

00261 /
lej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS SUPERIORES

EL AUDIOVISUAL COMO ALTERNATIVA
EN LAS ARTES VISUALES

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
MAESTRIA EN PINTURA MURAL

PRESENTA

CATALINA MANDOKI WINKLER

MEXICO D.F.

1982

00261
1982

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.....1

CAPITULO I. EL AUDIOVISUAL COMO FORMACION LINGUIS-
TICA.....5

CAPITULO II. EL AUDIOVISUAL Y LAS FORMACIONES I_
DEOLOGICAS.....9

CAPITULO III. ANTECEDENTES HISTORICOS O DISCONTINUI
DAD DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL.....13

CAPITULO IV. PROCESO DE PRODUCCION DEL DISCURSO EN
EL LENGUAJE AUDIOVISUAL.....20

4.1 DISTRIBUCION DE MEDIOS DE PRODUCCION DEL DIS_
CURSO A TRAVES DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL.....21

4.2 PRODUCCION DEL DISCURSO A TRAVES DEL LENGUAJE
AUDIOVISUAL.....23

4.3 CIRCULACION DEL DISCURSO A TRAVES DEL LENGUA-
JE AUDIOVISUAL.....34

4.4 PROCESO DE CONSUMO DEL DISCURSO A TRAVES DEL
LENGUAJE AUDIOVISUAL.....38

CAPITULO V. EL AUDIOVISUAL: RESPUESTA A ALGUNAS DE
LAS TESIS DEL MURALISMO MEXICANO.....41

ADVERTENCIA PRELIMINAR

Estamos incursionando en un terreno casi totalmente inexplorado en la producción de imágenes del Aparato Artístico. Es por ello que no nos ha interesado, ni ha sido posible, hacer un examen de la producción de audiovisuales en este contexto. Tampoco hemos considerado pertinente servirnos de la producción de audiovisuales del Aparato Publicitario -producción que, actualmente, es la dominante en este lenguaje- porque en términos de su proceso e implicaciones es totalmente disímil a la apropiación de este medio que aquí proponemos.

Por todo esto, el discurso que enunciaremos a continuación debe tomarse como una propuesta más que como un recuento. Proponemos una alternativa basada en la práctica y sustentada a nivel teórico en elementos que permitan deducir sus implicaciones y valorar la necesidad de una práctica en esta dirección.

INTRODUCCION

El audiovisual, como su nombre lo indica, consiste en la integracion de sonido e imagenes fotograficas fijas. Puede considerarse al audiovisual - como un lenguaje intermedio entre el ensayo foto----grafico y el cine, ya que transcurre en el tiempo - a traves de un discurso relativamente continuo ---- constituido por la sucesion de imagenes fotograficas.

Cabe senalar, sin embargo, que si bien el movimiento en ambos lenguajes es virtual, en el medio audiovisual esta virtualidad del tiempo y del movimiento son recursos propios del lenguaje en si mismo. La virtualidad del movimiento es patente en este medio, y un recurso fundamental en el potencial sintetico y semantico del audiovisual.

El medio audiovisual es un lenguaje visual y por lo tanto espacial, que transcurre en el tiempo , es decir, que integra la dimension temporal en su manifestacion. En este sentido, logra manejar lo que varios movimientos pictoricos han intentado, desde el impresionismo, el futurismo hasta el cinetismo optico

luminico, con la ventaja sobre los dos primeros de que el tiempo es real y no virtual o sugerido, y --- sobre los dos segundos de mantener la iconicidad en sus significantes y por tanto la posibilidad de comunicacion de significados complejos; es decir, mantiene su carga semantica.

Henri Bergson se refiere a este fenomeno-- del movimiento virtual en el lenguaje fotografico de la siguiente manera: "Vease una pelicula; parece a - nuestros cansados ojos que esta viva con movimiento y accion; aqui, seguramente, la ciencia y el mecanismo han captado la continuidad de la vida. Por lo contrario, es justo aqui donde la ciencia y el intelecto revelan sus limitaciones. El "moving picture" no se mueve, no es un cuadro en movimiento; es solo una serie de fotografias instantaneas tomadas en tal rapida sucesion que cuando se lanzan en rapida sucesion sobre la pantalla, el deseoso espectador goza la ilusion de continuidad...Pero es una ilusion sin embargo; y la cinematografia es obviamente una serie de cuadros donde todo es tan estatico como si estuviese -- eternamente congelado.

Y como el ' "motion"-picture' en la camara divide en poses estaticas la corriente vivida de la rea-

lidad, así el intelecto humano capta una serie de -- estados, pero pierde la continuidad que los teje en la vida...Sin duda, por mayor rigor, todas las consideraciones de movimiento pueden ser eliminadas de -- procesos matemáticos; pero la introducción del movimiento en la génesis de figuras es, sin embargo, el origen de las matemáticas modernas; casi todo el progreso de las matemáticas en el siglo diecinueve se debió al uso de conceptos de tiempo y movimiento además de la geometría tradicional del espacio..." (1).

De lo anterior se desprende que, tanto en el lenguaje cinematográfico como en el audiovisual, el tiempo puede ser relativamente real pero el movimiento es en ambos casos virtual. Hacemos la distinción, además, que el lenguaje audiovisual no pretende dar la ilusión de movimiento real, pretensión propia del lenguaje cinematográfico. Por último, puede decirse que un proceso similar al progreso de las matemáticas decimonónicas mencionado por ---- Bergson parece suceder con las artes visuales. La insistencia en la introducción del tiempo, y ---- movimiento además de la geometría tradicional del -- espacio aparece repetidamente en la historia del --

arte del siglo diecinueve a la actualidad.

Puede inferirse, por tanto, que la auto---
nomia relativa de la practica de produccion de image
nes apuntaba en esta direccion por mas de cinco de---
cadas, y que no resulta arbitrario -ademas de las
condicionantes tecnicas, ideologico-politicas y
economicas - que esta posibilidad emergiera tarde
o temprano.

CAPITULO I

EL AUDIOVISUAL COMO FORMACION LINGUISTICA

Hasta ahora hemos hablado del medio audiovisual como lenguaje sin sustentar debidamente este enunciado.

Cabe hacer la distincion del medio audiovisual como lenguaje y no como discurso -segun el analisis que estamos planteando en este -ahora si- discurso (es decir, en esta tesis). Para aclarar este punto: la presente tesis es un discurso cuyo objeto es el lenguaje audiovisual. En el ejemplo especifico del audiovisual "Relato de un nino", se trata de un discurso cuyo objeto es el proceso epistemologico-ideologico de un nino, a la vez que un discurso cuyo objeto implicito es el potencial grafico-artistico del lenguaje audiovisual. "Relato de un nino" puede considerarse como discurso en terminos del objeto u objetos sobre los cuales discurre.

Ahora bien, la presente tesis es un discurso cuyo objeto es el lenguaje audiovisual como tal.

Entendemos, pues, al medio audiovisual como parte del terreno de la lingüística y su problemática, es decir, como un mecanismo sintáctico y un proceso de enunciación tal como lo entiende Michel Pecheux (2).

Visto así, el medio audiovisual es el lugar material en que se realiza la producción de los efectos de sentido (3). Tales efectos de sentido --- podrían analizarse en términos de sus regularidades en el campo de los acontecimientos discursivos tal y como los entiende Michel Foucault en las unidades del discurso (4).

