



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

TALLER DOCUMENTACION VISUAL:

UNA EXPERIENCIA COLECTIVA.

T E S I S

PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

QUE PRESENTA:

MARCO AULIO PRADO MONTAÑO.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



SECRETARIA
ACADEMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas

CIUDAD UNIVERSITARIA, _____ MAYO 1994 _____



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

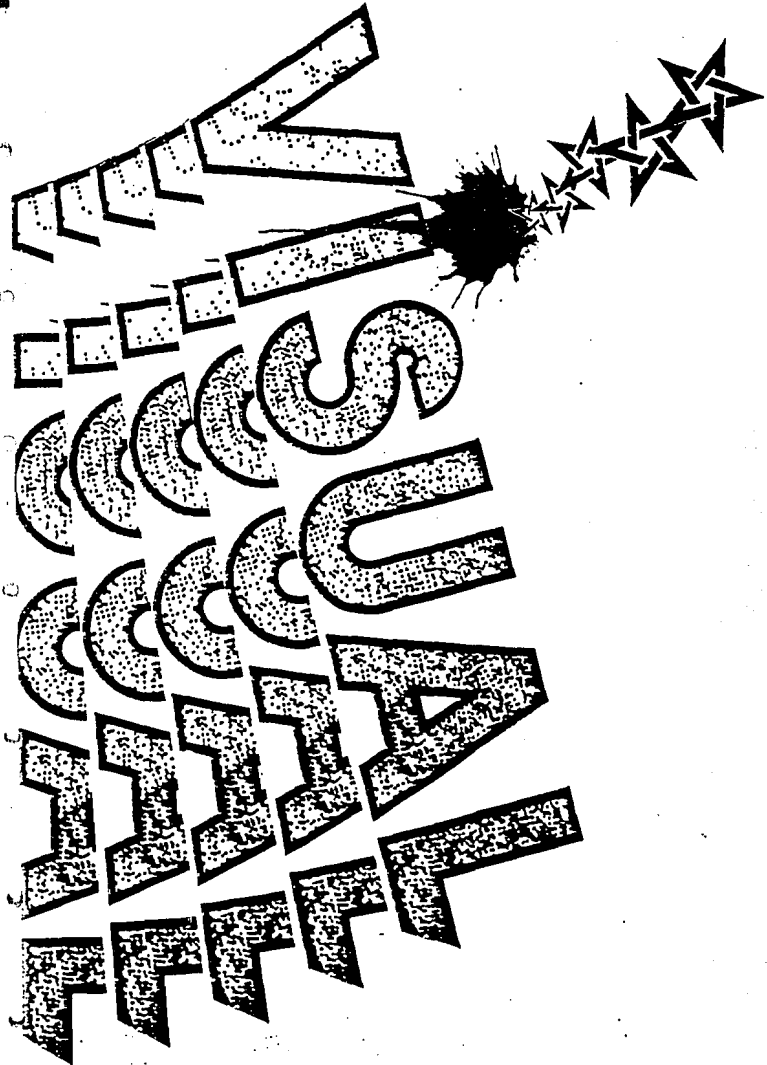
Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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.

31
2ej.

TALLER

DOCUMENTACION



TESIS

Marco Aulio Prado

Escuela Nacional
de Artes Plásticas



Universidad Nacional
Autónoma de México

INTRODUCCION

CAPITULO 1

ANTECEDENTES HISTORICOS

LA OBRA ARTISTICA COMO PRODUCCION COLECTIVA

- A) EL MUNDO ANTIGUO
- B) LA EDAD MEDIA
 - EL TALLER
- C) EL RENACIMIENTO
 - EL MECENAZGO
 - LAS BOTTEGHE
- D) EL BARROCO
 - EL ESTADO
 - LA IGLESIA
 - EL GALERISTA
 - EL MITO DEL GENIO
 - EL TALLER DE RUBENS
- E) EL NEOCLASICO.
 - LA HERMANDAD PRERRAFAEKISTA

CAPITULO 2

EL MURALISMO

ANTECEDENTES Y DESARROLLO

LOS PRIMEROS MURALES

LEGADO POLITICO DEL MURALISMO

APORTACIONES TECNICA Y FORMALES

ORGANIZACION DE EQUIPO

ELEMENTOS TECNICOS

LA FORMACION DE UN GRAN EQUIPO

PINTURA MEXICANA EN EL DECENIO DE LA CONFRONTACION

MERCADO DE ARTE

INTERNACIONALIZACION DEL ARTE MEXICANO Y EL IMPERIALISMO CULTURAL

SALONES ESSO

CAPITULO 3

LOS GRUPOS EN MEXICO EN LA DECADA DE LOS 70'S

LOS GRUPOS

CRONOLOGIA DE LOS GRUPOS.

CAPITULO 4

TALLER DOCUMENTACION VISUAL

ANTONIO SALAZAR Y MARCO AULIO PRADO. EXPOSICION.

TESTIMONIO: TALLER DOCUMENTACION VISUAL.

ARTE POLITICO UNA PROPUESTA POSMODERNA

PRAXIS POLITICO

1.- MILITANCIA POLITICA DEL ARTISTA Y SU OBRA.

2.- COMPROMISO SOCIAL DEL ARTISTA ANTE FENOMENOS SOCIALES QUE LO IMPULSAN A DESARROLLAR CIERTOS TEMAS DENTRO DE SU OBRA.

- 3.- REALIZACION DE OBRAS QUE SUBVIERTEN O CUESTIONAN LA IDEOLOGIA DOMINANTE QUE SE DA POR LO GENERAL EN EL TERRENO DE LA MORAL, LA SEXUALIDAD Y LA RELIGION.
- 4.- EL COMPROMISO SOCIAL OUEDE DARSE TAMBIEN POR EL USO QUE EL ARTISTA DE A SU OBRA
- 5.- LO POLITICO TAMBIEN PUEDE RESIDIR EN LA CONCEPCION QUE LOS ARTISTAS TENGAN ACERCA DE LA FUNCION DEL FENOMENO ESTETICO.

ARTICULOS PERIODISTICOS.

DOCUMENTACION VISUAL HACIA LA PLASTICA
CON LA IDEA DEL SIRENITO JUGAMOS CON EL EROTISMO MASCULINO DE MODO AMBIGUO
TALLER DOCUMENTACION VISUAL
CONVERSACIONES CON EL TDV. LA REPRESION LIBERADA DEL ARTE.
CONVERSACIONES CON EL TDV. EL ARTE COMO EQUILIBRIO DE CONTRADICCIONES.
CONVERSACIONES CON EL TDV. LA REALIDAD DEL ARTE.

ENTREVISTAS.

ANTONIO SALAZAR.

FRANCISCO MARCIAL CASTRO

MARCO AULIO PRADO.

RUBEN GOMEZ TAGLE.

ISRAEL MORA.

CONCLUSIONES.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS.

BIBLIOGRAFIA.

INTRODUCCION.

EL TALLER DOCUMENTACION VISUAL ESTA INTEGRADO POR MAESTROS Y ALUMNOS DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS Y PERSONAS DE OTRAS INSTITUCIONES. LA DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO DE LA ENAP HA BRINDADO APOYO A ESTE GRUPO DE ARTISTAS, FACILITANDO EL USO DE SUS INSTALACIONES, EN LA IMPRESION DE CATALOGOS Y CARTELES, EN LA PUBLICACION DE ARTICULOS EN SU REVISTA "ARTES PLASTICAS" Y OTORGANDO ESPACIOS PARA LA DIFUSION DE SU OBRA. EL TALLER DOCUMENTACION VISUAL SE FORMO EN 1984 Y CONTINUA HASTA LA FECHA DESARROLLANDO SU TRABAJO COLECTIVO, SUFRIENDO CAMBIOS EN CUANTO A SUS PLANTEAMIENTOS Y EN CUANTO A LAS PERSONAS QUE LO HAN INTEGRADO.

EL TRABAJO EN GRUPO ES LA MANERA DE APOYARSE MUTUAMENTE SUBSANANDO DEFICIENCIAS Y MEJORANDO LA PRACTICA DEL TRABAJO ARTISTICO. ASI PUES, EL TRABAJO COLECTIVO SE REALIZA CON LA COLABORACION DE DOS O MAS INDIVIDUOS LOS CUALES INTERVIENEN SIMULTANEAMENTE EN UNA MISMA OBRA, ESTE TRABAJO SE DESARROLLA BAJO EL SISTEMA DE LA DIVISION DEL TRABAJO Y POR LO TANTO LOS PARTICIPANTES SE ESPECIALIZAN EN DIFERENTES TECNICA PARA UNA MISMA FINALIDAD, LOGRANDO CON ESTO MAYOR RAPIDEZ EN LA EJECUCION, ADEMAS DE APROVECHAR LA INICIATIVA INDIVIDUAL PARA REFORZAR LA VISION DE GRUPO Y AMPLIAR LAS ESPECTATIVAS, LA TEMATICA, EL CONCEPTO Y LAS SOLUCIONES A LOS PROBLEMAS PLASTICOS QUE SE PRESENTAN

EL TALLER DOCUMENTACION VISUAL PROFUNDIZA Y PROMUEVE EL EJERCICIO DE LA CRITICA Y AUTOCRITICA DE LA ACTIVIDAD ARTISTICA, ENFOCANDO SU LABOR A LA DIFUSION DE LOS VALORES ARTISTICOS E IDEOLOGICOS QUE CONTRIBUYAN A SOCIALIZAR EL ARTE Y EL CONOCIMIENTO DE ESTE. LA ELABORACION DE LOS TEMAS EN LAS OBRAS SON EXTRAIDOS DE HECHOS CONCRETOS, DE NECESIDADES SOCIALES Y DE PROBLEMATICAS ESPECIFICAS; LAS IMAGENES QUE SIRVEN DE BASE PARA SU TRABAJO SON TOMADAS DE DOCUMENTOS FOTOGRAFICOS PUBLICADOS EN REVISTAS, PERIODICOS, LIBROS, CATALOGOS, ETC.

LAS IMAGENES PASAN POR UN PROCESO DE RECONTEXTUALIZACION POR MEDIO DE SIMBOLOS QUE BUSCAN POTENCIALIZAR SU SIGNIFICADO CON EL AFAN DE LLAMAR LA ATENCION DE LOS ESPECTADORES A TRAVES DE 'IMAGENES FUERTES' Y PROMOVER LA REFLEXION Y SENSIBILIZACION DE LOS ESPECTADORES HACIA LOS PROBLEMAS SOCIALES; POR ESO NUESTRO TRABAJO ADQUIERE FUNCIONES INFORMATIVAS Y DE VALORACIONES ESTETICAS Y ETICAS ACORDES CON LAS CIRCUNSTANCIAS QUE VIVIMOS. LA FINALIDAD DE TODO ESTO SERIA COADYUVAR EN LA TRANSFORMACION DE LOS VALORES ESPIRITUALES Y CULTURALES QUE ACTUALMENTE NOS REPRIMEN Y CULPABILIZAN.

LA OBRA DEL TALLER DOCUMENTACION VISUAL BUSCA INCORPORAR AL

ESPECTADOR EN UN PROCESO DE TRANSFORMACION Y DE TOMA DE CONCIENCIA PROMOVRIENDO UN ALTO SENTIDO DE LA DIGNIDAD DE LA VIDA HUMANA, CONCIBIENDO AL HOMBRE COMO VALOR SUPREMO INSERTO EN UNA SOCIEDAD MERCANTILISTA QUE LO HA CONVERTIDO EN UN SIMPLE OBJETO DE USO Y ABUSO.

