etc.

Dentro de este marco político y social se fundó el museo Carrillo Gil. Las causas particulares que dieron origen a la colección se deben al interés personal del Dr. Alvar Carrillo Gil por el arte nacional. Fue uno de los coleccionistas más importantes de México. De profesión médico-pediatra, hombre de gran experiencia en el terreno de las artes plásticas, además de pintor e investigador estético. Fue también gran amigo de los tres muralistas mexicanos, en especial de Orozco, y fué para él una especie de mecenas cuando el pintor atravesaba por momentos difíciles económicamente. El primer dibujo que integró la colección Carrillo Gil, "La Chole" de J. C. Orozco, lo adquirió en 1938. Se dedicó a recopilar la obra de Orozco, Siqueiros y Rivera tanto en el país como en el extranjero. Finalmente enriqueció la colección con obra gráfica de importantes artistas europeos.

Así, la colección Carrillo Gil, valiosa artísticamente y de suma importancia nacional, fue adquirida por el gobierno de México en 1972 por decreto presidencial y el museo inaugurado el 30 de agosto de 1974.

La colección está constituida principalmente por obras de los tres grandes muralistas mexicanos: pinturas de caballete, estudios para murales ejecutados posteriormente, obras basadas en creaciones murales y también cuadros sin propósitos ulteriores; también incluye obras de otros artistas importantes nacionales e internacionales, pinturas y grabados en una rica pluralidad de tendencias, movimientos y técnicas. Este conjunto de obras fue reunido para ser ofrecido al público, con el propósito de cumplir una misión educadora y ayudar a es

timular el interés del mismo por las artes plásticas y de intensifi--
car y profundizar su cultura visual.

Las obras que componen la colección son las siguientes:

Autor	No. de obras	
José Clemente Orozco	153	(38 oleos, 7 dib. a lápiz, 27 tintas, 3 dib. a crayón, 6 acuarelas, 5 dib. a car- bón, 4 gouache, 18 temples, 17 grabados y 28 litogra-- fías.)
Diego Rivera	24	(7 óleos, 16 dibujos)
David Alfaro Siqueiros	46	(23 piroxilina/masonite, - 2 óleos)
Wolfgang Paalen	5	
Gunther Gerzso	15	
Carrillo Gil	17	
Estampas japonesas	279	
Kakemonos	23	
Luis Nishizawa	38	
Picasso	133	
Rodin	54	
Villon	32	
Zao-Wou-Ki	26	
Rouault	25	
Fredlander	24	
Kandinsky	33	

Nota: los datos de la clasificación de las obras fueron tomadas del catálogo de la colección propiedad del museo.

Esta colección incluye dibujos, litografías, carteles y aguafuertes originales y fascimiles de varios maestros europeos.

Gracias a la colección Carrillo Gil, el Instituto Nacional de Bellas Artes ha podido presentar grandes exposiciones en diversos paí--ses de Europa y América.

La biblioteca especializada de arte moderno del museo, una de - las mejores que hay en México, también fue donada por el Dr. Carrillo Gil.

El museo se encuentra ubicado en la Av. Revolución No. 1608, San Angel, el cual consta de cuatro niveles y el acceso a ellos es por medio de rampas. Está dividido en varias salas para exposiciones, dos - de ellas están destinadas a la colección permanente, y el resto se - utiliza para exposiciones temporales nacionales e internacionales, o para diversos eventos culturales. Actualmente, se está redistribuyendo el espacio interior, principalmente en la planta del sótano, para dotar al museo de salas para nuevas funciones, como cafetería y ta--lleres de experimentación.

ORGANIZACION INTERNA DEL MUSEO.

Actualmente, la estructura orgánica del museo Carrillo Gil cuenta con una Dirección, una Subdirección, un Departamento de Exposiciones Temporales, un Departamento de Control y Registro de Obra, un área que coordina las Actividades Paralelas y de Servicios al Público y un Departamento Administrativo.

La Dirección es la encargada de elaborar el programa anual de exposiciones y actividades paralelas para su aprobación ante la Dirección de Artes Plásticas del INBA, así como coordinar los planes y programas de las áreas a su cargo, es decir, la Subdirección y el resto de departamentos subalternos, para los cuales cuenta con un total de 41 personas en plantilla, incluyendo personal de base y confianza.

La Subdirección es la responsable de la coordinación general y de la supervisión operativa del museo, así como del diseño museográfico de cada una de las exposiciones temporales o permanentes.

El Departamento de Exposiciones Temporales es el encargado del manejo de las colecciones temporales, nacionales e internacionales, una vez que han sido recibidas y registradas por el Depto. de Control y Registro de Obra; este departamento se apoya en el taller de museografía, integrado por tres auxiliares de museógrafo, quienes acondicionan las salas, montan y distribuyen las obras de acuerdo a las instrucciones proporcionadas por el jefe del Depto. de Exposiciones Tem-

porales o por el jefe de Control y Registro de Obra, ya que éstos dos últimos realizan funciones de museógrafos.

De cada exposición se realiza una investigación correspondiente en donde se solicita a cada artista expositor curriculum vitae, catálogos, fotografía de su obra, así como un listado técnico que contenga información relativa al estilo, técnica, tema, presentación y título de la obra. Se ordena la impresión al departamento de Prensa y Propaganda del INBA para la elaboración de catálogos, posters, trípticos e invitaciones, informando a los medios de Prensa y Difusión. Elabora informes de las exposiciones para la Dirección de Artes Plásticas, así como las solicitudes de suministro de recursos materiales para el montaje de las mismas.

El Departamento de Control y Registro de Obra es el responsable del registro, control y seguridad de todas las obras que se encuentren en el museo, tanto de las exposiciones temporales, obra en tránsito y de la colección permanente. Elabora un programa de coordinación museográfica de acuerdo al calendario de exposiciones, conjuntamente con el Depto. de Exposiciones Temporales, así como recibe y comprueba la obra que ingresa al museo, verificando el estado físico de las mismas y su autenticidad, en coordinación con personal de CENCOA (Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas del INBA.)