Si "una lengua constituye siempre un sistema para enunciados posibles..." (5) "el campo de los acontecimientos discursivos, en cambio, es el conjunto siempre finito y actualmente limitado de las únicas secuencias lingüísticas que han sido ---- formuladas... La cuestión que plantea el análisis de la lengua, a propósito de un hecho cualquiera de discurso, es siempre este: ¿según qué reglas ha sido -- construido tal enunciado y, por consiguiente, según qué reglas podrían construirse otros enunciados se--

mejantes? La descripción de los acontecimientos del discurso plantea otra cuestión muy distinta: ¿cómo es que ha aparecido tal enunciado y ningún otro en su lugar?" (6).

El medio audiovisual, así, puede entenderse como un sistema de enunciados posibles, por lo tanto, como una lengua.

Ahora bien, el medio audiovisual como lengua se plantea, por consiguiente, la cuestión de sus reglas. Siguiendo a Foucault, ¿según qué reglas ha sido construido el enunciado, por ejemplo, de "Relato de un niño" y, por consiguiente, según qué reglas podrían construirse otros enunciados semejantes?

a) El lenguaje audiovisual tiene una enunciación -y por tanto, una lectura- de carácter visual y verbal, a la vez que musical.

b) La integración de lo verbal con lo visual, o la integración de los mensajes icónicos y fonéticos mantienen entre sí diversas relaciones (repetición, acumulación, parodia, oposición, metáfora etc.). Lo mismo puede decirse respecto al lenguaje musical.

c) El lenguaje audiovisual se elabora a través de

elipsis constantes (es decir, de los tiempos no representados). La elipsis del lenguaje audiovisual es idéntica a la de la fotonovela que, a su vez, "es idéntica a los restantes géneros del relato icónico: el lector hace un esfuerzo de reconstrucción considerando la imagen como un momento significativo, un fragmento incompleto de una realidad imaginaria; su participación es, por ende, superior." (7)

Este elemento de la participación superior del espectador se ampliará en el capítulo dedicado a la fase de consumo del proceso de producción del lenguaje audiovisual.

CAPITULO II

EL AUDIOVISUAL Y LAS FORMACIONES IDEOLOGICAS

Una vez entendido al medio audiovisual como lenguaje, y a la lengua como lugar material en que se realizan los efectos de sentido, como un medio para realizar un proceso de enunciación, o dicho de otra manera, como una base lingüística para llevar a cabo un proceso discursivo (8), cabe preguntarse el por qué y en qué consisten las variantes observables que reviste el lenguaje audiovisual.

Podrá desprenderse que es ahí donde esta formación lingüística puede entenderse en cada caso por separado y específicamente como una formación discursiva alrededor de diversos objetos. Utilizando el análisis de Foucault (9), la emergencia de series de acontecimientos que mantienen entre sí ciertas regularidades puede explicarse en términos de los Aparatos Ideológicos de Estado.

En otras palabras, las variaciones más sig-

nificativas que ha revestido este lenguaje giran especialmente alrededor de su objeto. Por lo tanto, este analisis debe hacerse en terminos de formaciones discursivas o aspectos materiales a los que Pecheux denomina como materialidad ideologica (10).

Tal materialidad ideologica esta determinada por las condiciones materiales de la ideologia, es decir, por lo que Althusser denomina como Aparatos Ideologicos de Estado (11).

Si la formacion discursiva es una especie del genero de las formaciones ideologicas como lo plantea Pecheux (12), tales formaciones ideologicas tienen necesariamente una existencia material (13), que no solo condiciona sino que conforma el discurso emitido desde esas condiciones materiales.

Los diversos discursos emitidos a traves del lenguaje audiovisual especificamente y sus efectos de significacion son la realizacion de una ideologia, es decir, se ubican -dentro de la topica marxista- a nivel de la superestructura ideologica (14).

Tal ideologia de la cual son la realiza-

cion existe en el seno de un aparato, es decir, en su existencia material. Su discurso esta determinado - por esta existencia material, por este aparato y por la lucha de clases que lo atravieza.

Asi, siguiendo en parte los planteamientos de Althusser a este respecto, pueden entenderse ya las variantes de los efectos de significacion que reviste el lenguaje audiovisual en los siguientes terminos:

- a) El audiovisual didactico corresponde al Aparato Ideologico de Estado Escolar.
- b) El audiovisual turistico corresponde al Aparato Ideologico de Estado Turistico.
- c) El audiovisual politico corresponde al Aparato Ideologico de Estado Politico.
- d) El audiovisual sindical corresponde al Aparato Ideologico de Estado Sindical.
- e) El audiovisual publicitario corresponde al Aparato Ideologico de Estado Publicitario.
- f) El audiovisual artistico corresponde al Aparato Ideologico de Estado Artistico.

En este sentido, hemos de ubicar el objeto

de este discurso o tesis como el lenguaje audiovisual inserto en el Aparato Ideologico de Estado Artistico especificamente. En ese contexto nos interesara este lenguaje en su relacion con otras formaciones linguisticas al interior de ese aparato (como la pintura de caballete y la pintura mural) y sus implicaciones respecto a la lucha de clases que atravieza tal aparato.

CAPITULO III

ANTECEDENTES HISTORICOS O DISCONTINUIDAD DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL

Una vez establecido que el objeto de nuestro analisis es el lenguaje audiovisual inserto en el Aparato Ideologico de Estado Artistico especificamente, (y no aquel que se constituye desde otros aparatos de Estado), pueden cuestionarse algunas regularidades que aparecen entre este lenguaje y otros al interior de este aparato.

Puede decirse, desde ahi, que el lenguaje audiovisual, como grafica narrativa, mantiene ciertas semejanzas con los retablos de la Edad Media, con "el estilo epico ilustrativo orientado hacia la representacion a lo vivo de escenas, acciones y sucesos anecdoticos. Cuando no son cuadros devotos, los relieves, las pinturas y los mosaicos de la primitiva epoca cristiana pretenden ser relatos: la historia biblica en imagenes o hagiografia pintada. Lo que el ar-

tista pretende ante todo, es la claridad de la informacion, la distincion de las relaciones correspondientes a la accion." (15)

Tambien, en tanto grafica narrativa, mantiene algunas semejanzas con los codices mexicanos, los politicos (como los de El Bosco), las vistas estereoscopicas de peatones como las de George Washington Wilson de 1859 o la estereografia de Edward Antony (16).

Edward James Muggeridge va mas alla en el zoetropio, el zoogyroscopio o el zoopraxoscopio, en los cuales pretende dar ya la ilusion de movimiento real en el tiempo, ilusion propia de la cinematografia. Es decir, en Muggeridge estan los antecedentes del cine, y no de la grafica narrativa que nos ocupa en este discurso.

Sin embargo, Paul Nadar realizo una entrevista con Michel Eugene Chevreul en 1886 (17), que si mantiene semejanzas significativas con el lenguaje audiovisual por su cualidad narrativa y secuencial sin pretender dar la ilusion de movimiento real, ademas por la integracion que logra entre lo verbal

y lo visual.

Asimismo, la fotografía documental de Atget, Thomson y Riis (18), el ensayo fotográfico de Eugene Smith, la historieta y la fotonovela, la pintura histórica y la caricatura política secuenciada parecen tener mayores semejanzas con el lenguaje audiovisual que, por ejemplo, los intentos del futurismo y del cinetismo cuyo principal objetivo es la expresión del movimiento como tal, sin pretender la secuencia, la narración o la integración del lenguaje visual con el verbal o fonético.