EN LA VISION CAPITALISTA, LA PRODUCCION ARTISTICA SE SUSTENTA COMO INDIVIDUAL Y ELITISTA, LIMITA A LOS ARTISTAS A PRODUCIR OBRAS 'ADECUADAS' PARA LA PRACTICA DEL INTERCAMBIO COMERCIAL, PROMOVRIENDO MITOS QUE SE RELACIONAN CON ACTITUDES TURBIAS, IRRACIONALES E INCONCIENTES COMO LA 'INSPIRACION DIVINA', LOS 'VALORES SUPREMOS' Y 'UNICOS' COMO LA 'GENIALIDAD', QUE DESVIRTUAN LA ACTIVIDAD ARTISTICA, DESVINCULANDOLA DE SU MEDIO SOCIAL COMO SI SE TRATASE DE UNA GESTACION Y SIGNIFICACION AUTONOMA, PRODUCTO DE UNA 'INMACULADA CONCEPCION' FOMENTANDO LA INCOMUNICACION Y LA ENAJENACION QUE SE PERCIBE EN LA CULTURA DOMINANTE Y ASUME QUE LA CULTURA ES UN RESULTADO EXCLUSIVO DE LA CREACION DE LA HISTORIA OCCIDENTAL, ANULANDO LA CONCEPCION DEL PROCESO HISTORICO CULTURAL DE OTROS PUEBLOS, (CULTURA VS FOLKLORE) Y JUSTIFICANDO EL IMPERIALISMO CULTURAL.

- ANTECEDENTES HISTORICOS.

-LA OBRA ARTISTICA COMO PRODUCCION COLECTIVA.

En el Paleolitico, el hombre comienza a desarrollar la tecnologia primitiva, pequenas herramientas y utensilios, siendo la forma de trabajo colectivo, la recoleccion y la caceria, ademas de su modo de vida nomada, el nucleo social de la comunidad primitiva.

En los tiempos primitivos la "obra de arte" se manifiesta mas proxima a los impulsos vitales, la fuerza comunicativa permite que la comunidad recuerde o reviva de manera grafica, las hazañas de la caceria y captura magica del anima o espiritu de los animales que se convierten en el simbolo del origen de la comunidad (TOTEM)., "El arte era el instrumento magico y servia al hombre para dominar a la naturaleza y desarrolla las relaciones sociales."(1).

En la medida que estos cazadores empiezan a manipular sus conocimientos, habilidades y experiencias, se empiezan a transformar en autoridades. (primeras caracteristas de individualidad) para dirigir el sentido y el destino de la colectividad y del trabajo artistico (2). Los chamanes, hechiceros, brujos, adivinos utilizan la obra de arte como elemento para dar a conocer los conceptos abstractos y rituales dentro del politeismo para ejercer el poder, poder sobre la naturaleza, sobre el enemigo, sobre el companero, sobre la realidad y asi favorecer y proteger a su comunidad. "en el alba de la humanidad el arte tenia muy poco que ver con la 'belleza' y nada en absoluto con el deseo estetico: era un instrumento magico o una arma de lo colectivo en la lucha por la supervivencia".(3)

La clase sacerdotal maneja los elementos del contenido del rito magico, los sentidos de la obra de arte deben ser creados y dirigidos por el sacerdote transformando las necesidades en palabras o formas para el bien colectivo. El hombre: "ahora confia y teme a las fuerzas ajenas a su propia naturaleza; y el pavor por lo desconocido se manifiesta en exorcismos artisticos. Un panteis mo ingenuo aparece en el Neolitico como una primera forma de religiosidad". (4)

Con el tiempo el hombre desarrolla la tecnologia agricola a un modo de vida privada que le posibilita asentarse en un solo lugar; y con ello nace la propiedad privada, se agudiza la division del trabajo, se genera el comercio en forma de intercambio y comienza una fuerte diferencia de clases y la comunidad primitiva se volvera mas tarde en ciudad.

La clase sacerdotal asume pues el control de la comunidad mediante el uso de su conocimiento pues como afirma Canclinni: "el conocimiento es una forma de poder y el arte es una forma de conocimiento". La division del trabajo permite regular los derechos y obligaciones de los individuos.

A).- EL MUNDO ANTIGUO.

A lo largo del tiempo los sacerdotes se convierten en terratenientes y la comunidad en trabajadores agricolas y de gremios.- Los excedentes agricolas se convierten en tributos, donaciones y ofrendas. La "abundancia" propicio el crecimiento de la poblacion creando nuevas necesidades y posibilitando la construccion de los primeros centros urbanos y religiosos. Este crecimiento obliga a los sacerdotes y dirigentes a "servirse" de gentes capacitadas en las realizaciones de las obras artisticas y en las edificaciones de magnas obras como las construccion de templos y magnas ciudades. El gran dramaturgo aleman, Bertold Brecht cuestiona: Quien construyo Tebas, la de las siete puertas?, los libros de historia citan a los reyes, pero,... Eran los reyes los que arrastraban los bloques de piedra? (5).

Debido a que la clase dirigente no podia hacerlo sola sin contar con la ayuda de muchas otras personas, empieza a darse una especializacion entre los artesanos para poder representar mediante su habilidad las imagenes religiosas rebasando asi la capacidad del sacerdote, quien bajo supervision y planeacion daba forma a los conceptos a plasmar en la obra.

Los artistas del mundo antiguo eran considerados como artesanos y estaban al servicio de la clase dirigente, ejecutaban las ideas con los canones y convencionalismos que le dictaba para la realizacion de la obra. La idea es en esencia concebida como la creacion. A la vez que esto sucedia el artista no lo consideraba como una imposicion puesto que la vision del dirigente, estaba en raizada en las tradiciones que existian en la conciencia del pueblo.

De este modo la sociedad se vuelve compleja, producto de las necesidades sociales y de las exigencias individuales, se acentua la explotacion del hombre por el hombre. Las bajas clases sociales campesinos, artesanos y comerciantes, desempeñan los trabajos inferiores. Las altas clases sociales: guerreros, sacerdotes y nobles, no participan en la produccion y si de los privilegios materiales y espirituales que todos ayudaban a crear. Los dioses cambian sus apariencias zoomorfas por la semejanza al hombre. Esta concepcion religiosa permite representar a los dioses, inspirados en la constitucion fisica del hombre, mostrando algunas partes de la anatomia y manifestando una expresion visual que corresponden a una idea aristocratica de la vida.

En el arte se da un proceso evolutivo de las formas por lo cual se da una perfeccion en la contemplacion directa de la naturaleza humana, hasta llegar al ideal abstracto generalizado del hombre como la esencia, principio y ordenador de la perfeccion de la naturaleza.

"La glorificacion del hombre bello desnudo, la individualidad, la pasion se purifican hasta ser respectivamente religion ideal de belleza y noble reposo".(7)

El Doriforo de Policleto es la idealizacion del hombre segun el apotema de los sofistas "la medida de todas las cosas". La influencia filosofica y social se va reflejando y transformando al impulso del "demos"; (sig. valores iguales) la idea superior del hombre cambia de lo fisico a lo psiquico y de lo sensorial a lo intelectual.

Las proporciones humanas corresponden tanto al termino medio aristotelico y generico de la sociedad en plenitud de valores fisicos, juventud, agilidad y fuerza, asi como elementos psiquicos que representan un estado de igualdad o equilibrio con el todo y con la nada (...) (8).

La postura filosofica de Platon, maestro de Aristoteles y discipulo de Socrates, plantea "que el mundo de las ideas es perfecto, inmutable y simple". Nos sugiere que el estado de las cosas se encuentra en la idea pura (conocimiento en forma de abstraccion) la idea es perfeccion, "es la quintaescencia de la realidad"; los objetos son por lo consiguiente imperfectos porque son derivaciones de idea generadora de materia. (9).

De ahi el desprecio de las clases nobles por las actividades manuales y sus aficiones por las artes pensantes: la musica, la poetica, las matematicas, la logica, la filosofia y la politica. (10).

A partir de este momento ubicamos la atribucion de las obras de arte a los artistas que conciben una idea, no asi a los que la realizan. Si bien la obra de arte es el pedimento de algun o algunos integrantes de la clase pudiente; el "maestro" termina la obra en algunos detalles y finalmente lo firma, atribuyendosele como suya en su totalidad.

B).- LA EDAD MEDIA.

En la Edad Media la Iglesia es poseedora de la mayoria de los valores humanos y bienes materiales y espirituales que abarca dos siglos, los conventos son los centros de la cultura, lugares cerrados en los que se guardan las bibliotecas, documentos y manuscritos de la antiguedad, convirtiendose asi en la clase intelectual.

El ejercicio artistico dependia de las congregaciones religiosas; los sacerdotes por medio del arte divulgan el dogma, la sumision a los designios sobrenaturales. "Los concilios discuten sobre la forma y la substancia de la obra artistica y determina los canones en exposiciones abstractas que tendian a la configuracion de las categorias morales: virtudes y vicios expresadas por medio de las alegorias convencionales, los emblemas del cordero en San Juan Bautista, las llaves en San Pedro, San Pablo y la espada, San Marcos y el Leon, San Lucas el Toro, San Mateo el hombre alado, San Juan y el aguila, por eso el Papa Gregorio Magno, (hacia el 600), consideraba a la produccion de imagenes como la Biblia de los analfabetos.

El artista anonimo labora sometido a las formulas de expresion determinada por la Iglesia; implicando la falta de libertad creadora y analisis individual, sometido a la jerarquia y lo colectivo dentro del taller. "Los cofrades se consideraban como simples transmisores de una verdad creada. Las formulas creadas por tradicion, colectivamente perfeccionadas siguen canones, mezclan colores, estampan fondos en oro y plata, esculpen imagenes, dibujan ornamentos y componen escenas sujetando los objetos artisticos a la letra Sagrada". (11). En la Edad Media no se representa ni la realidad del hombre, ni la realidad de la naturaleza. El arte tiene una mision educativa: la revelacion y divulgacion de la doctrina religiosa. El arte es un reflejo de las condiciones ideo-logicas y socio-economicas que lo generan.

EL TALLER.

El artista era en realidad, un artesano, o mejor dicho, un comerciante, que hacia pintura de encargo y cuyos criterios eran la de sus organizaciones profesionales.

Todos los artesanos debian agruparse dentro de un gremio, obediendo asi el derecho exclusivo de ejercer su profesion, dentro de una situacion de absoluta igualdad, respecto a los otros talleres del mismo oficio para con esto impedir la competencia desleal.

El "gremio" es un taller artesano controlado por una institucion que tiene el nombre de cofradia, que lo representaba en los intereses comunes ante las autoridades civiles o eclesiasticas.

Las ordenanzas de los gremios estan inspiradas en el proposito de organizar las condiciones de trabajo en el taller. Fijaban jornadas laborales, trabajos a realizar, salarios y precios de las mercancías, color, tamaño, y calidad de los productos, establecían que instrumentos debían emplearse, prohibían severamente el anuncio comercial. Dentro del gremio había veedores (inspectores), maestros, oficiales y aprendices.

Los maestros asumían las funciones de dirección y planeación y examinaban a los aspirantes a maestros; los maestros eran propietarios de los medios de producción y las materias primas, ocupando por tanto una condición privilegiada que les permitía organizar y dirigir el Gremio y dictar las ordenanzas en función de sus especiales intereses. Los ayudantes auxilian al maestro para la realización de sus obras.

Los gastos del examen del oficial que aspiraba a la maestría fueron aumentando progresivamente, con el afán de impedir el ingreso de otros artesanos a la jerarquía de maestro. El aspirante debía sustentar un examen riguroso que consistía en la realización de varias piezas a satisfacción del examinador; la meta era lograr una obra "maestra", para obtener su independencia y formar su propio taller contando con el reconocimiento del Gremio.