El área de Actividades Paralelas y Servicios al Público, se encarga de organizar eventos de carácter complementario a las funciones sustantivas del museo tales como: talleres abiertos de literatura, sensibilización artística, iniciales de música, danza, teatro y artes

plásticas, taller y curso de periodismo, cine experimental así como - cine-club, ciclos de conferencias, conciertos y funciones de teatro guíñol. Lleva un control estadístico de la incidencia del público en las salas de exposición, como en las actividades antes mencionadas, - con el propósito de fomentar y difundir los servicios que brinda el - museo dirigiéndolas principalmente a las zonas aledañas al mismo, con tactando con escuelas, instituciones y público asiduo.

El Departamento Administrativo se encarga del control del personal de custodia, intendencia, jardinería, y del personal de seguridad dentro del museo que depende directamente de la Dirección de Artes - plásticas. Apoya a la Dirección elaborando y controlando el ejercicio presupuestal anual del museo, trámites administrativos tales como ser vicios al personal, movimientos, incidencias y pago de nómina, suministro de materiales y solicitudes de mantenimiento.

EXPOSICION PERMANENTE.

El objetivo de la creación del museo Carrillo Gil, fue el de des tinar un lugar específico y abierto al público para la exhibición de una de las colecciones de pintura mexicana más importantes y reconoc*i* das internacionalmente; su valor radica, como se mencionó anteriormente, en que la conforman numerosas obras de los grandes muralistas mexicanos.

Otro de los propósitos era que la colección se exhibiera permanentemente dentro del museo; pero dada la importancia de la misma y la necesidad de presentar exposiciones itinerantes dentro y fuera del país, esta colección no siempre se encontraba completa; también debido a su proporción numérica, no podía ser exhibida en su totalidad en las dos salas destinadas para ella, pues el resto cumplía otras funciones, por lo que se generó la necesidad de ser reciclada y presentada en partes, periódicamente, en el transcurso del año.

EXPOSICIONES TEMPORALES.

La organización y programación en el museo Carrillo Gil de estas exposiciones, depende de diferentes factores. Básicamente, el museo trabaja con cuatro tipos de exposiciones:

1. EXPOSICIONES INDIVIDUALES. ARTE JOVEN.

El museo Carrillo Gil funge como promotor del arte joven. Es el lugar introductor para que el artista novel se exponga a nivel de museos. Para ésto, se hace un estudio del curriculum del artista, considerando su presencia en galerías; se hace un análisis del trayecto de su obra, la cual debe manifestar un proceso con variantes o definido, que demuestre un trabajo serio, con madurez artística.

Estos artistas son propuestos por el Museo a la Dirección de Ar-

tes Plásticas para ser eceptados y expuestos en el mismo; también la propuesta puede partir de la Dirección de Artes PLásticas al museo, y en coordinación de ambas direcciones, aceptar o rechazar a los artistas.

2. EXPOSICIONES TEMATICAS.

Considerando los propósitos del museo de presentar artistas jóvenes y el arte contemporáneo en México, la dirección del mismo hace - propuestas de exposiciones con un tema determinado, con una investiga ción y finalidad definida, que presente acontecimientos importantes, transformaciones en el devenir del arte mexicano. Por lo general son exposiciones colectivas, tales como la titulada "De los grupos, los - individuos", cuyo propósito era demostrar qué había pasado con los ar tistas que hace diez años fundaron el Movimiento de los Grupos; anal iar cómo se había dado la influencia, si de ellos al movimiento o - bien, éste a la trayectoria individual de los artistas.

La investigación teórica está a cargo del Servicio Social de la Universidad Iberoamericana, o bien del Centro de Investigación y Do-- cumentación de Artes Plásticas.

3. EXPOSICIONES ESPECIALES.

Estas exposiciones son de carácter internacional. Son un conve- nio de intercambio cultural entre las diferentes Embajadas con el Ins tituto Nacional de Bellas Artes. Las propociciones parten de las Emba jadas y tienen que pasar a través de la Secretaria de Relaciones Exte

riores, la S.E.P., la oficina de relaciones internacionales del INBA, la Dirección de Artes Plásticas y llegar finalmente al museo. Este último no interviene directamente en la selección y trámites de las mismas, y tiene que incluirlas en el calendario de exposiciones a serles destinadas.

La política cultural que se sigue para la selección de estas exposiciones, tiene una influencia determinada por parte de la política del Estado. Más adelante analizaremos la problemática en cuestión.

4. COLECCION PERMANENTE.

(Exposiciones temporales en base a la Colección)

Se mencionó anteriormente las causas por las que la colección de pintura mexicana del museo no puede ser presentada en su totalidad. Sin embargo, los ciclos de exposiciones temporales que se han organizado en base a la colección conforman, de manera activa, la continuidad de exhibición de la misma, que sigue teniendo un carácter permanente.

En base a datos estadísticos, encontramos la siguiente proporción en la presentación de exposiciones temporales, nacionales e internacionales.

AÑO	EXP. NAL.	EXP. INTERNAL.	TOTAL DE EXP.
1977	50%	50%	6
1978	50%	50%	16
1979	58%	42%	31
1980	45%	55%	22

1981	54%	46%	37
1982	54%	46%	24
1983	65%	35%	29
1984	41%	59%	22
1985	86%	14%	21

Nota: cifras tomadas del archivo del museo.

ACTIVIDADES PARALELAS.

Originalmente, este servicio tenía el propósito de dar al museo una vida cultural más activa, al margen de las exposiciones presentadas. Enriquecer el ámbito de actividades artísticas que sirvieran de atractivo para incrementar la asistencia del público al museo, ofreciendo variedad de espectáculos culturales que abarcaran una diversidad de gustos.

En años anteriores, estos eventos especiales que se presentaban como actividades paralelas, eran muy similares a los programados en la actualidad. La presente dirección ha implantado un nuevo programa para éstas, que dió inicio a finales de 1984. Están organizadas por la Dirección de Literatura del INBA, por el ISSSTE, o son proposiciones de particulares que el museo considera positivas, por lo que se les concede espacio y tiempo dentro del calendario de actividades.

Talleres para adultos.