Con todo lo anterior, no pretendemos marcar de ninguna manera que existe una relación de influencias o un efecto de evolución entre los fenómenos mencionados y el lenguaje audiovisual. Entre ellos no existe continuidad sino, en todo caso, un fenómeno de semejanza relativa. Compartimos con Foucault, en términos metodológicos y estratégicos de nuestro análisis, en que "reducir la diferencia propia de todo comienzo, para remontar sin interrupción en la asignación indefinida del origen...se pueden aislar las novedades".

des sobre un fondo de permanencia, y transferir su merito a la originalidad, al genio, a la decision propia de los individuos." (19)

Tampoco concebimos una relacion de influencia entre el lenguaje audiovisual y los lenguajes narratico-visuales que le precedieron y que aqui mencionamos, pues siguiendo metodologicamente a Foucault "Tal es tambien la nocion de influencias, que suministra un soporte -demasiado magico para poder ser bien analizado- a los hechos de transmision y de comunicacion; que se refiere a un proceso de indole causal (pero sin delimitacion rigurosa ni definicion teorica) a los fenomenos de semejanza o de repeticion; que liga, a distancia y a traves del tiempo -como por la accion de un medio de propagacion-, a unidades definidas como individuos, obras, nociones o teorias. Tales son las nociones de desarrollo y evolucion: permiten reagrupar una sucesion de acontecimientos dispersos, referirlos a un mismo y unico principio organizador..." (20)

Si pretendiesemos hacer una especie de historia del lenguaje audiovisual dentro del Apa-

rato Artístico, nos topáramos con el fenómeno de la discontinuidad. Es aquí donde puede, entonces probarse la tesis de Foucault sobre este aspecto en cuanto a que "la de discontinuidad es una noción paradójica, ya que es a la vez instrumento y objeto de investigación; ya que delimita el campo cuyo objeto es; ya que permite individualizar los dominios, pero que no se la puede establecer sino por la comparación de estos. Y ya que a fin de cuentas, quizá, no es simplemente un concepto presente en el discurso del historiador, sino que este la supone en secreto, ¿de donde podría hablar, en efecto, sino a partir de esa ruptura que le ofrece como objeto la historia, y aun su propia historia? Uno de los rasgos más esenciales de la historia nueva es sin duda ese desplazamiento de lo discontinuo: su paso del obstáculo a la práctica; su integración en el discurso de la historia, en el que no desempeña ya el papel de una fatalidad exterior que hay que reducir, sino de un concepto operatorio que se utiliza; y por ello, la inversión de signos, gracias a la cual deja de ser el negativo de la lectura histórica (su envejecimiento, su fracaso, el límite de su poder), para convertirse en el elemento positivo que determina su objeto y la validez de su análisis." (21)

No existe ninguna continuidad, ninguna tradicion o influencia sobre las cuales podriamos establecer esa historia de la grafica narrativa y, especificamente, del lenguaje audiovisual al interior del Aparato Ideologico de Estado Artistico. Existe, si, un fenomeno de ruptura, la emergencia de un acontecimiento discursivo (en "Relato de un nino" un discurso cuyo objeto, en parte, es un lenguaje) y un acontecimiento linguistico que mantiene ciertas regularidades en cuanto lenguaje, y ciertas irregularidades en cuanto efectos de significacion, con acontecimientos discursivos emitidos desde otros Aparatos de Estado. Si se estableciera la semejanza tecnica como un elemento o criterio para ubicar regularidades, nos encontraríamos con que perderíamos de vista manifestaciones respecto a efectos de significacion y condiciones que constituyen el por que de un discurso y su objeto en este lenguaje que si mantienen entre si regularidades mas significativas y relevantes que la mera semejanza tecnica.

...continuará su examen histórico en términos de origen, tradición, técnica o influencias en la gráfica narrativa au-

audiovisual seria desviarnos del objeto principal de este analisis y perder de vista las especificidades y potencialidades que este lenguaje ofrece.

Concluimos, pues, que habra que considerar al lenguaje audiovisual inserto en el Aparato Artistico como un hecho discontinuo, un acontecimiento que apunta mas bien a un fenomeno de ruptura -cuyas condicionantes o "causales" se encontrarian mas en sus condiciones materiales (aparato artistico, formacion socio-economica, coyuntura historica etc.) que en la autonomia relativa de este lenguaje, en una supuesta evolucion o tradicion visual.

CAPITULO IV

PROCESO DE PRODUCCION DEL DISCURSO EN EL LENGUAJE AUDIOVISUAL

Para analizar el proceso de produccion del discurso a traves del lenguaje audiovisual se contemplara en terminos metodologicos por sus cuatro instancias, a saber: distribucion de medios de produccion, produccion del discurso, circulacion y consumo.

Haremos ademas este analisis en terminos comparativos respecto al proceso de produccion del discurso a traves de otro lenguaje audiovisual: el lenguaje cinematografico.

4.1 DISTRIBUCION DE MEDIOS DE PRODUCCION DEL DISCURSO A TRAVES DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL

Los medios de produccion del discurso a traves del lenguaje audiovisual en el Aparato Ideologico de Estado Artistico son, aproximadamente, los siguientes :

- 1.- camara fotografica.
- 2.- cabina de audio.
- 3.- proyector (uno o varios).
- 4.- programador de efectos y disolvencias.
- 5.- grabadora.
- 6.- otros (flash, fotolamparas, material de diseno, cassette, cinta magnetica, rollos de pelicula, tripie, etc.)

De ahi que su distribucion sea relativamente accesible a sectores amplios de la poblacion. Dado que, en su mayor parte, los medios de produccion consisten en aparatos tecnologicos de uso prolongado y dado que, por otra parte, los recursos minimos pero suficientes para producir un audiovisual (aparatos tecnologicos) son mas economicos que el valor, por

ejemplo, del automovil mas barato en el mercado, tal distribucion de medios se amplia y democratiza en una medida significativa. El equipo puede ser, ademas, facilmente alquilado o utilizado por quienes trabajan en instituciones dedicadas a la produccion y difusion de la cultura, como las universidades.

En otras palabras, la simplicidad tecnologica de los medios necesarios para producir un discurso por medio del lenguaje audiovisual, vuelve accesible este medio a sectores amplios de la poblacion. Este punto quedara mas claro en la medida que analicemos el proceso mismo de produccion de este medio.

4.2 PRODUCCION DEL DISCURSO A TRAVES DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL

La produccion de objetos a traves del lenguaje audiovisual puede ser realizado en forma individual o colectiva. Asimismo, su elaboracion puede llevarse a cabo por profesionales o no. Ello amplia en gran medida las posibilidades de participacion en la produccion de la cultura a sectores mas extensos de la poblacion. Entre las investigaciones a este respecto realizadas por la Carrera de Diseno de la Comunicacion Grafica de la Universidad Autonoma Metropolitana Unidad Xochimilco, se elaboraron tres audiovisuales en un trabajo participativo entre docentes, alumnos y colonos de Tepetongo alrededor de problematicas propias de los colonos como tales y en su lugar de trabajo. Lo denominamos como audiovisual participativo dado que los colonos colaboraron en la elaboracion del guion, actuacion, es decir, en la produccion del audiovisual, ademas de participar en la circulacion y consumo del mismo. Nos referimos especificamente a los audiovisuales "Ora si nosotros movemos", "Usted no le saque, Ramiro" y "Usted que opina".