La división del trabajo en la Edad Media Tardía entre pintores de "figuras de fondo", dio lugar en el s.XVI a diversos "géneros" que empiezan en el norte de Amberes y que cultivan los que tenían probabilidades de obtener una especialidad concreta. La pintura de "géneros" o 'especialista' permaneció ligada durante mucho tiempo a las concepciones didácticas del arte medieval, y que fueron manejados en todo su potencial en el taller de Rubens varios siglos después y ya en pleno estilo Barroco.

Las pinturas del exterior se escogían siempre de manera que fueran apropiadas a las aspiraciones de la familia, los escudos de armas, historias pintadas pertenecientes al origen del apellido de las familias, así como pasajes épicos de la antigüedad en un deseo genuino de reconstruir las historias antiguas, como si fuesen sucesos contemporáneos, utilizando estereotipos y fórmulas repetitivas.

El proceso de producción en el taller dependía de la existencia de un muestrario disponible de patrones para presentar ciudades, barcos, campos, carros triunfales, caballos caídos u hombres en lucha; elaborados por algunos de los maestros e imitado por los ayudantes. Es natural que a veces se deje sentir rasgos negativos de la producción en serie, como lo es la falta de originalidad en la ejecución irreflexiva y apresurada de los asistentes insuficientemente familiarizados con las intenciones del maestro.

C).- EL RENACIMIENTO.

El Renacimiento en el sentido estricto de la palabra, es un movimiento intelectual, filosófico y artístico que comienza a finales del S. XV y se expande durante el primer cuarto del S. XVI, trata de sacudir las disciplinas intelectuales de la Edad Media para volver a la antigüedad clásica y estudiar directamente a los humanistas y no a través de la teología cristiana.

La decadencia del sistema feudal se debió en gran medida a la disminución de la población de la población por las epidemias, la sequía, la falta de productividad y la guerra. Estas situaciones provocan que la nobleza pierda su poder económico y conjuntamente los siervos se liberen y se independizan, unos como campesinos independientes y otros emigren a las ciudades como mano de obra. Pero fundamentalmente a la aparición de una fuerza que nace en el S. XIII, la burguesía, clase antagonista que se va haciendo cada vez más poderosa. Con el auge del comercio se crean nuevas ciudades y con esto el desarrollo de la industria manufacturera y minera, sobre todo en metales preciosos para la acuñación de monedas. (14). Estos hechos enmarcaron el nacimiento de un modo de vida diferente; apoyado por una nueva ideología, el humanismo que está ligado a la burguesía, pretende sustituir el sistema mental jerárquico de la sociedad medieval, con una perspectiva individualista. El humanismo es una cultura abierta, libre, dinámica, es decir, una cultura consciente de que es puramente humana, de ahí su reivindicación de la dignidad del hombre. Por otra parte, para los artistas la naturaleza se convierte en el punto de partida para la realización del arte, retomando estos a su vez el concepto artístico de las culturas Grecolatinas. Alberti menciona: "El hombre es puesto en la vida para usar las cosas, y por lo tanto debe conocerlas". "Estos maestros", a los que solo un siglo antes su condición social casi les había impedido expresarse, escriben tratados que se diferencian de sus colegas del pasado en que no se limitan a indicar como se deben hacer las cosas, sino también por que no es posible hacerlas de otro modo. En sus escritos manifiestan su orgullo de ser "artífices".

El mundo avanza a pasos agigantados en esta época donde hay un reencuentro con el hombre y su pasado. "La demanda de mercancías alentaba el incremento de las fuerzas productivas. Se generalizó el uso de la rueda hidráulica, con los primeros altos hornos, nació la producción del acero; el telar horizontal empezó a sustituir al vertical que daba menor rendimiento; la brújula y el astrolabio facilitaron los viajes marítimos volviendo a los navegantes más audaces, así la carabela jugaría un papel importante en los grandes descubrimientos geográficos (El descubrimiento de América)." (15).

EL MECENAZGO.

En el S. XIII, la clase en el poder comienza a aparecer retratada como donante en las obras religiosas, junto a las imágenes divinas, sus retratos se pintan en la parte inferior derecha, y de manera reducida, pero en el S. XV, comienza a evidenciarse su poder, dignidad y riqueza (...), empieza a desarrollarse una especie de "eternidad terrenal".

Los mecenas pasan a ser benefactores y protectores de las - ciudades-estado, convirtiendose en estereotipos de moda y buen - gusto. Impulsan y emprenden la construccion de edificios publicos iglesias, conventos, palacios, obras de arte y decoraciones que enriquecen la arquitectura de estos lugares; asi pues, contratan a los gremios y hacen del mecenazgo uno de los principales instru- mentos de propaganda de la magnificencia benefica que en todo momento ofrecian.

Por supuestos que no todo era desinteresado, pues los benefi- ciarios, en compensacion y agradecimiento, votaban a favor de los intereses de estas personalidades en lo politico, en los innumera- bles comites de los gremios que precedian, en la ciudad, que los convertian en PATRONUM ARTES, que significa, protector del gremio. Estas empresas eran en ocasiones tan fabulosas que pasaban de pa- dres a hijos para honrar asi el nombre de las familias que las - mandaban a hacer, trascendiendo en la historia de la ciudad, con un afan de gloria.

La clase en el poder comienza a "perpetuarse", por medio del arte, encargando a los talleres monumentos, palacios, capillas, - tumbas, decorados, museos y colecciones, que ensalzan su nivel de "status" en la vida y en la muerte, eternamente sobre los que les sobreviven a este mundo. En la necesidad de glorificarse y refle- jar su influencia y poder economico, los mecenas, impulsan a las artes, brindandoles apoyo economico, permite cierta continuidad- de la produccion en los talleres y a su vez prestigio al maestro como "gran artista".

"LAS BOTTEGHE".

Las botteghe estan organizadas como pequenas fabricas, pero conservan su forma artesanal; en aquella epoca los grandes y pe- quenos talleres tienen gran demanda, pero siguen respetando la di- vision del trabajo entre ellos, el trabajo era variado, realiza- ban por igual, trabajos pequenos, como monumentales siendo de este modo la paga proporcional al trabajo. El taller supone varias especialidades para un mismo fin: habia carpinteros, tallistas de molduras, doradores, etc. "...En cada ciudad de cierta importan- cia hay botteghe concurrentes. Un taller funciona como un pequeno clan, son sus "sostenedores", sus clientes fieles a su publicidad. Pero entre los diversos ambientes y las "clases" correspondientes de la clientela existen ciertas diferencias de naturaleza, de cul- tura y de gusto mucho mas fuertes, asi como la oposicion de ten- dencias mucho mas marcadas. Un centro puede albergar dos o tres- talleres de funcion o tendencia frecuentemente muy distinta..."- (19).

Los aprendices al ingresar al taller debian de tener poca e- dad generalmente eran admitidos desde los 10 anos; -Miguel Angel-

entra como aprendiz en el taller del Ghirlandaio a los trece años debían ser colocados en la casa del maestro, pagando por el aprendizaje una cierta cantidad mensual, bajo contrato, obligando con esto a los padres a cumplir lo convenido. (Miguel Ángel, es un caso excepcional, pues Ghirlandaio, absurdamente, le paga a Miguel Ángel dos florines como anticipo de trabajos, ocupándose de servirle en cosas más sencillas, como atender recados, hacer mandados, barrer el taller y hacerse útil). Una de las primeras tareas sería moler colores, ayudar a la preparación de tablas y telas. Gradualmente obtendrían algún trabajo menor, como pasar las "calcas" de los dibujos a los soportes, mientras tanto en el taller del maestro los alumnos se capacitaban en la disciplina del dibujo imitando los modelos del maestro en la elaboración de algunos elementos secundarios, fondos, telas, personajes secundarios de la escena, -como en el caso de Leonardo da Vinci y el Verrocchio; -cuenta la anécdota, que realizando un personaje secundario en "El bautizo de Cristo", -un ángel-, Leonardo desarrolla con tan sorprendente habilidad su trabajo sobre el de su maestro, que este avergonzado abandona la pintura para dedicarse a la escultura-. -Si el aprendiz demostraba talento y sabía imitar la manera de su maestro a la perfección, el alumno recibía poco a poco, tareas más importantes bajo la supervisión del maestro o algún aventajado y más tarde si era capaz de cierto grado de competencia, entonces se le permitía abrir un taller.

El mecenazgo transforma los medios de producción al crear personalidades dentro de los talleres, al principio el taller "hace" al artista, pero después, las personalidades, los prestigios, y por supuesto, los trabajos del artista "hacen" al taller.

Antes del Renacimiento, el artista, es considerado un artesano, que produce objetos útiles y populares, trabajando para la sociedad en la rama de "artes mecánicas"; con el Renacimiento el "artista" será un artesano aburguesado que va en busca de lo bello puesto que produce objetos estéticos que no tienen valor de uso convirtiéndose en un intelectual manual que trabaja para la corte. Cabe mencionar que se evidencia, aun en esta época, que es el mecenas más que el artista el que se autoexpresaba en las obras. El mecenazgo y el oficio, eran herencias que se transmitían de padres a hijos; y en el caso de los artistas, los alumnos podían aspirar a la mano de las hijas del maestro, en caso de que este las tuviera y así continuar la tradición.

Leonardo estaba avocado a modificar y sustituir la práctica que había dominado a la tradición (particularmente en los talleres del Sur de Italia), empenándose en demostrar que la pintura era un "arte liberal" porque no solo era igual sino que incluso a veces superior a la música y a la literatura. Lejos de considerar la pura mirada como medio para el fin, nunca se cansó de subrayar la importancia que tiene el razonamiento en este proceso,

el pintor puede ir mas alla de la copia de la naturaleza y sin embargo conseguir "el efecto de la naturaleza", mediante su habilidad y su intuicion, generados por medio de la imaginacion (la inven--cion). Tambien el pintor es capaz de despertar el amor y hasta la lujuria, el verdadero objeto del arte es el poder de la narrativa conmover a los que miran, produciendoles el miedo, la alegria, el amor, el placer, etc. De tal manera que la pintura es capaz de hacer cosas que las palabras ni siquiera pueden describir...(20).

"...En la pintura no falta sino el alma de las cosas fingi--das, y en cada cuerpo aparece intimamente representada esa parte que una misma direccion encara. Larga y tediosisima cosa seria para la poesia describir todos los movimientos de los guerreros--en una batalla, y las partes de sus miembros, sus adornos, todo--lo cual la pintura concluida con brevedad y con gran veracidad - las proporciona ante los ojos, faltandole tan solo el estruendo de las maquinas, el griterio de los vencedores y el llanto y clamor de los aterrorizados vencidos; cosas que por cierto ni aun el mas grande poeta puede proporcionar al sentido del oido..."(21).

En la segunda mitad del S. XV, el autor de los cuadros tien--de a representarse a si mismo. Y es el momento en que la firma co--mienza a estar claramente propagada bajo la forma de cartelillo--(hoja o tablilla) que presenta el nombre del artista, y otras in--dicaciones, como la fecha y el lugar de ejecucion de la obra, es--tos datos revelan una conciencia mas clara de la personalidad del pero sobre todo estos 'labels' del taller estan hechos para resal--tar ademas del propio artista, la importancia de la firma que el anima. (22).

Las diferencias economicas con los artesanos y el haber podi--do subir de rango social van individualizando a los artistas y sus obras pasan a ser altamente apreciadas, esta tradicion se fun--da con Gregorio Vassari, en su libro "Vite de pinttori, scultori ed architetti" S. XVI.

D).- EL BARROCO.