- 1.- Taller de Lectura y Redacción, pensado para que participen - en él empleados y público en general. Se imparte una vez por semana.
- 2.- Taller de Literatura, se ha estado impartiendo desde el año pasado, una vez por semana.
- 3.- Taller de Sensibilidad Artística, (inicial y avanzados), se dan por separado, en sesiones semanales.
- 4.- Talleres de Creación Literaria y Poesía, programado un día a la semana.
- 5.- Taller de Cine Experimental, funcionando durante casi dos - años, se lleva a cabo una vez por semana, al que pueden asis tir jóvenes y niños.
- 6.- Curso de Periodismo Cultural, su duración es de tres meses, en sesiones semanales.

Todos los talleres están abiertos para la asistencia del público en general.

Talleres para Niños.

- 1.- Centro de Iniciación Artística Infantil, organizado por el - INBA, que ha venido funcionando desde hace varios años. Este taller se imparte dos días a la semana y trabaja permanentemente.

Algunos talleres son gratuitos y otros son cubiertos por módicas cuotas.

Otras actividades paralelas y servicios al público que brinda ac

tualmente el museo:

- Veladas Literarias, los martes y miércoles de cada semana.
- Cine-club, funcionando desde hace varios años, los jueves de cada semana.
- Conciertos, todos los sábados, programados por la Dirección de Música del INBA.
- Teatro, Teatro Guiñol, organizados en coordinación con el INBA, o bien, se programan funciones de solicitudes particulares. Se presenta una vez por semana.
- Visitas Guiadas, organizadas igual que en años anteriores: solicitudes previas para programarse un día a la semana, por lo general a grupos escolares, aunque también atienden requerimientos del público asistente que haga solicitudes concretas. Por falta de personal, no hay visitas guiadas permanentes, ésto es, un servicio diario que dé apoyo y atención a los visitantes ocasionales al museo.

La asistencia a todos estos eventos es sin costo alguno.

De acuerdo a la descripción generalizada de la trayectoria cultural del museo, su organización y el recuento de actividades que contempla su programa de trabajo, podemos asegurar que esta institución cumple con las funciones museológicas básicas:

- De su colección y de las exposiciones temporales posee, aunque no rigurosamente completa, documentación e investigación científica y

técnica; catalogación, registros e inventarios. Para la conservación de las obras, cuenta con una bodega de almacenamiento pero carece de taller de restauración.

- Dentro de la museografía, trabaja con dos tipos de exposiciones, permanente y temporales, con personal preparado y capacitado para el desempeño de esta función, aunque no cuenta con personal especializado.

- Los servicios educativos se resumen en visitas guiadas, que no contemplan con igual importancia un programa para adultos como el que dedican a grupos escolares; un conjunto de diversas actividades paralelas que si bien enriquecen el ámbito cultural y dan la idea de un "museo vivo", están dejando de lado la necesidad de servir también de apoyo a las exposiciones. No existen programas vigentes dedicados a los grupos más alejados de la vida del museo.

- Los servicios de información dependen del Departamento de Prensa del INBA, y actualmente no son suficientes para dar mayor afluencia de visitantes. No cuentan con el presupuesto necesario para la edición de catálogos especializados y folletos más sencillos, pero igualmente bien documentados, para proporcionar información acorde a las diferencias culturales del público. La biblioteca aún está fuera de servicio.

- Como servicios colaterales dentro del museo, se limitan al préstamo de espacios para diversas actividades culturales. No cuentan con guardarropa ni con cafetería.

- Para el área de administración y promoción carecen, como muchos

otros museos nacionales, de algún impulso o apoyo financiero (patronatos, asociación de "clubes de museos", colectas especiales, etc.). -
Cuentan con un cuadro de personal capacitado para las áreas correspondientes a colecciones, divulgación, promoción y administración, exceptuando museografía.

IV. FUNCION EDUCATIVA DEL MUSEO ALVAR

Y CARMEN T. DE CARRILLO GIL.

UN MUSEO PARA EL ARTE CONTEMPORANEO.

Cada museo, como institución generadora de cultura, responde a necesidades reales, esencialmente educativas; sin embargo, los matices de cada museo reflejan diferencias conforme a los intereses de cada región geográfica y los desniveles económicos en que están insertos, lo que llega a constituir las diferencias culturales de los mismos.

Es sabido que los museos mexicanos tendían a dirigirse a una élite intelectual por el bajo nivel cultural de la población. Sin embargo, ésto se ha tratado de solucionar en los últimos 25 años, pues se escucha como constante la preocupación educativa dentro de los mismos. Hay que señalar que un museo es la institución pedagógica más liberal y democrática; para participar en cualquier otra hay restricciones, como el haber pasado por ciertos niveles para alcanzar otros grados superiores. El museo no necesita estos requisitos, por lo que se convierte en una célula de gran difusión educativa.

La actividad artística ha estado siempre vinculada, incluso desde la Independencia, a las gestiones educativas del Estado Mexicano, a los proyectos estatales de desarrollo cultural.

Así, la casi totalidad de los museos de la República Mexicana -- pertenecen a organismos estatales, al INAH y al INBA, ambos dependientes de la Secretaría de Educación Pública. En consecuencia, la mayoría de los museos mexicanos están orientados hacia la antropología o las bellas artes, como instrumentos de difusión y educación de dichas instituciones.

No obstante, el complejo de museo nacional de la SEP se ha creado un poco al azar, respondiendo al deso aislado de iniciativa de las diversas comunidades que lo han fundado, o a las diversas administraciones públicas que los han querido hacer posibles. No se estableció una política coherente y unitaria, tendiente a formar una estructura museográfica de proporciones nacionales.

Esto ha suscitado una problemática primordial. Definir la ideología de la cultura y trazar el proyecto de política cultural.

La política cultural del Estado Mexicano ha tenido una trayectoria determinada.

En la panorámica del desarrollo de las artes plásticas contemporáneas se destacan como antecedentes importantes:

La manipulación y penetración ideológica por parte de los Estados Unidos en su empeño de alcanzar la hegemonía mundial en los terrenos económico, político y artístico. Su desenfrenada lucha contra el comunismo y toda forma de concientización social dió lugar, en forma de su característica "guerra fría", imponer el arte informal, abstracto, como vanguardia artística. Sus agencias culturales o comerciales organizaron exposiciones y concursos, estimulando a los artistas lati

noamericanos para que cambiaran su estilo y lo aceptaran así en respuesta a los generosos premios y al prestigio resultantes de los concursos internacionales.