En los casos previamente mencionados, se demuestra la posibilidad de democratización en la producción de la cultura y en la emisión de significados que este medio ofrece. En este sentido, representa una alternativa importante frente a la monopolización por parte del Estado y la iniciativa privada en la producción de mensajes por medios audiovisuales (cine, televisión, audiovisuales publicitarios etc.).

Como mencionábamos anteriormente, dado que los medios técnicos de producción de este lenguaje son relativamente accesibles, y su forma de producción muchísimo más simple de lo que requieren otros medios audiovisuales (el equipo humano necesario para producir mensajes en este medio puede ser mínimo), encontramos aquí la alternativa necesaria a la lucha de clases que atraviesa el aparato artístico -que condena a los productores de imágenes a producir objetos decorativos dessemantizados- al igual que otros aparatos de Estado (como el teatro). En la lucha del discurso como lugar de poder, el lenguaje audiovisual permite, por su especificidad en la producción, una alternativa viable contra la hegemonía discursiva ejercida por las clases dominantes.

Para sustentar esta hipotesis, haremos un analisis comparativo con el proceso de produccion del lenguaje cinematografico.

Como es de todos sabido, la industria cinematografica se compone por grandes corporaciones financieras "sostenidas por miles de personas y numerosas instalaciones: bancos, fabricas de peliculas virgenes, de aparatos fotograficos, instrumental tecnico, aparatos de pryecion, laboratorios, almacenes, talleres de montaje, salas de proyecion, etcetera. O sea que la industria cinematografica contemporanea se compone de empresas directamente dedicadas a la fabricacion de peliculas filmadas y de empresas subsidiarias compuestas por industrias quimicas, electronicas, mecanicas etcetera. Esto quiere decir que la fabricacion de una pelicula es una empresa importante que necesita de capitales considerables para su financiamiento y de un gran desarrollo de la tecnologia ." (22)

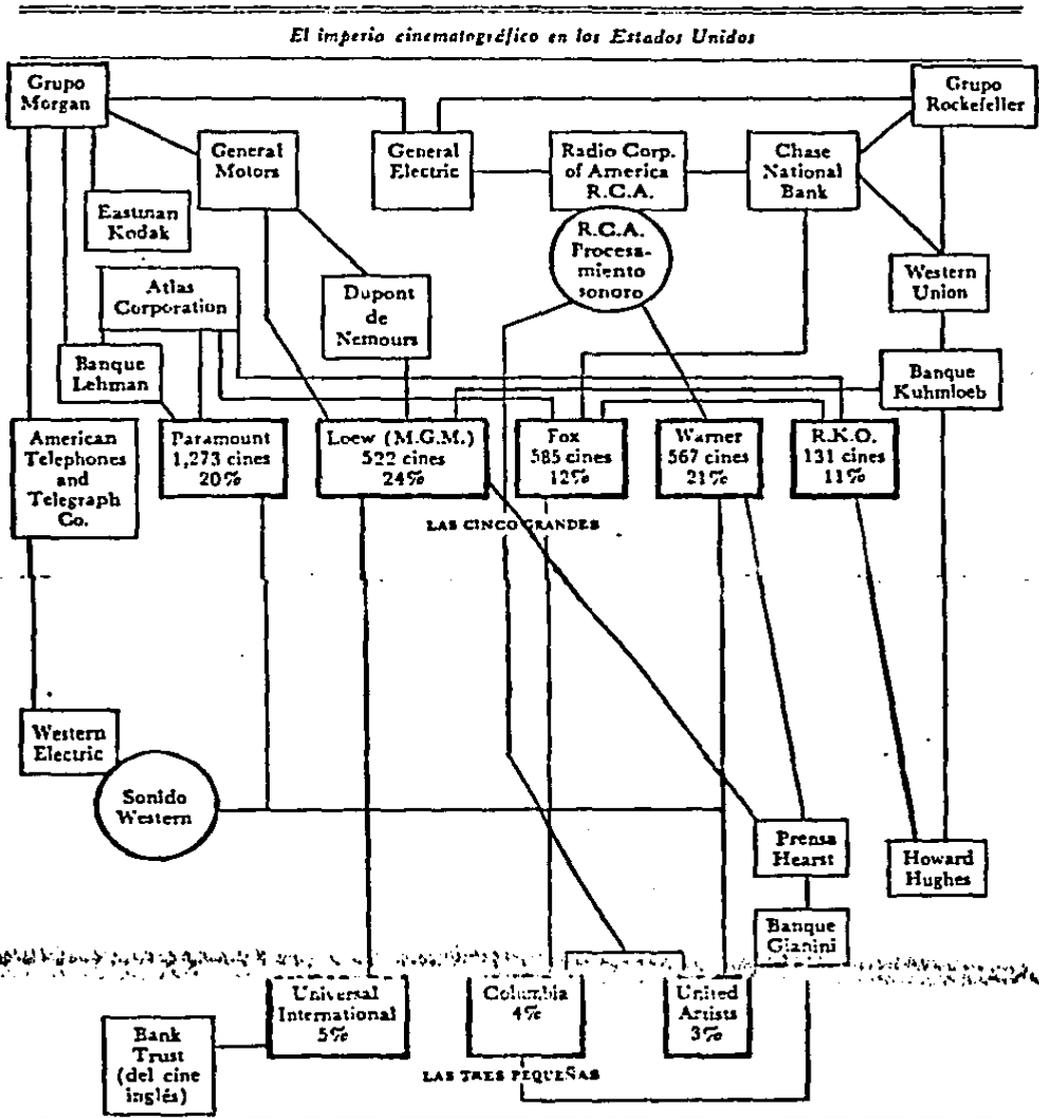
En Estados Unidos de Norteamerica, "las grandes firmas productoras de peliculas como la

Fox, la MGM, la Warner, la Paramount, la Universal o la United Artists, se encuentran organicamente ligadas a otras empresas monopolistas: Kodak, RCA Victor, Dupont de Nemours, General Electric, General Motors, etc., por lo que en ocasiones pueden pasar por alto el interes de la ganancia comercial a corto plazo porque los filmes anticomunistas contribuyen a crear en la opinion publica el panico de la guerra fria y por tanto la predisponen a favor de fortalecimiento del Pentagono y el control de la Casa Blanca por los mandos militares. Una vez instalados en el poder otorgan grandes pedidos a los monopolios dedicados a fabricar armamentos y material conexo. Asi se cierra el circulo de la ganancia al recibir los grupos Rockefeller, Morgan etc., los contratos oficiales para la *defensa nacional* . " (23) . Ver el cuadro 1.

En cuanto a la produccion de audiovisuales, aunque depende tambien de monopolios como Kodak, no es, sin embargo, una industria de tales dimensiones

de la cultura un frente alternativo por sus características propias. Ea dependencia respecto a material y tecnologia producidos monopolicamente y que circu-

CUADRO #1



Fuente: Sociología del cine,

lan en el mercado no es determinante precisamente por las características específicas de su proceso de producción, además de las de circulación y consumo.