El termino fue creado por los tratadistas neoclasicos del S. XVIII como sinonimo de "extravagante y ridiculo", para designar--el arte del S. XVI y XVII; en cualquier parte que encontremos reu--nidas en un solo lugar varias intenciones contradictorias, el re--sultado estilistico pertenece a la categoria de barroco, parece--indicar algo confuso, recargado, brillante, con exceso, llamativo chillon, que se contra--ponia a la mesura, el equilibrio, el buen--gusto, la correccion y la claridad de los que se mide con la ra--zon...(23).

"El Barroco es un arte hibrido, experimenta, dinamico, abundante de adornos, mestizo, atrevido, audaz, revolucionario, (mezcla la pintura, escultura y arquitectura) es un gran movimiento -que rompe con todos los canones, no tiene limite, y podemos decir que no aporoto mucho y aprovecho de todas parte". (24).

En el S. XVI, la Iglesia calvinista de Lutero denuncia la inmoralidad y el derroche en la que viven los jefes de la Iglesia y la organizacion eclesiastica, la ausencia de intereses espirituales y la competencia entre las ordenes mendicantes por un lado y los curas y parrocos por otro lado estando la Iglesia compuesta y alimentada por hombres e intereses, pasiones terrenales. Cobros de indulgencias, absoluciones espirituales que establecen con sus feligreses en autenticas tarifas que incluye confesion auricular y aceptacion de los legados testamentarios, a la hora de la muerte y en expiacion de los pecados durante su vida, y las practicas de concubinato ilegales para los clerigos. La idolatria a las imagenes, la ignorancia teologica y liturgica de los fieles y tambien de los clerigos.

La traicion de la Iglesia de Cristo al igual que el poder laico la Iglesia detentaba grandes beneficios y lo perpetuaban a traves del nepotismo otorgandole cargos de caracter aristocratico y de mayor jerarquia; ostentandolo con grandes fiestas y pompas, vestidos, festines, orgias, ceremonias religiosas y grandes residencias se apartan de la humildad, Lutero propone limpiar las Iglesias de santos, y dejar solo la cruz y permitir que cualquier fiel tiene facultad para enseñar con honestidad y disciplina la Biblia, ademas de permitirles ser pastores de su Iglesia y tener su propia familia.

Lutero proclama un compromiso moral en lucha permanente contra el mal, no liberaba solo la fe sino todas las facultades espirituales del hombre y aun mas ampliamente un reajuste cultural. (25).

A mediados del S. XVI Dinamarca, Noruega, Suecia, Inglaterra paises bajos y parte de Alemania se habian separado de la Iglesia Romana y Hungrica es invadido por los musulmanes, la reorganizacion eclesiastica se apoya en la fundacion de la compania de Jesus aprobado por Paulo III en 1540 y creado por el espanol Ignacio de Loyola. La compania no se preocupaba de oficios liturgicos, rechazaba el principio de ordenes mendicantes: cada colegio y cada noviciado debia tener propiedades y bienes establecidos, suficientes para sostener maestros y alumnos. El sacerdote era dedicado al cuidado de los fieles y de negocios terrenos, ademas de ser los mejores preparados y los mejores en los que emprendian y ser un sacerdote politico, entregado a la obediencia papal y defensor del dogma y su propaganda; dentro de la orden los sacerdotes tiene grados militares. (26).

La predicacion protestante es iconoclasta y es apoyada por las sociedades industriales; la Iglesia afirma su potencia en base a un postulado doble: nada dura, todo es perecedero sobre la tierra, en el cielo todo es disfrute. Por ello el arte supremo sera la transmutacion de lo concreto en imagenes mas creibles que esta enganosa realidad, y el placer supremo de los sentidos no alcanzara conocer el paroxismo sino el arrobamiento divino.

La imagineria barroca no es conciliante sino triunfante, ani ma al pueblo fanatico de santos y de angeles, con el aliento mila groso del hombre.

El Barroco es el estilo oficial de la contrarreforma, siendo este repetitivo y didactico como medio de propaganda basandose en las fuerzas inconcientes y afectivas, no racionales, recargado de formas (contra la posicion de Lutero de austeridad de las iglesias protestantes) las iglesias estan determinadas a la pedagogia de las masas. Para ello desarrollan en el arte religioso, un arte emotivo y teatral con un gran sentido escenografico, que sale sobre todo de la sugestion de llevar al espectador a la gloria recargado de imagenes santas, adornos, pedreria y oro. (27).

En los siglos XVI, XVII y XVIII, comienzan a desarrollarse nuevas maneras de produccion que es que influyen directamente con medios economicos que estimulan el desarrollo y crecimiento de las artes y del mercado. Los modos de produccion tradicionales si guen operando hasta el S. XVIII, y surgen tambien los artistas independientes que trabajan en su estudio de manera individual y aceptan encargos de donde vinieran.

El tipo de patronazgo modifica la practica de siglos anteriores: el cliente entra en contacto directo con el artista; el cliente que encarga un trabajo lo determina de la siguiente manera: da claras instrucciones generales respecto al tema, uso de materiales y tamano, posible fecha de entrega y pagos convenidos bajo contrato, en el convenio se estipulan por lo general: cierta suma se pagara al principio como deposito (varia de un minimo de dinero a un maximo de casi la mitad, si la obra era un cuadro, el el artista recibia muy a menudo otro pago, cuando la obra estaba a medias, el resto del dinero a su terminacion. En el caso de frescos y de estatuas u obras monumentales el pago se efectuaba mensualmente por la dificultad y el tiempo que representaba realizar estas obras y que en cierto modo se consideraba a estas de mas prestigio. (28).

El medio mas eficaz mediante el cual un cliente puede ejercer control sobre un artista que trabaja para el, era haciendo un boceto al oleo (modelo) o dibujos preliminares, poco frecuentes durante la primera mitad del S. XVII. (29).

Rubens en el norte de Europa demuestra la utilidad de los modelli para los patrones y los ayudantes, para tipos de obra de gran envergadura, es posible que la insistencia en los bocetos es tuviera vinculada a una estimacion de su caracter espontaneo, estimacion que acompaño naturalmente a la aparicion del amateur, - aunque la moda de coleccionarlos no se generalizo hasta el S. XVIII. (30).

"...El arte ya no era autosuficiente, el platonismo, que habia tenido importante papel en exaltar la mision del color, ya no dominaba la especulacion filosofica. En una sociedad mas utilitaria el artista adquirio un puesto mas seguro pero perdio algo de su mística, (el S. XVIII revive el culto del genio)..." (31).

Las clases sociales de las que solian proceder los pintores eran generalmente bajas, con algunas excepciones. El oficio era heredado de padres a hijos y las dotes familiaresse fueron convirtiendo en artesanos mas que artistas, conociendose asi familias de pintores que a menudo trabajaban como equipos hasta finales de el S. XVIII. Velazquez se caso con la hija de su maestro Pacheco, normalmente estas uniones permitieron continuar la tradicion del oficio por varias generaciones. Existian: el artista "popular e independiente" y el artista cortesano. El primero pintaba sin tener ningun destino concreto y lo exhibia con la esperanza de encontrar un comprador accidental, mientras que el cortesano se alojaba en el palacio de su patron y trabajaba exclusivamente para el, recibia una cantidad mensual ademas de pagarle un precio normal por la obra, se le trataba como parte de la familia, al grado que disfrutaba de un puesto oficial que varia segun el patron, algunos principes podrian nombrar a un artista "nostro pintore, con todos los honores, autoridad, prerogativas, inmunidades ventajas y derechos, compensaciones, emolumentos, exenciones y otros beneficios inherentes al cargo". (32).

En la mayoria de los casos dentro del sequito del principe, - habia un escalafon de posiciones y remuneraciones, por las que el artista podria ascender. El caso de Velazquez que tuvo el cargo de pintor de la corte, con Felipe IV 1623 y pintor de camara en 1627, es un ejemplo de lo anterior. Dejar el servicio de su patron, traia como consecuencias, restricciones y situaciones molestas.

El patrocinio podria ser solo al inicio de la carrera o el artista podia trabajar por su propia cuenta pero seguir recubiendo un subsidio para dar prioridad a los encargos del patrocinador sobre los de los demas clientes.

Los grandes esfuerzos del artista por subir de nivel social, se derivan del cobro de grandes sumas al clero y a la aristocra--

cia por sus servicios. Conquistar un puesto en la sociedad o nivel social alto era una preocupacion para los artistas del S. - XVII.

Tiepolo -los jovenes han de intentar triunfar en obras de gran magnitud, capaces de agradar a los ricos y a los nobles, - pues son ellos quienes hacen la fortuna de los artistas, y no las gentes de otro tipo que no pueden comprar pinturas famosas. Y asi el espiritu del pintor ha de estar siempre tratando de alcanzarlo sublime, lo heroico, lo perfecto-.

La superioridad social y economica del artista se refleja en los aspectos de su vida como si fueran nobles; contando con criados, carruajes, vestidos y modales finos. Los podemos observar en los autorretratos de la epoca, serenos autosatisfechos, con pelucas, mostrando raras veces sus instrumentos de trabajo; mas deseosos de parecerse a sus clientes. (33).

La costumbre de otorgar titulos nobiliarios parece que se remonta al S. XVI, hasta mediados del S. XVII, la mayoria de los artistas de cierta categoria "caballiere dell abito di Cristo".

EL ESTADO.

Habia sido siempre aristocratico y era el sistema de gobierno. El Estado suponía inevitablemente la funcion de asumir y alentar la produccion artistica por el numero limitado de familias - que tenian en sus manos el papel economico.

Las familias inmensamente ricas comenzaron a reunir sus colecciones hasta despues de que se les habia admitido en la nobleza. La sociedad del S. XVII crea nuevos ricos y tambien la decadencia de otras familias aristocraticas que tratan de ocultar su falta de poder economico y por el otro lado la falta de un titulo nobiliario, para disimular sus origenes mercantiles e integrarse al orden constituido, adquiriendolo por medio de parentescos como el matrimonio con gente aristocratica o comprando los titulos. Esta situacion crea una nueva clase y son llamados 'snobistas', que aparentan ser lo que no son y saber lo que no saben e influyen en difundir la moda, los estilos y las nuevas corrientes del arte.

SNOBISTA, proviene de SINE NOBILIS, que significa: SIN TITULO NOBILIARIO.

LA IGLESIA.

Del S. XVII al S. XVIII es la principal cliente del arte y la principal protectora de artistas, las ordenes religiosas habian acrecentado su riqueza pese a los intentos del Estado.

En el S. XVII no habia lugares precisos para exhibir y se aprovechaban las festividades religiosas de los santos en los parrtos interiores, exteriores, y explanadas de las iglesias y conventos, exponian indistintamente artistas, artesanos y/o comerciantes. La intencion principal del artista era aumentar la fama - mas que hacerse de dinero, los cuadros no se vendian en IN SITU, esperaban a que estuvieran en casa del artista para hacer ofertas. Los comerciantes al principio no tiene ningun papel importante so lo se relacionaban con pintores de poca o ninguna fama; pero su actividad les permite entrar en la escena del arte, acaparando la produccion del artista impidiendo el contacto directo entre el artista y el cliente, y por otro lado estafando y vendiendo copias sin escrupulos. El comercio empezo a sustituir al patronazgo como un indice de su riqueza.

EL GALERISTA.

Se dedica desde entonces a la tarea de fabricar la reputacion de un artista y guiar su evolucion.

EL MITO DEL GENIUS.

Vassari exalta la labor personal, haciendo alusiones al "temperamento artistico" que se cristaliza hasta el S. XVIII.

Al "genio" se le considera dotado de cierto grado de excentricidad, que era inherente a la naturaleza del artista, artista como ser excepcional e inspirado, crea la imagen de un ser diferente apartandolo de la gente 'comun' con cierto grado de locura, como algo extraordinario.