Si bien en México existió un arte vanguardista, el realismo social mexicano, arte social revolucionario, de temas sociales, de comentario y crítica social, el inicio del desarrollo de una burguesía industrial y burocrática que controlaba el gobierno, dió origen a una crisis moral e ideológica de la sociedad. La política oficial de México creyó que ya estaba listo para realizar el tránsito hacia las actitudes y formas de vida modernas, y los E.U. eran el modelo más obvio; el nacionalismo cultural fue atacado en nombre del internacionalismo y se genera la desvinculación entre el artista y su sociedad. En la integración del México contemporáneo a las filas del capitalismo desaparecieron en los hechos los últimos vestigios de pensamiento socialista. Cuando el arte mexicano, que había encontrado su razón de ser en los valores producidos por la revolución perdió su vitalidad, se enfrentó al problema del artista enajenado. Sobrevino el mercado del arte en galerías y museos; la pintura de caballete se convirtió en una buena inversión, además daba prestigio social a quienes la adquirían. Hubo un incremento de galerías privadas y en 1964, la inauguración del Museo de Arte Moderno confirmó la aceptación e institucionalización por parte del gobierno de la pintura de caballete. La carencia de murales en el MAM parece representar simbólicamente el paso del muralismo a la pintura de caballete como tendencia principal del arte contemporáneo. El muralismo público de orientación social patro-

cinado por el gobierno dió lugar a la propiedad privada del arte y el desarrollo de un mercado interno, en el que los artistas trataron de apearse al estilo de 'vanguardia' y de mayor demanda que ya había determinado la ideología burguesa. El imperialismo cultural de E.U. - como arma de la guerra fría, sería como un instrumento del neocolonialismo en Latinoamérica así como la penetración económica.

Tenía que combatir y acabar con la escuela mexicana de pintura - (una manifestación cultural nacionalista y progresista) porque la abolición del nacionalismo favorece su penetración en América Latina y - por ello se alentó a los artistas mexicanos por su adopción al nuevo estilo. El gobierno mexicano, por su creciente orientación capitalista y su asociación con las finanzas de los E.U., se involucró en esta acción por su aprobación y patrocinio, a través de sus instituciones específicas y a través de las privadas también, de concursos que facilitarían la infiltración cultural, modificarían la conciencia del artista, la desviación de un arte orientado socialmente, nacionalista y objetivo hacia un arte de orientación formalista o abstracta, que gustaba tan solo a un limitado número de intelectuales.

Bajo la norma del cultivo de la 'libertad de expresión' y convenciendo de los logros estético de los expresionistas abstractos en particular, así como del agotamiento temático y estético de la escuela mexicana de pintura, condicionó el temperamento y la mentalidad de los artistas para que se involucraran en la nueva tendencia artística, contribuyendo a la desconcientización del artista por la problemática social y el compromiso del arte.

Sin embargo, el gobierno continuó apoyando al movimiento realista con el cual estaba alineado desde hacía mucho tiempo y con el que no era político romper relaciones, en consideración a la retórica revolucionaria gubernamental. A la vez, estimulaba el arte abstracto y otras tendencias como parte de un esfuerzo por presentar una imagen cultural modernizada a nivel mundial, acorde con su nueva posición cultural internacional.

La política cultural varía con el cambio de gobernantes o de los directivos de las instituciones culturales en México. Desde estos puestos se pueden imponer gustos, estilos o educación cultural sin mantener un lineamiento nacional.

El nuestro es un gobierno capitalista, de tendencia burguesa y la defensa de sus intereses de clase se manifestará a través de todas sus instituciones y dependencias.

Mucho hay que hacer: difundir, educar, inventar y arriesgar. Retornar al gran arte, crear las condiciones morales que lo permitan, impulsar el arte público, el arte de gran aliento, participativo, libre, crítico y que sea lo que debe ser: síntesis de la vida mexicana, expresión audáz contemporánea de la nación.

No es posible admitir que el mal gusto, la imposición, la frivolidad, la simulación y la irresponsabilidad de quienes tienen el poder definan la cultura, la nación, y marquen los rumbos de la cultura. No es posible aceptar que los administradores que manipulan la cultura impongan sus términos de arte, no tienen derecho a que sus gustos privados se hagan públicos.

Afirmar y ampliar la cultura nacional es un imperativo. Lo nacional que no es estático sino la acumulación de procesos, suma de acontecimientos y enriquecimiento constante en nuevas síntesis, es lo nuevo y necesario, la vanguardia conectada con la experiencia histórica. La cultura es cotidianidad, ya que las expresiones más altas de ella son la suma de esa cotidianidad, de su transformación en calidad. La cultura es el cambio y se revitaliza en su contacto con el pueblo y - toma su verdadera existencia en una comunicación e interacción entre la reflexión individual y la acción colectiva.

Actualmente, la cultura nacional está sufriendo las graves consecuencias de la penetración extranjera y de los intereses comerciales que conceden mayor importancia a las ganancias económicas, con su secuela de enajenación y adopción de patrones seudoculturales ajenos, - en detrimento de la culturalización real y educación positiva del pueblo. Todo ésto logrado a través de los medios de comunicación masiva, la televisión en particular, instrumentos empleados tácticamente para imponer una ideología prostituída y desviada del propósito educacio--nal. Tiene más influencia y penetración lo trazado por los directi--vos de la televisión privada que los planes de educación pública o de las universidades.

Es cierta la necesidad de ampliar y mejorar las instituciones de arte y cultura con el propósito de alcanzar un mayor nivel de culturalización en el pueblo, y ésto se hace imprescindible ante el constante reto de enajenación y desvirtual proceso de educación que sufrimos.

En el capítulo I, mencionamos la trascendencia e importancia de las Artes Plásticas como medio de comunicación. Este papel de las artes lleva implícita una labor educativa y de culturalización. A pesar de los esfuerzos realizados a través del programa nacional de educación de la SEP, que han resultado insuficientes, la educación artística no ha podido ser considerada con la misma importancia que le conceden a otros aspectos, y ésto dá como resultado individuos carentes de una educación integral.