En cuanto al productor del discurso en lenguaje audiovisual, tiene la posibilidad de mantener cierto control sobre su discurso, su producto, su proceso de producción y circulación, es decir, que su trabajo no le es enajenado, en oposición al cine donde 'el sociólogo francés Edgar Morin señala el fenómeno con gran agudeza: "uno observa la multiplicación de autores dentro de las industrias culturales que no solo desprecian su trabajo sino que niegan que su trabajo sea su trabajo. El autor ya no puede identificarse con su obra. Se ha creado una extraordinaria repulsión entre el y ella..." (24).

En cuanto a los costos de producción, una película realizada en México tiene un costo aproximado de cinco millones de pesos, mientras que una audiovisual relativamente largo y complejo como "Relato de un niño", tuvo un costo aproximado de diez mil pesos. Esto quiere decir que el discurso en el lenguaje audiovisual tiene un costo de .2% respecto al del lenguaje cinematográfico. (Ve-

ase Cuadro #2).

CUADRO #2

Presupuesto de costo de producción de una película mexicana en 1967 (sin incluir partidas artificialmente creadas por los productores como negocio particular)

<i>Concepto</i>	<i>Por- cientos</i>	<i>Concepto</i>	<i>Por- cientos</i>
TOTAL			
Productor asociado	6.8	De sonido	1.1
Argumento	2.6	Positivo regular	0.5
Derechos y adaptación	2.2	Diversos	0.1
Diversos	0.4	Música	2.3
Personal técnico	19.0	Derechos y dirección	0.7
Director	4.0	Grabación	1.6
Técnicos	15.0	Diversos	0.0
Artistas	33.6	Estudios, equipo	
Principales	31.0	y laboratorios	7.1
Extras	2.6	Servicios generales	4.4
Escenografía	5.6	Servicios extras	2.7
Sueldos	2.7	Sonido	0.4
Materiales	1.6	Edición y corte	1.4
Mobiliario	0.2	Títulos	0.4
Alquileres	1.0	Otros gastos	10.9
Diversos	0.1	Transportes	0.4
Gastos de locación	4.0	Alimentos	0.1
Transportes	0.4	Cuotas	4.1
Alimentos	1.0	Primas de seguros	2.3
Diversos	2.6	Maquillaje	0.2
Guardarropa	1.7	Sueldos	
Vestuario	1.0	y gratificaciones	0.6
Alquiler	0.7	Intereses	2.1
Material fotográfico	4.2	Anticipos	0.5
Negativos	2.5	Diversos	0.6

Fuente: "Sociología del cine",

Francisco A. Gomezjara y
Delia Selene de Dios, Edi-
torial SepSetentas, Mexico
1973, 182 pp., p.40.

En material fotografico, mientras que el :
cine requiere de 24 fotogramas por segundo, el audio-
visual utiliza un promedio de una diapositiva por ca-
da cinco segundos, o sea, el 1% de material fotogra-
fico relativamente.

El bajo costo de produccion del audiovisual
tiene consecuencias muy importantes respecto a su
independencia de las determinantes que imponen las
leyes del mercado. La accesibilidad de los costos de
produccion no requieren ser necesariamente recupera-
dos, y por lo tanto este medio tiene un inmenso po-
tencial para ser utilizado con fines no lucrativos
sino didacticos, politicos, artisticos, experimenta-
les etc., es decir, relativamente al margen de los
mecanismos de la oferta y la demanda.

Otro punto a considerar en cuanto a la
produccion del discurso en lenguaje audiovisual
es que, por tratarse de un lenguaje hibrido -es
decir, un lenguaje plastico-espacial que transcu-
rre en el tiempo- le permite al productor de ima-
genes la posibilidad de producir mensajes mas pre-
cisos y complejos de lo que permiten en general
los lenguajes visuales tradicionales como la

pintura, el grabado, la escultura etc. Estos lenguajes tradicionales imposibilitan una producción que vaya más allá que la de mercancías con valor de uso decorativo y un valor de cambio elevado. Esto se debe a su anacrónica unicidad, su proceso de producción excesivamente artesanal y un peso excesivo de una ideología del arte burguesa que recae onerosamente sobre estos lenguajes mediatizando de antemano cualquier intento de transformación de esta producción en tanto práctica.

Puede decirse, para concluir, que en términos de su proceso de producción, el discurso en el lenguaje audiovisual es algo así como un cine doméstico o casero, que no ostenta gran complejidad en sus medios de producción pero que, a la vez, sí permite abordar mensajes complejos y de muy diversa índole.

Planteamos así al audiovisual como un cine pobre, no por su potencial, sino por la economía de recursos en su producción que le permite liberarse de la intrincada trama que manipula su significado y mediatiza su potencial transformador, como la intrusión de productores, financiadores, distribui-

dores, exhibidores, publicistas, formuladores de leyes, reglamentos, planes y proyectos, seleccionadores de guiones, censores, inspectores de filmacion y espectaculos etc., es decir, empresarios y supervisores estatales y demas grupos sociales (vease Cuadro #3) que, en la actual coyuntura, estan segun su posicion de clase predominantemente a favor de la reproduccion de las relaciones de produccion establecidas. Fungen como represores de todo intento que no favorezca la perpetuacion de la hegemonia de la clase dominante.

En sintesis, el discurso en el lenguaje audiovisual no se ve forzado a atravesar esta trama, y por lo tanto el productor ejerce sobre su producto un control mucho mayor y la posibilidad real de poner en juego su potencial transformador.

4.3 CIRCULACION DEL DISCURSO A TRAVES DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL.

El proceso de circulacion del producto en lenguaje audiovisual ofrece las mismas ventajas que su proceso de produccion. Al margen, relativamente, de las leyes del mercado de oferta y demanda, el audiovisual logra evadir la represion ideologica ejercida por la censura oficial contra, por ejemplo, el cine critico y aun el cine de arte. "si antes el Estado les ha negado el credito a los productores no oficialistas, ahora directamente interviene en su seleccion. La Direccion General de Cinematografia tiene que dar el visto bueno a cada filme, segun su estrecho criterio de que no atente contra la moral, las buenas costumbres, las tradiciones del pueblo y las instituciones nacionales." (25)

Ademas de evadir ese proceso de seleccion, el audiovisual se libra de la monopolizacion existente en Mexico de los canales de circulacion de peliculas, pues en el caso del cine sucede que "las salas de exhibicion generalmente forman parte de una gran cadena de tipo nacional. En Mexico existe una propiedad estatal: Operadora de Teatros; y otras menores, particulares." (26)

El proceso de circulacion de un discurso es fundamental para la puesta en practica de su significacion. Por ello, desde un punto de vista politico, no es arbitraria o gratuita la centralizacion que ejerce el Estado sobre esta etapa de la produccion de formas ideologicas. Asi, bajo el criterio de lo que "no atente contra la moral, las buenas costumbres , las tradiciones del pueblo y LAS INSTITUCIONES NACIONALES" , se encubre en realidad lo que no atente contra la perpetuacion de un orden de cosas donde grupos cada vez mas minoritarios y cada vez mas poderosos exploten la fuerza de trabajo y la vida de grupos cada vez mas mayoritarios y cada vez mas explotados.

En este panorama, el audiovisual, al enfrentar el problema de la circulacion, no requiere mayor equipo que una pared o tela en blanco, proyector, disolvedor, grabadora, cassette y carousel. Se puede circular y exhibir en escuelas, sindicatos, vecindades, todo tipo de espacios cerrados y hasta al aire libre.