Salvador de la Rosa (el unico hombre) que encontro las restricciones inherentes al patronazgo de su epoca, fastidiosa e intolerable por lo tanto propuso pasar sin ellas. Negandose a aceptar el deposito como garantia de encargo; para no "esclavizar su voluntad", porque no queria comprometerse a terminar una obra - cuando podia tener otra idea mejor; escribia que: "...No pinto para enriquecerme sino puramente para mi propia satisfaccion..." Da ba lo mejor de si y esa imagen rebelde fue revalorada en el S. XIX por los romanticos. Desde entonces muchos artistas han comprendido el papel que la autopropaganda teatral puede desempenar en hacerse reconocer. Debe reconocerse que el estaba afirmando el derecho del pintor a la independencia artistica.

EL TALLER DE RUBENS.

Rubens se instala y abre su gran taller en Amberes que le permite la realizacion de numerosisimos e importantes encargos, - en 1620 se le encargaron 39 cuadros para el techo de la Iglesia-

de los Jesuitas en Amberes, dos años después de 22 grandes lienzos de decoración María de Medicis en Marsella, era reproducir la ceremonia oficial; y hacer reconocibles a los asistentes y al mismo tiempo idealizar el acto con todos los medios que podía disponer el artista, empresa que terminó el mes de febrero de 1625; en 1636 el encargo de España para el soberano Felipe IV, de escenas mitológicas para el pabellón de casa Torre de la Parada.

A finales del S. XVI los artistas flamencos se habían especializado en diversos géneros de la pintura tales como el retrato el cuadro de altar, las escenas costumbristas, las naturalezas muertas y los cuadros de arquitectura. Rubens consiguió armonizar entre sí estos géneros artísticos con un estilo inconfundible; a esta época pertenecen "Persery Andromeda, Las Cazas, Caída de los Condenados, El Juicio Final, La Madonna de los Angeles, (LOUVRE), La Pesca Milagrosa", esta última fue "pintada por Rubens" - en 10 días, encargo que realizó para el altar de los pescadores de Mabnas, y por el cual le pagan 4,000 florines ya que Rubens calculaba su trabajo a 100 florines por día.

Para desentenderse de la parte material de preparación, que constituye un trabajo pesado y le consume mucho tiempo que podía emplear en realizar otras tareas más importantes, recurre a sus numerosos discípulos para quienes es un ejercicio muy conveniente. Rubens realizaba los dibujos o bocetos, y sus discípulos los trasladaban al lienzo y manchaban casi hasta dejarlo terminado, finalmente Rubens retoca y detalla, por supuesto Rubens dirigía y supervisaba el trabajo, el procedimiento y la técnica precisa que debía emplearse; todas las obras surgían allí con arreglo a un procedimiento ordenadamente fijado, primeramente señalaba rápidamente con un apunte hecho a pluma, la concepción del cuadro, luego ejecutaba con pincel a modo de boceto un bosquejo al óleo, seguido finalmente de un verdadero 'modelo', es decir, de una tabla de tamaño pequeño, también pintada al óleo con los elementos esenciales del cuadro. Este 'modelo' era presentado a la persona que hacía el encargo para que tuviese idea del plan de la obra y por regla general, era devuelto al pintor y quedaba en su poder. A continuación el maestro dibujaba a lápiz unos estudios detallados de cada figura del cuadro, y los discípulos los trasladaban a la tabla o lienzo y daban las primeras manos de color, por último era el propio Rubens quien terminaba la obra con brillante fogosidad de su pincelada. El número de sus discípulos y colaboradores iba aumentando rápidamente permitiendo además obtener numerosas réplicas de sus cuadros. Como testimonio de esta técnica de trabajo se encuentran escritos dirigidos al embajador inglés en Holanda, en la diferencia las obras "enteramente de mi mano", los trabajos efectuados con la colaboración de sus discípulos y "retocados con mi mano" y por último las simples copias de sus alumnos.

Pero en todos los casos, la estructura de la obra, de cada una de las figuras y la inspiracion de la composicion del cuadro se debe siempre, -incluso las copias de sus discipulos-, a Rubens por lo cual resulta facil reconocer en ellas el sello del maestro Junto con las copias, los grabados fueron uno de los medios principales para la difusion del arte de Rubens, y tambien en ese caso, el maestro le seguia atentamente el procedimiento a la obra, ejecutando primero un dibujo detallado de la composicion (que ser via despues al grabador como modelo) vigilando personalmente su traslado a la lamina de cobre. Despues hacia los retoques y las mejoras necesarias y se prevenia en todos los paises de la Europa Occidental contra el riesgo de las imitaciones y falsificaciones. (36).

Para el trabajaron pintores como: Van Dyck Jordeano, Shyders, Brughel, Van Egmont, Widens, Lucas Van Uhdén, Daniel Zeghers, Pierre Soutman, Erasme Quellyn Jean Van Oeck y otros.

las diferencias economicas y el haber podido subir de rango social, van individualizando a los artistas y sus obras que pasan a ser magnificentes. La tradicion se funda con Gregorio Vassari, en su libro Vite de pinttori, sculttori et architetti, en el S. XVI, haciendo alusiones al temperamento artistico, exaltando la labor individual y desconociendo la labor colectiva. Esta vision sobre los artistas y la obra de arte se iran cristalizando hasta exaltarle y mitificarle con el termino de "genio" en el S. XVIII.

Los ultimos diez anos del S. XVII, da inicio una revolucion intelectual que habria de destruir los cimientos de la cultura barroca y el absolutismo monarquico de cualquier autoridad ya fuera civil o eclesiastica; llamada la Ilustracion, donde la razon queda a criterio del ultimo juicio. El comercio empezo a sustituir al patrimonio como indice de riqueza; la realeza y la Iglesia dejaron de monopolizar los principales pintores y surgen nuevos patrones, aristocratas y burgueses.

El S. XVIII trae consigo cambios en las estructuras sociales y economicas que influyen en las actividades artisticas. El Liberalismo economico obedece a salvaguardar el interes del Estado y el beneficio del individuo, la reforma significo destruir la unidad religiosa, por otra parte la expropiacion de los bienes eclesiasticos y la movilizacion de la riqueza en el inicio del proceso capitalista.

La revolucion Industrial se desarrolla en la mayor parte de los paises de Europa entre 1750 hasta 1850, pasando del trabajo manual manufacturero que se caracteriza por el empleo de mayor numero de obreros y la division del trabajo, hacia la introduccion de maquinas que se generalizan en el S. XIX,

llevando al hombre a una gran productividad, abundancia, progreso tecnico y mecanico, pero al mismo tiempo al empeoramiento de la situacion de las condiciones de vida de las clases trabajadoras. Este periodo aporta a la maquina de hilar, el telar mecanico y la maquina de vapor.

La Revolucion Francesa en 1848 representa la conquista del poder politico por burguesia, esta encabezando la lucha contra el despotismo "divino" de los reyes se convirtio en el instrumento ideologico de dominacion al servicio de los intereses de la clase burguesa.

El fortalecimiento del Estado sobre la Iglesia permite el afianzamiento de las instituciones como la Academia; la Academia fomentaba la discriminacion entre los artistas serios y los artesanos mecanicos.

La Academia funciona como un gran taller civil, que permite la libre competencia, y acaba en convertirse en talleres de la empresa privada... Y producir es necesidad del Estado. El Neoliberalismo economico y la sociedad rentan sus talleres, la Academia convoca a los individuos a participar bajo concurso mediante proyecto, el dibujo se vuelve la herramienta indispensable para participar. Elimina la oposicion por parte de los gremios y alienta la competencia individual reglamentando la produccion artistica, impone y define el "buen Gusto" perdido del Renacimiento y las obras classicas. Se les concede cobrar impuestos a todos los artistas pertenecientes o no a la Academia asi como a los marchantes de la pintura y cuantos vivian de los oficios del arte y todos los encargos tenian que ser monopolio de la Academia.

Se extratifican los temas artisticos, generos mayores: Retrato religioso, historico, epico, con la idea de realizar un gran tema, un gran cuadro de dimension tambien grande.

El genero menor: paisaje, bodegon, escenas populares, debian representarse en dimensiones pequenas y eran considerados ofensivos y "vulgares".

Con la Academia termina la tradicion de la ensenanza de las artes maestro-aprendiz, y se vuelve en el lugar de reunion que emula a la "villa" en que Platon enseno a sus discipulos.

En una carta de Rafael a Baldosare Castiglione, hace referencia a la teoria idealizante de la Academia ... "no solo copiar naturaleza, sini recrearla en lo sublime y en lo bello"...

La palabra artista en el S> XVIII significa "maestro en un arte" por lo comun en un arte manual y "persona experta no

nociva". La carrera de la mayoría de los pintores-escultores del S. XVIII y anteriores las habían determinado las familias. Los alumnos son obligados a aprender imitando de las obras de los maestros del pasado y asimilar su técnica; comenzando el aprendizaje de copia de dibujos y/o grabados, a los modelos de yeso o esculturas, y posteriormente a dibujo de figura humana para pasar posteriormente a la pintura, la escultura o el grabado. Las Academias estuvieron bajo el Patronazgo Real en el S. XVIII.

NEOCLASICO.

Comenzo en la decada de 1750-1760, el neoclasicismo habia sido un movimiento regeneracionalista, un intento de purificar el arte, crear un estilo de interes universal y validez eterna antibarroco. Se forzaba por llevar a la practica ideal de perfeccion austero, equilibrado y logico en su concepcion en la ultima decada del S. XVIII. Los artistas heredaron la enorme seriedad, sobriedad y rechazo el arte frivolo o meramente decorativo, trataban de explicar sus ideas para que pudieran ser experimentadas por el alma individual y el razonamiento logico.

El Romanticismo en un principio fue una rebelion pequeno-burguesa, contra el clasicismo de la nobleza, contra las reglas y normas; para los rebeldes romanticos todo son motivos tematicos de igual validez artistica. El Romanticismo fue un movimiento de protesta apasionada y contradictoria hacia el mundo capitalista el individuo se enfrenta solo a la sociedad, como un extrano entre extranos, aislado e incompleto. El artista romantico es terriblemente individualista, apasionado y creador espontaneo, lucha por su existencia vendiendose al mercado, pero, al mismo tiempo, desafia al mundo burgues con su pretension de "genio", rechaza su epoca y se refugia en el pasado medieval buscando la unidad de la colectividad perdida.

A partir de la Revolucion Francesa se forjan la personalidad y las actitudes del hombre romantico, progresista y reaccionario, el hombre como motor del mundo y rebelde; propaga las ideas de igualdad y libertad politica y hace que actue en favor del pueblo en las luchas de libertad nacional en contra de la opresion interna y externa haciendo un llamado a la conciencia nacional en cualquier otra parte del mundo. "Es un movimiento internacional". Lorb Byron, por ejemplo, murio de malaria, luchando por la libertad de Grecia.

De lo cual surge una preocupacion por la unidad social. El pueblo: sus leyendas y sus canciones.

De ahi la idea de que el artista debia expresar las creencias, esperanzas, y temores de la epoca y de su pais, pues

el nacionalismo es una forma colectiva de individualismo intimamente ligado a la libertad. Gaspar Fiedrich, declara que la unica ley del artista eran sus sentimientos, "confia en tu genio" Llevando esta idea a lo ilogico de la ficcion y quizas a la realidad, que llega a contar mas que las obras que creaba o no llegaba a crear. En virtud de estas ideas adquirio una gran iportancia el boceto -la forma menos premeditada del arte en que los sentimientos del artista pueden plasmarse con espontanea inmediatez-, libre manipulacion de pigmento o arcilla, revela la manera mas directa posible de la individualidad el "toque" del artista, su modo de expresion unico, tambien en el exacerbado acabado de dibujos y pinturas.