Los museos tienen que asumir esta labor social, esta tarea imprescindible: educar artística y estéticamente al pueblo. Si las artes plásticas son un vehículo de comunicación y educación en sí mismas, es necesario que los hombres estén capacitados para recibir y valorar los beneficios de esta actividad que no es exclusiva de unos cuantos. Que pueden participar en la misma, entenderla, modificarla, revitalizarla, tomar parte activa en ella; ésto conduce a cumplir los objetivos de esa comunicación, y esta interacción de las artes con los individuos genera valores, capacidad para juzgar críticamente, tomar conciencia de realidades ignoradas que los hacen ajenos a toda participación conciente en los acontecimientos políticos y sociales.

La política cultural del Estado mexicano es fundamental porque - funge como el primer y más importante promotor de este tipo de acciones; regula, patrocina y encauza la producción artística de México. - Esto lo hace a través del INBA, FONAPAS, Relaciones Exteriores, IMSS, ISSSTE, etc. Existen también una Dirección de Artes Plásticas y una -

Promoción Nacional del INBA. Estas dos direcciones son las encargadas de planear y promover el arte en México. A la de Artes Plásticas pertenecen los museos y galerías que exhiben arte contemporáneo. Es además responsable de la organización del Salón Nacional de Artes PLÁSTICAS (Salones Nacionales de pintura, Invitados y el llamado de Experimentación; la Bienal de Gráfica y la Trienal de Escultura).

La formación de diferentes dependencias e instituciones que rigen y determinan, de acuerdo también a diferentes criterios, el devenir de las artes en México, llegan a influir o controlar las funciones más importantes de un museo: las didácticas, las políticas y las estéticas.

Entre las primeras se encuentra como constante el énfasis en notas aclaratorias, el sólo dar idea de un período determinado, explicaciones historicistas en lugar de exaltar los valores estéticos, de informar, fundamentar, demostrar el por qué de las corrientes estéticas o culturales de nuestra época.

Dentro de las políticas, es fácil apreciar que acreientan el prestigio de una nación o ciudad, que se emplean al igual, con la finalidad de presentar un 'pasado glorioso', cuando también es necesario que den a conocer los problemas básicos tanto nacionales como internacionales, finalidad que se olvida con frecuencia.

Las estéticas permiten la comprobación de las diversas modalidades de expresión de una colectividad, de los diferentes individuos de una época; la continuidad de la evolución artística, la necesidad del arte para todo grupo humano.

La idea del 'museo vivo', vital, generador de respuestas al visitante, deberá también colaborar con la sensibilización (el descubrir al espectador las nuevas soluciones -plásticas, visuales- de abordar un tema: revelar las nuevas formas que tienen los artistas de mostrar el mundo), patrocinar los experimentos, estar abiertos a todas las tendencias y a los ensayos de actividades innovadoras que los fortalezcan. Estas deben estar programadas dentro de un proyecto con fines precisos; de ahí lo conveniente del asesoramiento de consejos consultivos y directivos de especialistas. No bastan los simples administradores o directores.

El museo debe salir al encuentro del público y convertirse en centro dinámico en la vida de la comunidad. Debe de ser parte activa de la cultura de un país determinado. Realizar un trabajo con el fin de exaltar los valores artísticos y educar la sensibilidad y la imaginación del espectador, para que esté en condiciones de disfrutar, recrear y entender el arte, el arte nacional y el universal, para acercarlo al espíritu del mundo más allá de sus fronteras.

El museo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil es una de las instituciones dedicadas a albergar las nuevas manifestaciones artísticas, catalogado como uno de los principales museos para el arte contemporáneo.

Se mencionó en el capítulo anterior el propósito de la creación de este museo. En base a esto y con la información obtenida por parte de los directivos del mismo, se pueden resumir en dos los objetivos -

primordiales de esta institución:

1.- La exhibición de la colección permanente del museo.

Siendo de evidente importancia la difusión y el mejor conocimiento de la obra pictórica mexicana, lo que conduce a extender la cultura nacional, ésta colección tendría el propósito de promover los acervos plásticos del patrimonio cultural. Dar a conocer una de las colecciones de pintura mexicana más importante y reconocida mundialmente para educar al público plástica, histórica y socialmente.

2.- Ser promotor del arte joven, del arte contemporáneo, de los nuevos creadores a través de las exposiciones temporales.

En base a las diferentes modalidades para la presentación de estas exposiciones, cada una pretende el cumplimiento de un objetivo específico.

- Exposiciones individuales. Arte joven.

Dar oportunidad de que los artistas noveles se introduzcan en el ámbito de los museos; dadas las características y trayectoria del artista, la madurez y seriedad que muestre su trabajo, este museo posibilita su presencia a una escala mayor de importancia, que se exponga a nivel de museos.

- Exposiciones temáticas.

Dentro del propósito de promover el arte joven, se proponen temas de actualidad artística, con el objetivo de dar a conocer las transformaciones o los sucesos de trascendencia que se estén manifestando en artistas, grupos o corrientes del arte mexicano contemporáneo.

neo.

- Exposiciones especiales, de carácter internacional.

Se presentan con el objetivo de establecer una comunicación visual, una divulgación imparcial, plural de la cultura; como un intento de contacto e intercambio de opiniones por encima de fronteras geográficas y lingüísticas. Representan un amplio muestrario de facetas de la creación con el deseo de establecer un diálogo más allá de toda forma de discurso y de conflictos ideológicos, que atestiguan la perenidad de la cultura en un sentido más noble.

Estas exposiciones presentan una problemática particular. Dadas las condiciones en las que se incluyen en el calendario de exposiciones del museo, programadas no tanto porque cumplan con los objetivos de la política del mismo, sino porque el INBA tiene acuerdos de intercambio cultural con las embajadas y, accediendo a estos compromisos - tiene que asignarles un museo, llegan a ser incongruentes con el resto de las exposiciones. Tal es el caso de "Los Tesoros del Ermitage", "Pompeya", "El arte de Bielorrusia", etc.

SERVICIOS EDUCATIVOS.