Si comparamos su circulacion con la de otros productos de las artes visuales como la pintura o la escultura, se evidencia aun mas su elas-

tividad, su transporte es muy ligero y no requiere de espacios cerrados y rigurosamente vigilados. No esta en juego ahí un valor de cambio elevado.

Por otra parte, en el lenguaje audiovisual y su tecnica, estamos hablando de un medio multirreproducibile mecanicamente. Otro elemento que favorece en gran medida su circulacion de modo que permite su exhibicion simultanea en un sinnumero de espacios. Asi en terminos de su circulacion; el audiovisual responde adecuadamente a las demandas de una poblacion altamente saturada demograficamente, concentrada en gigantescas urbes que implican grandes distancias en el desplazamiento cotidiano. Asimismo, responde a las demandas de la poblacion marginada de la produccion y circulacion de la cultura.

Por ultimo, ademas de su potencial de dispersion en tanto a la circulacion -es decir, la alternativa implicita en este medio contra la monopolizacion de la circulacion de mensajes a traves de imagenes por el Estado y la I.P.- el audiovisual puede ser circulado en el medio de circulacion mas saturado de espectadores que existe y sin per-

der cualitativamente una parte importante de su especificidad linguistica. Estamos hablando del medio televisivo, en terminos de su aspecto tecnico y, por supuesto, no en cuanto al monopolio al que este medio esta sujeto y las consecuencias ideologico-politicas de esta sujecion.

4.4 PROCESO DE CONSUMO DEL DISCURSO A TRAVES DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL

En cuanto al consumo de un efecto de significacion de un discurso a traves del lenguaje audiovisual, reviste características específicas por la particularidad del mecanismo implicito a este lenguaje.

Un mecanismo básico del lenguaje audiovisual es el de la elipsis constante. Este mecanismo requiere que el espectador complete los movimientos insinuados por la relación de las imágenes y provoca, por lo tanto, una actividad constante y una participación activa del espectador. En otras palabras, para que el lenguaje audiovisual realice su efecto de significacion requiere que el espectador sea parte activa de la obra -nunca pasiva- en contraposición directa de los efectos hipnotizantes que puede tener el lenguaje cinematográfico y televisivo.

El espectador produce el sentido sugerido en la obra a través de su proceso de consumo. Ello implica un cambio de conducta respecto a la cultu-

ra y respecto a la realidad.

Este mecanismo de la elipsis pone en evidencia la estructura sintactica del producto discursivo, -no la oculta como otros lenguajes, obstaculizando asi en gran medida las trampas ideologicas, los mensajes subliminales y la manipulacion velada propios de otros lenguajes audiovisuales. Con ello obstaculiza tambien la penetracion ideologica y la infiltracion de valores a nivel inconsciente que favorecen la perpetuacion de la hegemonia de la clase en el poder. De esta manera se contrapone, por ejemplo, a uno de los razgos predominantes del lenguaje cinematografico que "al aceptar como universales, progresistas y normales los valores impuestos por los filmes norteamericanos, se admite implícitamente el sistema capitalista mundial con su dicotomia definitoria: imperialismo-subdesarrollo. De tal modo la industria cultural, y particularmente el cine (y la television), se han convertido en un poderoso agente de publicidad para beneficio del comercio y las pautas imperialistas de las naciones rectoras o de las elites nativas, intermediarias de aquellas." (27)

Asi, para concluir, en cuanto a la fase de consumo del discurso a traves del lenguaje audiovisual, este puede servir como un medio eficaz para la transformacion de las relaciones de produccion establecidas gracias a su relativa independencia respecto a las imposiciones que ejerce el Estado y la Iniciativa Privada sobre medios visuales (y de otros tipos) de comunicacion y/o difusion.

En tanto forma ideologica excepcionalmente poco supeditada a la forma mercancia, este lenguaje puede ser utilizado hacia un consumo que apunte a la reflexion y transformacion de la realidad mas que a la contemplacion pasiva de lo bello, la diversion evasiva, la enajenacion y la despolitizacion.

CAPÍTULO V

EL AUDIOVISUAL: RESPUESTA A ALGUNAS DE LAS TESIS DEL MURALISMO MEXICANO

Entre las aportaciones mas profundas e importantes del movimiento muralista mexicano estan sus propuestas hacia un conjunto de transformaciones artisticas que no se limitan unicamente a los temas, signos y vehiculos del arte, sino que, como lo señala Esther Cimet (28), "intenta incidir totalizadamente en la produccion (en cuanto a sus cuatro momentos: produccion, distribucion, circulacion y consumo), o sea, aspira a una modificacion a fondo de las relaciones sociales a traves de las cuales el capitalismo es producido -y a la vez reproduce el objeto artistico."

Respecto a la propuesta de un arte publico, es decir, "en la eleccion de la pintura mural ubicada en sitios publicos esta implicita la alternativa de un arte publico que no se constrina a los canales privados del mercado del arte, y propone una forma superior, mas avanzada historicamente..." (29) el

discurso a través del lenguaje audiovisual resulta una alternativa viable a esta propuesta en tanto que, como lo habíamos mencionado en el capítulo sobre la circulación del producto, logra evadir los mecanismos del mercado del arte. Mas aun, tal circulación es todavía mas amplia que en el caso de la pintura mural puesto que carece de las limitaciones materiales y la unicidad propia del mural resultantes del formato y del laboriosísimo proceso artesanal de producción del mural, hecho que obligo a sus productores a negociar con el Estado y la Iniciativa Privada.

En tanto a su circulación, el medio audiovisual se desplaza hacia el espectador y no viceversa. Por ello, ni el Estado ni el dueño material de un espacio pueden aduenarse del discurso por el simple hecho de que es ahí donde circula. El audiovisual circula en el tiempo, y por lo tanto carece del dueño material que puede tener un mural.

"La crítica encaminada a definir categorías culturales dentro de un país que ha sido colonizado y que sufre la dominación imperialista (que va aunada) ...a la proposición de la socialización del arte como alternativa..." (30) coincide con el potencial del medio audiovisual, pero además este último posibilita la participación en la producción de la cul-

tura -y no solo del consumo- de las clases populares por la relativa sencillez tecnica en su produccion.

Frente a "esta postura que propone la revaloracion...de las manifestaciones artisticas marginadas de grupos sociales explotados..." (31) el audiovisual propone una grafica participativa en los terminos antes senalados al respecto de los trabajos realizados con los colonos de Tepetongo.

En el texto "Los Vehiculos de la Pintura Dialectico Subversiva" Siqueiros intenta una desmitificacion del artista como ser espontaneo y lirico. Su critica se centra "sobre el anacronismo de los medios de produccion artistica que conservan todavia un caracter "artesanal" en relacion con el avance de las fuerzas productivas en la sociedad moderna despues de la Revolucion Industrial." (32)

Para superar este anacronismo, Siqueiros propone la incorporacion a la pintura mural de herramientas y materias primas mas modernas. Sin embargo, se queda en una produccion artesanal, es decir, en las imagenes hechas a mano. Intenta transformar al-

gunos de los medios de produccion, mas no el proceso de produccion de imagenes en si mismo. En este sentido, el medio audiovisual si logra transformar mas a fondo este proceso.