La oposicion conciente de un artista a la de otro contribuyo a configurar los estilos individuales. En 1812, las obras de arte empezaron a ser consideradas y expuestas en los museos como estilos historicos, se establece la distincion del artista individual y los que complacian los caprichos de sus clientes, la teoria mimetista del arte sustituida por la del tipo expresivista a la sinceridad emotiva del artista; se llego a admitir que la espontaneidad, la individualidad y la "verdad interior" para enjuiciar cualquier obra artistica y otorgar el supremo valor a la autenticidad emotiva del artista, en cuanto unicas cualidades capaces de dotar "validez" a su obra.

En lugar de reflejar los valores intemporales y universales del Clasicismo, toda obra de arte romantica es unica, es la de expresion de la experiencia vital, personal del artista.

Los Roamnticos creian que la esencia de la obra en el concepto de su realizador se forjaba en la mente, ni en la partitura, ni en la ejecucion, ni en el modelado, ni en el marmol ni siquiera en el lienzo, eran totalmente los medios a traves del cual un espiritu le hablaba a otro.

Los artistas del S. XIX se consideraban los elegidos provenientes de clase media se integran al arte por vocacion oponiendose a la opinion de su familia, su actitud rebelde genera un espiritu de libertad y ven con desprecio el servilismo y se enfrentan contra los clientes privados y publico en general, pocos de ellos tienen independendencia economica y el arte comienza a dejar de ser negocio o una profesion y se convierte en una vocacion.

Las relaciones entre artistas y compradores comienza a cambiar, "como una relacion mutua en la que se intercambia un bien por otro bien". Algunos artista llegaron a adoptar una postura que se atribuia al patron, insolente y esperando pagar con lisonjas ademas de con dinero.

La nueva conciencia que tenia el artista de si mismo y de su originalidad se encuentra en la expresion de su autorretrato. Espiritu de independendencia, arrogancia y seguridad. Delacroix y Gericault, despeinados y camisas de cuello abierto con ropas de buena calidad aunque nunca ostentosas, desafio en la actitud relajada e indolente, ojos sonadores con aspecto introspectivo correspondiente a hombres de inteligencia y sensualidad.

El artista debe poseer firmeza de caracter y delicadeza. La soledad, la infelicidad eran companeras inevitables del genio, segun Heine, es un mito inventado por los romanticos al igual que la locura era consecuencia de las presiones que la sociedad ejercia sobre el individuo, se daba en los paises libres, opina Georget.

Se consolidan en la literatura de E.T.A. Hoffman cuyos personajes principalmente se encuentran entre la hiperceptibilidad de la locura y la demencia, principalmente en musicos y pintores.

En el S. XVIII suscita un creciente interes sobre los biografos se pensaba que valia mas por ser diferentes a los demas tendiendo a buscar revelaciones intimas en la lietratura o en el arte de otras epocas. Todo el arte del S. XIX se vio influenciado por las ideas romanticas.

En esta epoca los artistas se agrupaban en pequenas sociedades: los "barbus" discipulos de J.L. David, exigian un clasicismo purificado antirrepublicano, se identificaban por llevar toga y barba, como secta afin a la antiguedad clasica.

Los "Nazarenos", se oponian a las normas academicas oficiales, la alianza surge de la amistad, prestandose para posar mutuamente, intercambiandose despues los cuadros entre si, su pintura era cortesana y eclesiastica se aislaban de su contexto social y afirmaban su independendencia frente al mundo el cual les parecia hostil permitiendo la unidad entre ellos al pensar de igual manera.

Los Nazarenos pretendian crear un arte nacional, cuadros historicos, plasmados en edificios publicos y siempre por encargo de manera oficial. Considerando a la pintura como una religion secularizada al servicio del bien comun, retirados en celdas monasteriales, para no contaminarse (concepto que podia ser reencontrado en el arte y en la inocencia, el culto a Maria y la virginidad, y al alma infantil).

El arte era creado en comunidad y para la comunidad, previa distribucion del trabajo, delegado posteriormente por el maestro

del taller; un arte no alienado y creado con las propias manos como si fuera un artesano preparando sus materiales, interrelacionando las artes y los oficios.

LA HERMANDAD PRERRAFaelISTA.

Retoma este concepto y se funda en 1848 en Inglaterra; su objetivo consistía en un arte personal y de pensamiento democrático, conteniendo la pintura un significado y comunicar un mensaje (moral y ético), sus temas fueron escogidos de leyendas y de la Literatura de la Edad Media, la Biblia, Shakespeare y autores contemporáneos.

La homogeneidad del grupo duro cuatro años, siendo sus miembros, William Holman Hunt, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, y William Morris, como los más representativos.

Como ideal se adoptó en un principio el estilo de los quattrocentistas, (Giotto, Fra Angelico, Ghirlandaio y Peruggino) pero rápidamente cambiaron a un exacerbado realismo fotográfico, pero sin usar la cámara fotográfica unido con una alegoría estilizadora y los colores aplicados como si fueran vidrieras copiadas del arte gótico y en algunas ocasiones con textos que contribuyen a la explicación del cuadro.

La hermandad aporta la definición de los grupos modernos, utilizan la unión para multiplicar la fuerza, hablan de sus objetivos y los divulgan en la revista "The Germ".

En ella son representados los miembros y los seguidores en sus manifestaciones críticas y artísticas con grabados y poesía.

La corriente Prerrafaelista contiene la unidad de las artes: Madox Brown, es diseñador de muebles y objetos, Hunt diseñaba muestrarios de tejido y Rossetti junto con la hermandad discutían de la utilidad de los objetos domésticos. Sus clientes son la clase media de los industriales, comerciantes y navieros de Inglaterra del Norte.

William Morris, artista y empresario socialista impulsor de la renovación de las artes decorativas. Morris insistió en que la felicidad no solo se podía alcanzar con el cambio de estado social de ricos y trabajadores así como del ámbito económico.

Alcanzar la felicidad humana, descansan en la satisfacción de los impulsos creadores del hombre, en su trabajo y en el empleo de sus ratos de ocio; Morris apreció el arte, como algo donde todos de alguna manera laborarian, y que todo trabajador podía ser un artista y todo artesano podía tener algo de artista.

Penso especialmente en la arquitectura y las artes de percepcion visual, podrian proporcionar infinidad de posibilidades al artesano, arquitectos, dibujantes, grabadores, escultores, tejedores, al ebanista y al pintor. Asi los objetos se liberarian de su comercializacion, ademas de un uso estetico, un uso utilitario, (que) no tenga en casa nada que no sea util y que no estime bello. Su vision del comunismo del futuro lo encontramos en su libro "The news from nowhere" (Noticias de ninguna parte), poniendo enfasis en la belleza de los objetos ademas de ser funcional, edificios publicos, casa habitacion para obreros, los vestidos de las personas, vidrieras, cristaleria, servicio de mesa, etc. Poniendo en relieve la natural alegria de la gente para crear cosas utiles, teniendo la oportunidad de perfeccionarse en alguna habilidad (el barrendero escribe libros y el tejedor estudia matematicas).

El sistema capitalista necesita nuevas y totalmente artificiales (conformismo), por eso el hombre se atiborra de pertenencias falsas y corrientes generalmente de imitacion.

El critico John Ruskin, senala que se debe evitar la superficialidad artificiosa y arbitraria, mostrando sus origenes artesanales y reflejando la individualidad del creador en todas sus imperfecciones, relegando los objetos de produccion en serie, por objetos propios con materiales confeccionados con inventiva.

Ruskin rechaza en principio la industrializacion al igual que Morris, pero tambien acepta que es necesario para liberar al hombre de algunas tareas pesadas o aburridas sin que se sustituya totalmente al hombre.

Ruskin defensor de lo natural elimina lo artificial en la pintura y amplia sus principios a la arquitectura y en las artes aplicadas, al igual que en la Edad Media la persona sabia hacer de todo: el pintor debe moler y fabricar sus colores, el arquitecto, trabajar como albanil, el industrial saber trabajar mejor que cualquier obrero, estos pensamientos se convirtieron en un movimiento.

Morris and Co., fundada en 1861, por Morris diseñador y artistas del circulo prerrafaelista, un matematico, un ingeniero, un arquitecto, produjeron objetos utilitarios sencillos, papel pintado, murales y tapices o textiles, muebles, bordados, vidrieras, azulejos, copas, candelabros, biombos, armarios, tallas, joyeria y trabajos en piel. Los muebles eran de uso cotidiano y de gala. Morris deseaba igualar las diferencias sociales "arte hecho por el pueblo y para el pueblo, una alegria y satisfaccion para el creador y para el usuario" y penso en las comunidades agradables creadoras, provistas de jardines, comedores, salas de estudio y escuelas.

Morris nunca logro su ideal irrealizable.

EL MURALISMO.

ANTECEDENTES Y DESARROLLO.

"...El pais vive dentro de un orden feudal que se consolida en el virreinato y sobrevive hasta despues de la Independencia en 1810. Se agrava por las luchas intestinas y contiendas internacionales. La economia es esencialmente latifundista y el poder se encuentra centralizado..." (1).

La paz del Porfiriato no modifico tales condiciones, sino - por el contrario, acelero con el inicio de concesiones a los extranjeros, la entrega economica al imperialismo, al igual que ejercicio la represion en el pueblo, y en los incipientes grupos de campesinos con ganas de libertad.

El descontento popular se cristalizó primeramente en huelgas (Rio Frio, Cananea) en protestas y revueltas aisladas facilmente sofocadas, que desembocaron finalmente en la Revolucion Mexicana, en noviembre de 1910.

Porfirio Diaz se rodea de sabios sin estudios, que se conocian como los cientificos y crea un Estado utopicamente frances.

La disposicion paternalista del Estado refleja en la produccion artistica, que se dedico a satisfacer los gustos de las clases altas asi como la supuesta finalidad de asemejarse a la sociedad -la alta por supuesto-, europea.

Los artistas copian los estilos italiano y frances, la burguesia pierde la nocion de nacionalidad y crean un arte contradictorio, pomposo, fotografico y decorativo, que no corresponde a la vida de el Mexico autentico, lleno de miseria. Las artes y la Literatura se volvian al pasado remoto y se hacia la literatura directamente del frances.

Las obras basicas del Porfiriato son: "Mexico y su evolucion social", "Juarez su obra y su tiempo", y "Mexico a traves de los siglos". Estas obras pretendian ser eternas y se les denominaba "Carmelismo estetico", por la joven esposa del dictador, quien representaba los ojos y el buen gusto del Partido Conservador.

A ellos se deben la ornamentacion del Paseo de la Reforma, - con estatuas y jarrones de bronce, El Teatro Nacional -antes Esperanza Iris-, El Hemiciclo a Juarez, (que parece peineta espanola) El Jockey Club, El Palacio de las Bellas Artes, La decoracion del Palacio Nacional, El Monumento a la Independencia, obra del arquitecto Rivas Mercado, Los Indios Verdes, etc.

"...La Revolucion rompe con las normas sociales, politicas, juridicas y esteticas en este desorden el pueblo hace su arte nutrido con esencias espirituales y vivencias naturales, y lo epico se desenvuelve con soltura en la musica a traves de los corridos y asi el arte encontro a los mexicanos..." (2).

"...Guadalupe Posada, grabador popular (el Multicolor y el hijo del Ahuizote), salta de pronto como la negacion y la afirmacion; negaba el 'realismo' sin sentido humano del 'arte culto', efimero y refinado, aparentemente vivo, con lo grotesco, comico y caricaturizado, de la muerte, aparentemente triste y tetrico de la sociedad de clase baja, bien vivos y con sus 'bajas pasiones' Autor de mas de 5000 grabados, presenta una postura critica frente a la realidad..." (3).