De esta labor es responsable el Departamento de Actividades Paralelas Y Servicios al Público. El objetivo de éstas es complementar y enriquecer las funciones del museo. Sirven de apoyo y son un medio pa

ra correlacionar la política de exposiciones con el organismo SEP-CULTURA. Organiza y programa los eventos culturales propuestos por el INBA, el ISSSTE y cualquier otra institución o solicitud particular.

Eventualmente, en acuerdo con la Delegación Política correspondiente, se organizan actividades socio-culturales con el propósito de promover la cultura en colonias marginadas. Se invita a grupos de estas colonias para visitar el museo un fin de semana y hacer un recorrido didáctico por las salas de exposición. Esto queda supeditado a la iniciativa e interés del delegado en turno y, los constantes cambios transtornan estos propósitos. Actualmente no se realizan estas actividades.

Para que las exposiciones cumplan su función didáctica o educativa, sólo cuentan con cédulas introductorias (cuyo contenido se prevee sea general y concreto); la capacitación mínima a los custodios para informar y atender preguntas del público; las visitas guiadas sólo a grupos escolares que lo soliciten, y esto no es con mucha regularidad. Esto hace que la función educativa resulte precaria y casi nula tomando en cuenta que debería abarcar un marco mucho más extenso. No cuentan con material audiovisual para la colección permanente y rara vez para las exposiciones temporales, (esto debido a que los artistas o las embajadas no lo posee), cuando sería un excelente auxiliar para explicar técnicas, aspectos histórico-sociales que generan diferentes estilos y manifestaciones artísticas, a valorar estéticamente, etc. Ni siquiera se desprenden conferencias relacionadas a las exposiciones para lograr el mismo fin.

La asistencia de los grupos escolares es por iniciativa de los maestros, y es sabido que dentro de los programas oficiales conceden mínima importancia a la educación estética. El museo no promueve por cuenta propia invitaciones o difusión de las exposiciones a las escuelas ni a la comunidad en general.

Es responsabilidad del Depto. de Prensa de Bellas Artes la difusión a través de los diarios capitalinos, que se limitan a informar de fechas de inauguración o a incluir el evento en la sección de sociales; en ocasiones publican artículos que pretenden ser críticas o análisis y no siempre están hechos por especialistas. Cuentan con el apoyo de algunas emisoras de radio (radio educación, radio UNAM o radio mil), de la televisión (canal 9, 11 y 13), que resultan ser pequeñas cápsulas de información que se pierden entre anuncios comerciales. No existe una verdadera difusión a través de estos medios para atraer público al museo.

Sumado a esto, también existe el problema de la ubicación del museo. Se encuentra en un área que no tiene mucho acceso público como el caso del Museo de Arte Moderno, encajado en todo un complejo de espacios que atrae visitantes, lo que hace posible tener mayor afluencia a sus salas de exposición.

Por otra parte, existe un proyecto positivo dentro de los servicios educativos, denominado 'Visitas Activas'. Consiste en invitar a grupos escolares de escuelas primarias oficiales para realizar las siguientes actividades: antes de iniciar la visita por las salas del museo, se realizarán actividades prácticas para que los niños experimen

ten y conozcan la técnica plástica en relación con las exposiciones - que visitarán; posteriormente se recorrerán las salas dando explicaciones didácticas previamente planeadas y graduadas al nivel cultural del grupo; al terminar, tendrán una actividad de experimentación en el taller destinado para ello con el propósito de que los pequeños - tengan la oportunidad de expresar las impresiones de su visita. Se - programarán para regresar tres meses después para conocer otras técnicas y artistas diferentes. Habrá una nueva visita pasados tres meses y así sucesivamente, sin perder la continuidad ni el contacto museo-escuela . El material proporcionado será gratuito. El intervalo entre cada visita será para dar la oportunidad de asistir al mayor número - posible de escuelas. El proyecto tendrá lugar si cuentan con presupuesto para ello.

Las actividades paralelas, cine-club, conciertos, conferencias, etc., atraen a un considerable número de visitantes que, en ocasiones, no llegan a tener ningún contacto con las exposiciones. Cumplen su finalidad particular, sin embargo, no ayudan a incrementar la asistencia ni el interés del público por las manifestaciones plásticas en las salas de exposición.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación, se ha marcado en reiteradas - ocasiones que uno de los problemas básicos que afrontan los museos, - es el alto porcentaje de analfabetismo e incultura que sufre nuestra sociedad. La finalidad del arte como transmisor de mensajes, como medio de comunicación, como fuente de conocimiento y de información, como actividad de recreación y participación; todo ello queda obstruido por la incapacidad cultural que el sistema ha impuesto a grandes sectores de la población.

Se ha demostrado la importancia del arte, de la cultura, de las artes plásticas mencionadas particularmente en este trabajo; la trascendencia de las actividades creadoras como satisfactores básicos de la necesidad natural estética del hombre, necesidad inherente a todo ser humano, sin distinción ni privilegio, que ha sido relegada hasta hacerse prescindible.

La educación del ser humano incluye la educación artística y es menester de ésta, que abarque todos sus aspectos para lograr el desarrollo integral del hombre. Esto se contempla únicamente en los prime

ros años de aprendizaje, pero incomprensiblemente, pierde su continuidad a niveles superiores de la educación.

Si bien los medios de comunicación masiva no concurren, en muchos casos, a la solución del problema de la educación, y es sabido - que existe una manipulación por medio de ciertos grupos y poderes; - que particularmente a través de la publicidad introducen falsas espectativas, crean necesidades ficticias que muchas veces contradicen los valores fundamentales de nuestra cultura. Todo ello, aunado al problema del analfabetismo y bajo nivel cultural de la población, hace urgente la necesidad de superar y corregir dicho problema desde sus raíces. Se debe definir por medio de estudios programados de educación y guía por parte de la SEP, para fortalecer las relaciones entre el niño, los padres, la escuela, el sistema pedagógico y el museo.

De la integración de las funciones de la educación y el museo, - surgirá la reválida de la fantasía, la aceptación de la afectividad y la confianza frente a lo sensible, valores proscritos por una formación intelectualística; lo que viene a suponer el reencuentro del primer sentido de la existencia y sus orientaciones originales.

Debemos tener en cuenta que el hombre por naturaleza, busca su - satisfacción en al estética, en la naturaleza misma, en los placeres de la sociedad, en el arte. Corresponde a los museos el brindarle una orientación básica, al menos a través de visitas guiadas para todos - los niveles.