Para Siqueiros, "la camara fotografica y la cinematografica deben ser usadas como elementos iniciales para disenos previos desarrollables posteriormente en forma plastico-pictorica. El boceto o apunte fotografico es para el pintor solo un documento grafico-social, o plastico-social, pues en esencia la pintura es por completo ajena a la fotografia como expresion plastica." (33) Si bien era un paso importante reconocer la necesidad del uso de la fotografia en la plastica (hecho que no tiene nada de novedoso puesto que el uso de la camera oscura desde el renacimiento en la pintura es bien sabido) ¿por que esa insistencia de manualizar a toda costa la imagen, de seguir en lo artesanal de su factura y no explorar las posibilidades inherentes a la fotografia en terminos de su tecnologia e iconicidad propias?

La respuesta a lo anterior podria encontrarse en un examen mas profunda de las condicionantes propias al Aparato Ideologico de Estado Ar-

tistico, examen que no viene al caso en el contexto de este discurso. Y es por ello que, aun planteandose que "La revolucion tecnica consiste en que el Bloque de Pintores esta demostrando la supremacia de la pintura transportable multiejemplar sobre la pintura uniejemplar" (34), Siqueiros no logra resolver esta propuesta a traves de la produccion de murales.

Si la pintura o grafica uniejemplar sirve exclusivamente a su propietario individual, y la grafica multiejemplar es instrumento formidable de agitacion y educacion de las masas por su infinita posibilidad de divulgacion -como lo plantea Siqueiros-, el lenguaje audiovisual, como grafica multiejemplar, lleva consigo definitivamente una respuesta importante a estas propuestas.

Si, como lo planteaba Siqueiros, "la pintura uniejemplar no sirve para la ilegalidad que ya llega. La confiscacion de la pintura uniejemplar por parte de la policia le da muerte total para los fines de la propaganda. En cambio nada conseguiria la policia confiscando ejemplares de naturaleza multiejemplar; pues la correspondiente matriz,

puede seguir produciendo hasta el infinito." (35) entonces dejemos de insistir en una grafica pictorica, y por ende, artesanal y uniejemplar, y rescatemos un medio de grafica trasportable, multirreproducible , y movil que transcurre en el tiempo (mas que fijarse al espacio) y que pueda circular por todo tipo de lugares para su divulgacion.

En sintesis, he aqui que el medio audiovisual si propone, efectivamente, respuestas alternativas a las propuestas teorico-politicas y practicas del muralismo mexicano.

CAPITULO VI

CONCLUSIONES

Ya analizamos como el lenguaje audiovisual, en tanto medio de comunicacion inserto en el Aparato Ideologico de Estado Artistico, representa una alternativa importante a la produccion de imagenes dominante en las artes visuales. Hemos examinado como las transformaciones implícitas a este lenguaje al interior de este Aparato no se limitan exclusivamente al cambio de formas, estilo, signos -tal y como se caracterizan las propuestas de cambio de las denominadas "vanguardias artisticas" - sino que conlleva una ruptura a fondo de la practica de produccion de imagenes predominante.

No es el simple cambio formal o eidetico (como el futurismo respecto al cubismo, expresionismo y demas ismos) lo que se desprende de esta propuesta sino una transformacion de la infraestructura tecnica y material -una transformacion, por supuesto, relativa y modesta- de la produccion artistica.

Mientras las denominadas "vanguardias" de-

jan por lo general intactas todas las fases de la produccion de imagenes en el Aparato Ideologico de Estado Artistico (produccion individual y manual de obras unicas y artesanales que circulan en el mercado con un valor de uso predominantemente decorativo y un consumo contemplativo de lo bello), y se limitan a la innovacion de formas de su mercancia con fines a agilizar su circulacion en el mercado combatiendo asi el proceso de obsolescencia de las mismas, el producto audiovisual propone rupturas en cada una de estas fases.

Aqui tenemos la posibilidad de una produccion participativa o individual desvinculada de consideraciones mercantiles, y por tanto, mas asequible como instrumento de lucha y conscientizacion ideologica, de agitacion y denuncia. Implica ademas una circulacion amplia y simultanea de un producto multirreproducible cuyo valor de uso no reside en su caracter objetual sino en lo conceptual (las diapositivas no tienen valor como objeto) y un consumo reflexivo y activo hacia la transformacion y no meramente a la contemplacion que por lo general favorece la reproduccion de las relaciones de produccion establecidas.

Asimismo, la independencia en los terminos mencionados del medio audiovisual en su produccion y circulacion lo libera en gran medida de imposiciones a nivel de penetracion ideologica que los grupos de poder de las naciones metropolitanas imponen a paises dependientes. Octavio Ianni describe este proceso de la siguiente manera:

"1. Primero difunden y generalizan dentro de la nacion valores, ideas y doctrinas adecuadas a sus intereses. Utilizan desde los medios de comunicacion masiva hasta las universidades.

2. Buscan aliados entre los sectores que responden afirmativamente o que por lo menos no se oponen a las tesis antes expuestas.

3. Logran fundir en un solo cuerpo a los grupos que controlan los recursos de capital, tecnologia, know how, empresas del pais dominante y del ambito internacional.

4. Al dominar la conciencia social en el pais metropolitano, pasan a la conquista de las naciones dependientes difundiendo el modelo de vida metro-

politano como ideal, o por lo menos, el lograr considerarlo como una expresion normal de la existencia, a la vez que las empresas metropolitanas trasladan a los mercados exteriores las mercancías, técnicas, modelos teóricos y de conducta, ideados por ellos para resolver sus necesidades.

5. Al difundir en el seno de la sociedad dependiente la ideología de aquellos grupos metropolitanos, justifican y legitimizan la necesidad, ventaja e inevitabilidad de las relaciones y estructuras de dependencia.

6. Para profundizar el proceso señalado, la ideología dominante intenta, a veces con éxito, que el propio aparato estatal del país subordinado sea transformado en elemento de la dependencia estructural." (36).

Es por todo lo anterior que hemos propuesto al lenguaje audiovisual como objeto de nuestro curso y de la investigación teórico-práctica que aquí presentamos. Cabe además añadir que esta investigación no es sino un fruto y parte de un proceso de análisis y experimentación que le precede y en el que se inserta irremediabilmente, proceso que se inicio

con la serie "Concavexidades" (cuya sustentacion teorica fue el tema de la tesis de Licenciatura). En aquella serie se planteo la necesidad de ruptura de los generos establecidos en las artes visuales, de la produccion de imagenes hacia la creacion de "lo bello" ,y de la circulacion mercantil de la grafica y del rescate por productores de imagenes insertos en el Aparato Ideologico de Estado Artistico de algunos elementos de la plastica popular. Como se hizo constar en tal tesis, esta serie no estaba debidamente sustentada en terminos de la transformacion que proponia dada su manufactura artesanal , su objetualidad, y su escasa carga de semanticidad.

El siguiente paso de este proceso fue la serie "Pervexidades" donde el rescate de la artesanía popular era mas enfatico (titeres, pinatas etc.). Se logro una mayor participacion del espectador, una carga semantica clara de indole politica y una actitud desmitificadora de "lo bello" en la plastica. Sin embargo, estas propuestas adolecian tambien del defecto de un objetualismo, unicidad, manualidad y circulacion limitada en los canales tradicionales del aparato, como son las galerias de arte.