El antecedente tematico lo marcan Goitia, en algunas de sus pinturas que muestran las vivencias de la Revolucion.

Comenta Siqueiros que el Dr. Atl (Gerardo Murillo) es de los primeros maestros que incitan a los alumnos a realizar murales decorativos, lo cual lo llevaron a fundar con Jose Clemente Orozco, el circulo artistico, para pedir muros al gobierno, mision que fracasa al estallar la Revolucion, posteriormente viaja a Europa.(4).

En el festejo del Centenario de la Independencia se realiza una muestra espanola de pintura y se ignora a los artistas mexicanos, hecho que llevo a exigir una participacion y que culminara con una huelga por parte de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes, que significa la ruptura con la pintura y la estetica academica y el intento de expulsar a los maestros academicistas, Antonio Fabres Catalan, Leandro Izaguirre, German Gedovius y Antonio Rivas Mercado, hecho que duro de 1911 a 1913.

Para solucionar el conflicto, es electo como director de la Academia, Alfredo Ramos Martinez, el cual, es fundador de las escuelas al aire libre; primero en Santa Anita, en Iztapalapa en 1914, despues, en 1920 se abre una nueva escuela en Chimalistac, que es trasladada posteriormente a San Pedro Coyoacan y otra mas en 1925 en Tlalpan Xochimilco.

Para tener ingreso a estas escuelas, no se necesita requisito alguno y es atendida por un maestro y un ayudante, al principio fueron creadas para los alumnos de la escuela de Bellas Artes para acercarlos mas a la naturaleza y a las escenas costumbristas posteriormente, se abren todo el publico. Se buscaba la creacion de medios de expresion que le son propios y que existen en algunos seres como los niños, los locos y los primitivos, darian un arte desocializado totalmente, que solo se da en la pureza y la inocencia que tiene el indio y que perdio el europeo.

Se llego a creer que cualquiera podia pintar mientras mayor fuera la ignorancia y la estupidez de los autores.

Vasconcelos recupera para sus fines estos acontecimientos - previos y fortalecio las condiciones intelectuales que llevarian al nacimiento del movimiento muralista.

"Estos talleres" descentralizados en las provincias en contacto directo con la sociedad del pais, debe producir un nuevo arte, en la nueva sociedad...(5),

El 5 de septiembre de 1921 fue creada la Secretaria de Educacion Publica, en la que funge como director Jose Vasconcelos, que contempla una idea redentora; hacer de la SEP, "un organismo flexible e ilustrado", capaz de ejercer una accion vivificante sobre el inmenso territorio abrumado por la ignorancia, la postracion y la miseria

LAS PROPUESTAS VASCONCELISTAS DE RECONSTRUCCION:

- La salvacion del pais por el conocimiento como base de la civilizacion, guiados por los cerebros ilustrados llevados hacia el pueblo, este ultimo considerado como una masa retraida y distante.
- Se organizan campanas de alfabetizacion de diversos niveles.
- Se crean misiones culturales que recorren el pais ofreciendo conferencias.
- Se establece un programa masivo de publicaciones que incluyen - textos didacticos (de tipo tecnico) y clasicos de la Literatura Universal y Mexicana.
- Se crea una revista pluridisciplinaria, llamada "El Maestro".
- Un sistema de apoyo a los artistas plasticos, sea cual sea su orden o escuela, llamado a intervenir en la elaboracion de nuevos canones.

Todo este programa creado por Vasconcelos se ve impulsado - por la politica de Obregon, que pretende ver el movimiento armado como un hecho consumado y su gobierno legitimo sucesor. Obregon, creia iniciar la reconstruccion material, politica y cultural del pais. (6),

DISCURSO VASCONCELISTA. (7).

"Salvar a los ninos, educar a los jovenes, redimir a los indios, ilustrar a todos y difundir una cultu-

ra generosa y enaltecedora, ya no de una casta, sino de todos los hombres.

Reafirma y defiende de la unidad Nacional, la tradicion y su lucha por su destino historico.

Es necesario orientar la educacion en el sentido de las necesidades industriales, comerciales y agricolas de cada region; la instruccion que se imparte no es simple base de alfabeto, sino que erige sobre Estados, firmes columnas: instruccion inteligente y trabajo productivo".

INFORME III DE 1923, PP.578.

Las escuelas no solo tenian el proposito de educar, sino de estimular nuevas fuentes de produccion y despertar y desarrollar la potencialidad economica del pueblo.

"...El discurso educativo de Vascoceles, se maneja con algunas variantes impuestas por los gobernantes en lucha contra la ignorancia..."(8).

Apoyando cada vez mas la educacion basica y tecnica, recayendo en los altos estudios, paternalismo que se rompe y se hace notorio muchos anos despues en el movimiento estudiantil del '68.

"...La primera epoca de la pintura mural revela las intenciones de Vasconcelos, elaborar decoraciones de los edificios que dependen de la Universidad o de la Secretaria de Educacion Publica

LOS PRIMEROS MURALES, 1920.

Roberto Montenegro, Xavier Guerrero, Jorge Enciso, pintaron en la Hemeroteca Nacional, en el Colegio de San Pedro y San Pablo y el Dr. Atl en el convento.

Mas tarde se realizan los murales de la Esc. Nal. Preparatoria, entre 1921-1922, comenzando en el anfiteatro Simon Bolivar, llamando para la realizacion de este proyecto al maestro Diego Rivera, que por ese entonces se hallaba viviendo en Europa.

Jean Charlot, Emilio Garcia Cahero y Fernando Leal, empiezan a realizar sus primeros murales en la escalera principal. Un mes despues, les siguen Fermin Revueltas y Ramon Alba de la Canal, -Orozco-, y por ultimo Siqueiros en el cubo de la escalera del patio chico. Orozco en 1923, pinta 'La Trinchera' que se considera como el pilar de la pintura mural en los corredores de la Esc.--Nal. Preparatoria.

Los murales presentan una vision mitica, alegorica y exotica del Mexico criollo inventado por Vasconcelos; los elementos mexicanos aparecen por primera vez, "El Jarabe Tapatio", y vendedora de pericos, con vestidos tipicos, arboles tropicales y frutas, parece mas un pais exotico..."(9).

"...A los artistas jovenes se les pagaba a cuatro pesos el metro cuadrado, y se caian de los andamios con frecuencia. El trabajo bajo se inicio con la formacion de equipos de pintores, como se hacia en la Antigüedad remota, Edad Media y el Renacimiento..."(10).

Por ejemplo: en "La Creacion", Rivera, que pinto entre 1921-1922 con tecnica encaustica; sus ayudantes fueron Xavier Guerrero Amado de la Cueva y Carlos Merida. (11).

Vasconcelos lo juzga demasiado europeizante, porque Rivera maneja elementos clasicos estereotipados y simbolos bizantinos; decide mandar a Diego Rivera a Tehuantepec, para que se empapase del tropico, interrumpiendo así la obra por varios meses.

Este trabajo se desarrolla en un pais arruinado por 10 años de conflictos, la burguesia del Porfiriato se esconde o sale del pais; el pueblo se encuentra mas bien preocupado por su subsistencia que por otras cuestiones, así pues no habia un mercado de arte, ni criticos, ni galerias que pudieran divulgar la obra artistica.

El Estado se propone como nuevo mecenas y aprovecha el arte como "forma de propaganda" para divulgar de manera didactica, ante un pueblo ignorante, los ideales, los postulados y los beneficios de la Revolucion. De los aspectos de la vida cotidiana, el pintor elabora una idea filosofica y literaria de; 'pueblo' como masa dotada de propósitos.

Proletariado, obreros, y campesinos, en los frescos de la SEP (1923), tienen la intencionalidad de un manifiesto politico, que el pueblo vea con sus propios ojos sus deseos expresados. Los heroes anonimos que hicieron la Revolucion, se contemplan seguros de si mismos y concientes de su fuerza politica. Los artistas se van al extremo opuesto, el triunfo de la Revolucion Rusa, y del socialismo los entusiasma al grado de plasmar en los muros la vision "marxista" del proletariado hecho que estaba muy lejos de la realidad del pueblo mexicano.

Hubo ideas que influyeron en el movimiento mural en aquellos tiempos, tomar las artesanias populares como modelos para las de mas artes, y ademas que la verdadera tradicion era el arte precortesiano, se hacia mas claro el obrerismo y por lo tanto el arte-

debería estar al servicio de los trabajadores, el arte como arma de lucha ideológica en los conflictos sociales que el artista mexicano era tan bueno o mejor que el extranjero, la actitud del Dr Atl, como artista de intervenir directamente y activamente en la militancia política.

La toma de conciencia de los artistas y su momento histórico se manifiesta en la creación del Sindicato de técnicos, pintores, escultores de México (1922), integrado por Orozco, Rivera (secretario), Siqueiros (presidente), Fernando Leal, Fermín Revueltas, Ramón Alba de la Canal, Emilio Cahero, Jean Charlot, y Emilio Amaro. Su programa era colectivizar la pintura mural y proponer una estética de inspiración socialista en demanda de colectivizar los medios y el disfrute artístico oponiendo la pintura monumental a la de caballete, rechazar la producción individualizada, el método de trabajo pretendía eliminar el trabajo individual a favor del grupal tomando como modelos los grandes talleres del Renacimiento y hacer patente el compromiso de una conciencia social en el quehacer plástico, para devolverle su verdadero significado dentro de la comunidad nacional. Arte para todos y no para un grupo, para mostrarles sus tradiciones y costumbres en su unidad histórica y politizarlos, para esto, toda obra debería tener un valor ideológico, su actitud comprometida para definir la problemática social de su condición de clase, implica la crítica de la realidad social y prevee el futuro. (12).

Se constituyeron en una cooperativa que obtendría y administraría el trabajo, la falla del Sindicato fue su carácter corporativo, el sindicato se ocupó principalmente de imponer la pintura mural al fresco, dando a entender que en ella reside el mayor interés de las masas, a esto se debe que del Sindicato no surgiera un grupo de intelectuales organizado, sino que diera origen a nuevas personalidades individualizadas ocupadas por el movimiento mural, Diego Rivera, Siqueiros y Orozco.

La primera fase del movimiento muralista concluye en 1924-- con la desintegración del Sindicato, -por falta de miembros-, y la renuncia de Vasconcelos por motivos políticos.

De 1925 a 1935, la producción de murales es casi nula; solo la burguesía o el Estado podrían pagar la realización de una obra monumental, determinado por el costo de la producción en base al tiempo y su extensión. Entonces el Estado se retira del patronazgo y la burguesía no ve ganancia (no se venden los muros), y por otro lado no iba a entregar 'armas' al enemigo para ser derrotada

LEGADO POLITICO DEL MURALISMO.

"-Siqueiros aporta elementos teóricos para la socialización del arte militante. El arte comprometido no responde a imposición

nes ni a principios ajenos a su caracter intrinseco. "El" es una expresion conciente, que responde al sentido de convivencia social; arte que expresa la realidad de la vida y no la individualizacion arrancada de su realidad y su medio. Al hacer que su pensamiento y accion fisica se comprometan con el medio, mayor sera su integracion con este y su trascendencia humana."(13)

La pintura mural es una de las tantas formas de expresion del arte proletario, Siqueiros en el folleto de ejercicio plastico teoriza sobre la plastica moderna, "la pintura revolucionaria pertenece al futuro proximo..." y las formas de expresion del arte de masas seran multiples, todas las que pueda ofrecer o las que quieren las contradicciones de la burguesia: crear una 'escuela-taller' como medio para capacitar teorica, plastica y programaticamente a pintores para apoyar las luchas de las masas con medios de produccion multiple como lo pueden ser, el cine, la fotografia, los process, el grabado, cuadros colectivos e individuales con conceptos politicos aplicados esteticamente.