Por otro lado, las secciones de crítica de artes plásticas que - ofrecen los suplementos y diarios capitalinos, son por lo regular me-

ros comentarios literarios o impresiones subjetivistas. Se ignora el marco social y se destacan los valores estéticos en abstracto, sin relacionarlos con las situaciones concretas de nuestro país. Se pontifica, se alaba o se comenta en detrimento de las obras o de los artistas, en vez de explicar o facilitar la comprensión y la utilidad de hacer arte, de frecuentar y gozar de él.

En general, son muchos los factores que dificultan la tarea del arte y, por tanto, muchas las responsabilidades que deben tomar a conciencia los museos para ayudar a solucionarlos.

Bien sabemos que diariamente, la gente que entra y sale de los museos, lo hace sin haber obtenido lo que habría sido capaz de obtener, si el museo hubiera llevado a cabo la debida tarea de orientar, lo mismo a la clase estudiosa como al simple interesado en que se le muestren cosas.

No obstante, en México tenemos ejemplos dignos de reconocimiento en los que instituciones tales como el Museo de Antropología, el Museo de Arte Moderno o el Museo de San Carlos, han mostrado una gran preocupación por motivar a un mayor número de gente a asistir a sus exposiciones y eventos culturales. Brindan actividades en talleres o espectáculos que propician la participación de la comunidad, logrando que los asistentes disfruten y aprendan del arte y la cultura.

El museo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil está desarrollando una buena labor en cuanto al enriquecimiento de sus exposiciones y actividades culturales. Sin embargo, aún tiene mucho trabajo por hacer: llevar a cabo su proyecto en coordinación con la delegación pa

ra organizar visitas semanales de los miembros de la comunidad que se mantiene al margen en la participación y conocimiento de las artes y la cultura; realizar también su positivo proyecto denominado "Visitas Activas" con las escuelas públicas, y no solamente a nivel primaria - sino a todos los niveles de educación. Renovar y mejorar las visitas guiadas, hacerlas continuas y adecuadas a los diferentes niveles culturales del público asistente. Organizar una labor de difusión y extensión para dar a conocer la importancia de los museos y los beneficios educativos que pueden aportar a la comunidad. Esto puede lograrse a través de periódicos murales que llegaran a las escuelas y delegaciones. Las exposiciones itinerantes serían otro medio eficaz para esta tarea. Llevárlas hasta fábricas, escuelas, centros sociales y a las comunidades más alejadas dentro de la delegación correspondiente. Organizar programas de animación cultural itinerantes, como exposiciones impresas de los bienes del museo; ésto podría adecuarse también - al crear un pequeño museo en la misma delegación con material representativo del mismo. Continuar con los talleres infantiles y para - adultos, que hasta ahora han funcionado positivamente, pero darles mayor difusión para motivar a la comunidad para que se integre a ellos. Auxiliarse también de los medios de comunicación, como radio y televisión, no sólo para difundir sus exposiciones y actividades, sino que sería un conducto favorable para presentar pequeños programas educativivos en los cuales se explicara concretamente, los marcos sociales y - artísticos que conforman las exposiciones presentadas en el museo. - Así mismo, la SEP tendría que programar pequeños seminarios relacionada

dos con las actividades de los museos, a través de estos medios de comunicación o directamente en las escuelas.

Es innegable que algunos de los propósitos para solucionar la - problemática central de superar el analfabetismo y la incultura del - pueblo parezcan utópicas, pues la sola y aislada labor del museo, te- niendo además como inconveniente presupuestos insuficientes para rea- lizar sus proyectos, o las modificaciones que son necesarias dentro - de los programas nacionales de educación que también quedan fuera del dominio del museo, son un impedimento para estos propósitos. Pero va- le la pena contemplarlos y tenerlos siempre presentes para llevarlos a cabo cuando se den las condiciones favorables para hacerlo.

Sin embargo, el museo tiene que esforzarse por ir alcanzando es- tos objetivos con los recursos que cuente, porque su labor educativa es imprescindible.

La cultura de un pueblo se refleja en la medida en que es capaz de apreciar a sus artistas, y un pueblo altamente analfabeta e incu]to como el nuestro, no podrá apreciar el trabajo creador de sus ar--tistas. Se deben intensificar las campañas de alfabetización y de - educación, sin lo cual, toda campaña de gran cultura que se inicie - en el país, está condenada a fracasar.

Es conveniente hacer mención de que muchas deficiencias y caren- cias que pueden tener los museos en sus funciones, se debe primor---dialmente a que el INBA no proporciona el presupuesto necesario para apoyar sus actividades, llevar a cabo proyectos educativos y dotar - de todo el personal especializado y material necesario para elevar -

la calidad de sus funciones. Si se consiguiera ésto y el personal de los museos se abocara a encontrar todas las formas y experiencias necesarias para cumplir su misión, la comunidad entera del país tendría la identidad cultural que le corresponde.

NOTAS

- 1 Arnheim, Rudolf, Arte y Percepción Visual, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1977, p.p. VIII-XII.
- 2 Hauser, Arnold, Teorías del Arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1975, p. 13.
- 3 —————, Fundamentos de la sociología del arte, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1975, p. 161.
- 4 Ibid, p. 164.
- 5 De la Paz, Alfredo, La crítica social del arte, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 49.
- 6 Fischer, Ernst, La necesidad de arte, Ediciones Unión, La Habana, 1964, p. 11.
- 7 Sánchez Vázquez, Adolfo, Antología. Textos de estética y teoría del arte, Dirección General de Publicaciones, UNAM, México, 1978, p.p. 415-419.
- 8 García Canclini, Nestor, Arte popular y sociedad en América Latina, Editorial Grijalbo, México, 1977, p. 61.
- 9 Ibid, p. 64.
- 10 Ibid, p. 67.