Simultaneamente a estas propuestas se in-

tento el suceso (o fluxus) en contraposición al evento (o happening, performance) para analizar su potencial de agitación y provocación desvinculado de lo objetual. Los resultados fueron muy limitados por su carácter efímero y por incrustar este acto exclusivamente en el Aparato Artístico.

Se intento el trabajo colectivo utilizando medios audiovisuales como el video, y los resultados constan en el libro publicado por el I.N.B.A. sobre el Salon "Anual" de Experimentación. Fue un experimento abortado, y ello sin tomar en cuenta cuestiones estructurales como la monopolización que se ejerce sobre este medio por la iniciativa privada y el Estado.

Se siguió investigando en esta línea con propuestas casi puramente conceptuales como "Auto-censura" "La pintura en dos actos" (cuyo segundo acto aun esta pendiente) y "Tres historias de amor" que, por el ascetismo y exagerada sobriedad del conceptualismo como medio de expresión, resultaban de una lectura difícil, además de la perpetua inserción en el Aparato Artístico.

En "La Anunciación", descubrimos la posibilidad del uso de la fotografía, pero en una obra

cuasi pictórica, única y artesanal que no lograba ser más que un enunciado personal, es decir, la anunciación de una futura producción con el lenguaje fotográfico. Se sucedieron la "Perversa" de Agustín Lara (y el incipiente movimiento MARACAS o Movimiento ARTE A CANTINAS', hacia una circulación y significación alternativas de las imágenes), y "El Regalo" (rechazada de la II Bienal de Fotografía), donde se planteaba la posibilidad de utilizar el lenguaje de la fotonovela con otros objetivos y mayor nivel de calidad en forma y contenido.

Estamos en el punto de haber recién concluido el audiovisual "Relato de un niño" ante el cual carecemos aun de una perspectiva crítica por la falta de distancia en el tiempo. Esta obra tuvo, entre sus condicionantes, el haber realizado un guion para el mural del taller con el maestro Arnold Belkin -cuya novedosa propuesta era, precisamente, la producción de murales a partir de guiones conceptuales previos- y haber participado en dicho taller con las interrogantes cuya respuesta aquí se enuncia:

Por todo esto, si, como decía Siqueiros,

"solo la tecnica mecanica moderna puede expresar integralmente en la plastica la conviccion proletaria revolucionaria y llenar por completo su objetivo..."

(37), pues usemosla.

Si "los instrumentos y elementos modernos y mecanicos senalados ya para la pintura mural o monumental que sean aplicables a la naturaleza de la pintura multiejemplar tambien pueden ser usados."

(38) pues usemoslos.

Si la revolucion tecnica del Bloque de Pintores lucho por la supremacia de la pintura monumental sobre la pintura de caballete, aqui proponemos la supremacia de una grafica multirreproducible y clara semanticidad sobre una grafica objetual, unica, inamovible y contemplativa.

NOTAS

1. Will, Durant, The Story of Philosophy, New York, Washington Square Press, 1961, 544 pags., p.454.
2. Michel, Pecheux, Formacion Social, Lengua, Discurso, tomado de la revista Langages, No. 37, marzo de 1975 por Arte Sociedad e Ideologia No. 5
Mexico D.F., Arte, Sociedad e Ideologia, 1978, p. 118 pags., p.25-33.
3. Michel Pecheux, Op. Cit., p. 27.
4. Michel, Foucault, La Arqueologia del Saber, Mexico, Siglo Veintiuno Editores, 1979, 355 pags., p. 33-49.
5. Michel, Foucault, Op. Cit., p. 43-44.
6. Ibidem, p. 44.
7. Fernando, Curiel, Fotonovela Rosa Fotonovela Roja, Mexico, U.N.A.M., 1980, 118 pags. p.51.
8. Michel Pecheux, Op. Cit., p. 33.

9. Michel Foucault, Op. Cit., p. 91-104.
10. Michel, Pecheux, Op. Cit., p. 27.
11. Louis Althusser, Posiciones, Mexico, Editorial Grijalvo, 1977, 189 pags., p. 91-98.
12. Michel, Pecheux, Op. Cit., p. 27.
13. Ibidem p. 27.
14. Marta, Harnecker, Los Conceptos Elementales del Materialismo Historico, Mexico, Siglo Veintiuno Editores, 1979, 341 pags. p. 96-111.
15. Arnold, Hauser, Historia Social de la Literatura y el Arte I, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, 452 pags., p. 170.
16. Beaumont, Newhall, The History of Photography, New York, The Museum of Modern Art, 1978, 216 pags., p. 84-85.
17. Beaumont, Newhall, Op. Cit., p. 182.

18. Ibidem . p. 135-142.
19. Michel, Foucault, Op. Cit., p. 14.
20. Ibidem p. 34.
21. Ibidem p. 14-15.
22. Francisco A. Gomezjara y Delia, Selene de Dios, Sociologia del Cine, Mexico, Sepsetentas, 1973, 182 pags., p. 26.
23. Francisco A. Gomezjara...., Op. Cit., p. 31.
24. Ibidem, p. 34.
25. Ibidem, p. 42.
26. Ibidem, p. 43.
27. Ibidem, p. 55
28. Esther Cimet-Shoijet, El Movimiento Muralista Mexicano, una nueva forma de organizacion de la produccion artistica, Mexico, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte para la Universidad Iberoamericana, 1979, 209 pags, p.55.

29. Esther Cimet, Op. Cit., p. 59.
30. Ibidem p. 58.
31. Ibidem p. 59.
32. Ibidem., p. 67.
33. Ibidem p. 69.
34. Ibidem p. 186-187.
35. Ibidem p. 187.
36. Francisco Gomezjara... Op. Cit. p. 53-54.
37. Esther Cimet, Op. Cit., p. 193.
38. Ibidemp. 192.

BIBLIOGRAFIA

1. Althusser, Louis, Posiciones, Mexico D.F., Editorial Grijalvo S.A., 1977, 189 pags.
2. Cimet, Shojjet, Esther, El Movimiento Muralista Mexicano, una Nueva Forma de Organizacion de la Produccion Artistica, Mexico D.F., Tesis de Licenciado de Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 1979, 209 pags.
3. Curiel, Fernando, Fotonovela Rosa Fotonovela Roja, Mexico D.F., Direccion General de Difusion Cultural de la Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 1980, 118 pags.
4. Durant, Will, The Story of Philosophy, New York, Washington Square Press, 1961, 544 pags.
5. Foucault, Michel, La Arqueologia del Saber, Mexico D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1979, 355 pags.
6. Gomezjara, Francisco, A. y Selene de Dios, Delia, Sociologia del Cine, Mexico D.F., Sepsetentas, de la Direccion General de

Educacion Audiovisual y Divulgacion de la Secretaria de Educacion Publica, 1973, 182 pags.

7. Harnecker, Marta, Los Conceptos Elementales del Materialismo Historico, Mexico, Siglo Veintiuno Editores, 1979, 341 pags.
8. Hauser, Arnold, Historia Social de la Literatura y el Arte, Tomo I, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, 452 pags.
9. Newhall, Beaumont, The History of Photography, New York, The Museum of Modern Art, 1978, 216 pags.
10. Pecheux, Michel, Formacion Social, Lengua, Discurso, tomado de la revista Langages, No. 37, de marzo 1975 por la revista Arte, Sociedad e Ideologia No. 5, Mexico D.F., Editorial Nueva Imagen, S.A., 1978, 118 pags.