- 11 Sánchez Vázquez, Adolfo, Las ideas estéticas de Marx, Ediciones Era, México, 1975, p. 117.
- 12 Ibid, p. 167.
- 13 Hauser, Arnold, Introducción a la historia del arte. Apud. Morriña Oscar y Jubriás Ma. Elena, Ver y comprender las artes plásticas, Editorial Gente Nueva, La Habana, 1982, p. 47.
- 14 Rojas, Roberto y otros, Los museos en el mundo, Salvat Editores, Barcelona, 1973, p. 30.
- 15 C. Marx, F. Engels, Ideología Alemana, Ediciones de Cultura Popular, México, 1979, p. 113.
- 16 Robles, Martha, Educación y sociedad en la historia de México, - Siglo XXI editores, México, 1983, p.p. 95-97, 211.
- 17 Ibid, p. 218.

BIBLIOGRAFIA

- Althusser, Louis, "Ideología y aparatos ideológicos del estado", en La filosofía como arma de la revolución, traducción de Oscar del Barco, Enrique Román y Oscar L. Molina, 10a. edición, Ediciones Pasado y Presente, México, 1980.
- _____, Para una crítica del fetichismo literario, Editorial Akal.
- Arnheim, Rudolf, "Introducción", de Arte y Percepción Visual, traducción de Rubén Masera, 8a. edición, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1977.
- Baudrillard, Jean, "Función-signo y lógica de clases", "Réquiem por los media", en Crítica de la economía política del signo, traducción de Aurelio Garzón Camino, 3a. edición, Siglo XXI editores, S. A., México, 1979.
- Barreiro, Juan José, Arte y Sociedad, IPN, México, 1977.
- Bayon, Damián, "Arte y sociedad", en América Latina en sus artes, 4a. edición, Siglo XXI editores, S.A., México, 1983.
- De la Paz, Alfredo, La crítica social del arte, traducción de Dolors y Giovanni Cantieri, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1979.
- Fischer, Ernst, "La función del arte", "Los orígenes del arte", "Pérdida y descubrimiento de la realidad", en La necesidad de arte, traducción de Adelaida de Juan y José Rodríguez Feo, Ediciones Unión, La Habana, 1964.
- García Canclini, Nestor, "Sociología de las transformaciones del proceso artístico", Requisitos y obstáculos para una historia so---

- cial de la estética", "Experimentación formal y cultura popular en las artes plásticas", "Las preguntas pendientes", en Arte popular y sociedad en América Latina, Editorial Grijalbo, S.A., México, - 1977.
- Glusberg, Jorge, Museos fríos y calientes, Serie arte y comunicación, Argentina, 1983.
 - Goldman, Shifra, La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955 - 1965, en Revista Plural, No. 85, México, octubre, 1978.
 - Hauser, Arnold, "El arte como arma en la lucha por la vida", "El lenguaje del arte", "Individuo y sociedad", "Conciencia de clase, ideología y racionalización", en Fundamentos de la sociología del arte, traducción de Ramón G. Cotarelo y Vicente Romano Villalba, - Ediciones Guadarrama, S.A., Madrid, 1975.
 - _____, "Objetivos y límites de la sociología del arte", "El lenguaje del arte", en Teoría del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna, traducción de Felipe González Vicen, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1975.
 - Lacouture, Felipe, La organización y administración de Museos, Centro Interamericano de Capacitación Museográfica.
 - La Función de los Museos en la Educación, Dirección de Museos, Reservas e Investigaciones Culturales, Provincia de Buenos Aires, La Plata, 1958.
 - Memorias del Primero y Segundo Congreso, Asociación Colombiana de - Museos, Casa de la Cultura y Galería de Arte, Colombia, 1972.
 - Morriña Oscar y Jubriás Ma. Elena, Ver y comprender las artes plásticas, Editorial Gente Nueva, La Habana, 1982.
 - Munari, Bruno, "Códigos visuales", en Diseño y Comunicación Visual, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1980.
 - Museos y Educación, Museos y Educación en América Latina, 1981.

- Paoli, J. Antonio, "Comunicación e información", en Comunicación e Información. Perspectivas Teóricas, 3a. edición, Editorial Trillas, México, 1983.
- Prieto Castillo, Daniel, "Discurso autoritario: características, experiencias, rupturas", en Discurso autoritario y comunicación alterna, Editorial Edicol, S.A., México, 1980.
- Read, Herbert, "La forma natural de la educación", en Educación por el arte, traducción de Luis Fabricant, 5a. edición, Editorial Paidós, Buenos Aires; 1973.
- Robles, Martha, "Reorganización Nacional", "1968", "Ajustes educativos en la sociedad actual", "Ciencia y tecnología: fomento del desarrollo nacional", en Educación y sociedad en la historia de México, Siglo XXI editores, S.A., México, 1983.
- Rojas Roberto, Crespán José Luis y Trallero Manuel, Los museos en el mundo, Salvat Editores, S.A., Barcelona, 1973.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "Necesidad y fin del arte", "La virtud del arte", "Observación del arte y el arte de la observación", "La función social del arte", "Una nueva actitud ante el teatro: de la identificación al distanciamiento", "El arte y las masas", "El problema de la obra abierta", "La sociedad como obra de arte", en Antología. Textos de estética y teoría del arte, Dirección General de Publicaciones, UNAM, México, 1978.
- _____, "Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético", "El destino del arte bajo el capitalismo" en Las ideas estéticas de Marx, 5a. edición, Ediciones Era, S.A., México, 1975.
- Segundo Seminario Regional Latinoamericano, México, septiembre, 1962. Organizado por la UNESCO por conducto de su División de Museos y Monumentos en cooperación del Subcomité de Museos de la Comisión Nacional Mexicana.

- Silva, Federico, Nueva Cultura, en El Gallo Ilustrado, periódico El Día, México, 16 de mayo, 1982.
- Soto Soria, Alfonso, La museografía debe ser didáctica, en El Gallo Ilustrado, periódico El Día, México, 16 de mayo, 1982.
- Torres M., Armando, El Gallo Ilustrado, periódico El Día, México, - No. 764, 13 de febrero, 1977.
- _____, La actualidad en las artes plásticas, en El Gallo Ilustrado, periódico El Día, México, 10 de mayo, 1981.
- _____, Los museos y sus funciones, en El Gallo Ilustrado, periódico El Día, México.
- Treviño Parker, Alejandro, Cuadernos de semiótica.
- Consultas en la Biblioteca y Archivo del museo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.