APORTACIONES TECNICAS Y FORMALES.

Siqueiros abandona la forma inicial de la tecnica (al fresco) y de organizacion y concibe y lleva a la praxis los adelantos ideologicos de la epoca moderna, usa:
Documentos fotograficos, proyector, brocha de aire, piroxilinas, acrilicos, concreto, acero, plasticos producidos por la industria y la reorganizacion de equipos plasticos.

"La pintura no puede usar por los siglos de los siglos los materiales que se inventaron en sus comienzos..."

Luis Gutierrez patento la nueva pintura acrilica que conocemos con el nombre de 'Politec', pintura de mayor resistencia, durabilidad, elasticidad; en el taller experimental de tecnica de arte moderno de Nueva York en 1936-1937.

"Las actividades del Taller estaban organizadas como una empresa colectiva, mencionamos dos puntos principales del plan del taller:

- a) El taller debe ser un laboratorio para experimentar las tecnicas del arte moderno.
- b) Debe crear arte para el pueblo.

Bajo el primer punto quedaban todos los experimentos con herramientas, materiales, conceptos artisticos y esteticos, metodologicos de trabajo colectivo. Bajo el segundo punto quedaba la utilizacion de medios progresivos a partir de la simple experiencia directa del cartel, cuya utilidad es la de remitir a la exposicion compleja del mural relativamente perdurable". (14)

Ej. El mural para el SME (sindicato Mexicano de Electricistas) 1939-1940.

En el cubo de las escaleras que conducen a las oficinas generales, el equipo estuvo formado por los mexicanos, Luis Arenal, Antonio Pujol y Siqueiros, los artistas españoles Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna y Jose Renau.

El Sindicato pagaría \$17.50 diarios a cada uno (el equivalente al salario de un oficial electricista) y los gastos ocasionados por el mural, se trabajarían 8 hrs. diarias y se entregaría 6 meses después.

ORGANIZACION DE UN EQUIPO:

En primer lugar, se organizó la libre discusión de todas las cuestiones, las decisiones fueron colectivas y democráticas sobre las cuestiones temáticas, técnica y organizativas.

En segundo lugar, se plantearon los mismos derechos y obligaciones y la elección del dirigente del equipo sería quien tuviera mayor iniciativa y capacidad de trabajo, resultando electo, - Siqueiros.

En las primeras jornadas de trabajo se organiza la problemática general y se aprueba la resolución 1.- Funcional y espacial (la poliangularidad). 2.- Temática y contenido, que depende de la solución de la primera.

Los primeros análisis del espectador dinámica fueron hechos por Miguel Prieto y Jose Renau.

Arenal y Pujol realizan la maqueta 1:10 y aplican el estudio estadístico para llevarlo después al muro.

La elaboración de la composición no fue sistemática y lógica apareció después de múltiples titubeos y correcciones. La circulación del espectador constituye el punto central de la dinámica espacial del cubo, marca la composición poliangular (deformaciones ópticas, cambiantes y sucesivas) de los planos geométricos de los muros de las escaleras.

Solucionada la composición se busca apoyo documental de revistas y fotografías y se decide la técnica, a través del empirismo colectivo el cual llamamos retrato de la burguesía:

Se buscan los elementos simbólicos, el dinamismo y su esencia del objeto de esta clase, el dinero, los medios de producción que lo generan, la demagogia fascista y la movilización obrera y su implacable represión (sucesos contemporáneos) movilización bélica, y la guerra, la representación de elementos industri-

ales liberados como simbolos de plenitud y riqueza y el elemento antagonico en la figura mayor armado como simbolo de la clase obrera contra la explotacion del hombre por el hombre y la guerra imperialista.

ELEMENTOS TECNICOS.

Se utilizo la camara fotografica, deformaciones visuales, proyectos electricos, fotomontajes y herramientas y materiales tomados de la tecnologia industrial, compresoras, pistolas y piroxilinas en muros de concreto.

La intervencion de Siqueiros consistia en la coordinacion, pero ademas consistia en forzar los limites de las experiencias individuales de sus colaboradores llevandolos hasta sus ultimas consecuencias, durante el proceso de trabajo. Siqueiros trataba a sus colaboradores con mucho tacto y cordialidad, poseia la rareza de discernir los elementos positivos, desarrollandolos, a veces transformandolos, pero nunca negando la aportacion de los demas. (15)

LA FORMACION DE UN GRAN EQUIPO.

"Desde 1932 Siqueiros ha defendido el trabajo en equipo, 'es evidente -dijo- que la pintura mural, obra de grandes proporciones materiales, no puede ser realizada por un solo hombre, no puede ser una obra individual. Requiere de muchas manos'. Por tanto, para casi todas sus grandes obras formo equipos de trabajo. Pero la formacion de un equipo cuyos integrantes no tengan unidad ideologica, tecnica y conceptual puede ser causa de variados conflictos y dificultades que entorpecen el trabajo. Se producen choques entre las concepciones individualistas, entre las soluciones propias de la pintura de caballete y las necesidades y problemas propios del mural, la inadaptacion entre el maestro-director y elementos del equipo y viceversa. Y las dificultades son maximas cuando el equipo lo integran artistas de variadas tendencias incluidas las formalistas abstractas y hasta las academicas". (16)

PINTURA MEXICANA EN EL DECENIO DE LA CONFONACION 1955-1965.

Al termino del mandato de Cardenas (1934-1940) la identificacion de los artistas mas importantes con las metas politicas y economicas se habia empezado a desintegrar y aunque se seguian pintando murales nacionalistas durante los siguientes 20 anos. Gradualmente se hizo mas claro el papel del artista y del intelectual en Mexico, necesitaba mas critico que de apoyo al Estado: la critica debia tener una naturaleza individual mas que colectiva.

El fin del sexenio de Cardenas marca el fin de la fase revolucionaria de Mexico y el inicio del desarrollo de una burguesia

industrial y burocrática que controla el gobierno, se fue perdiendo el énfasis por el nacionalismo y la creencia de los valores de la herencia indígena. Según el pensamiento oficial, México estaba listo para ocupar un lugar en el mundo moderno y su pueblo necesitaba cambiar actitudes de vida modernas. Los Estados Unidos eran el modelo a seguir.

Artistas e intelectuales de los años 20's se habían identificado en sus aspiraciones revolucionarias con la Revolución Rusa de 1917, así en los años 50's los jóvenes encontraron una identificación con Fidel Castro y Ernesto el "Che" Guevara, por la revolución Cubana en 1959, conquistó muchos admiradores entre estudiantes e intelectuales que habían de componer la nueva izquierda en Latinoamérica en los años 60's (no necesariamente promarxistas o procomunistas) apoyando la Revolución Cubana a partir de un espíritu nacionalista anti-imperialista.

MERCADO DE ARTE GALERIAS Y MUSEOS.

La ausencia de galerías durante los primeros años, dañó mucho a los artistas de caballete, como a Tamayo, y Carlos Merida, contemporáneos de los primeros muralistas, en 1926 Tamayo se vio obligado a exponer su obra en el local de un almacén en las calles de Madero, por falta de galerías de arte.

Carlos Merida, y Carlos Orozco Romero durante breve período estuvieron a cargo de la Galería de Arte Moderno, la cual celebró exposiciones (las primeras) de Orozco y de Tamayo en 1929.

En 1934 se fundó la primera galería privada bajo la firma de Inés Amor. 'La Galera de Arte Mexicano', representó consistentemente a los artistas más importantes de la generación anterior como de la más joven, dándole un poder político y económico para terminar los estilos y tendencias, además de 'congelar' a algunos artistas.

En los años 60's veintidos galerías privadas inauguran exposiciones en la Ciudad de México, algunas de ellas eran las Galerías Prisse, Proteo, Antonio Souza, y Juan Martín, las cuales se especializaban en las tendencias de la vanguardia mexicana e internacional. Hacia 1964 existen más de cuarenta galerías y en los años 70's, México contaba ya con ochenta galerías. La pintura se había convertido en una buena inversión, daba prestigio social. Pese a lo anterior muchos jóvenes labraron su fama artística en el extranjero, ya que tanto el mercado privado como los encargos del gobierno estaban dominados por los artistas conocidos del movimiento mexicano.

"Cuevas -dijo al propietario de la galería Antonio Souza en 1957-, que era mejor conocido en París que en su país".

Paralelamente el aumento de galerias privadas, el gobierno, en diversas dependencias promueven exposiciones bajo la supervision del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1960, (donde se alojo el Museo de Arte Moderno) Salon de la Plastica Mexicana, La Galeria de la Ciudad de Mexico y la Galeria de Jose Clemente Orozco; y bajo el auspicio de la Universidad, el Museo Universitario de Ciencias y Artes, Las Galerias de la Casa del Lago, las Galerias de la Escuela Nacional de Artes Plasticas, ademas de un organismo de promocion cultural (OPIC) -una agencia de relaciones culturales que pertenece a la Secretaria de Relaciones Exteriores-, no solo propago exposiciones de arte mexicano, sino que tambien adquirio una amplia coleccion de obras de artistas jovenes.

En 1964, se inaugura el Museo de Antropologia y el nuevo Museo de Arte Moderno y confirman la aceptacion e institucionalizacion de la pintura de caballete, consolida su predominio sobre la pintura mural.

1955-1965, marca un cambio en cuanto al enfasis de orientacion cultural del muralismo patrocinado por el gobierno, hacia la propiedad privada y el desarrollo de un mercado interno que influyeron en la "conformacion del gusto" y la formacion de estilos de artistas jovenes que luchaban por hacerse notar.

INTERNACIONALIZACION DEL ARTE MEXICANO Y EL IMPERIALISMO CULTURAL

Shifra Goldman, menciona dos escritos publicados en Norteamerica "America painting during" y "The cold War" de Max Kozloff y Abstract Expresionism, Wea of the cold ward de Eva Cockfrut. Kozloff.

En el cual menciona que: Estados Unidos despues de la 2a. Guerra Mundial en 1945; queda al frente de una hegemonia mundial, y con la nocion de ser guardian del orden y la libertad del mundo capitalista; se proclama como depositario del 'espíritu' de vanguardia, ademas pretendiendo consolidarse y perpetuarse como centro cultural del mundo, imponiendo tendencias artisticas de origen europeo o norteamericano, (de caractera internacionalista).

El Expresionismo abstracto y el informalismo comenzo a lograr supremacia hacia fines de los anos 50's fueron adoptados por los artistas Latinoamericanos, oponiendose a el movimiento artistico social revolucionario que prevalecen en los anos 30's y 40's en Mexico.

La politica exterior de los Estados Unidos era durante la guerra fria, anticomunista y las agencias de gobierno de este pais participaban activamente para contrarrestar actividades comunistas y despues del triunfo de la Revolucion Cubana intentaron recuperar respeto por su derrota en Bahia de Cochinos y la crisis

armamentista en Latinoamerica; la difusion cultural tiene el fin de representar a Estados Unidos como una sociedad 'libre', hacer ver que el imperialismo cultural como instrumento de guerra fria y como instrumento de penetracion ideologica y crear un neocolonialismo atacando al inconciente colectivo fomentando una dependencia ideologica destruyendo asi todo indicio de nacionalismo en todo aquello que obstruyera sus intereses.

En los 60's, la CIA participa de manera encubierta vinculados con organizaciones regionales tales como el congreso por la libertad de la Cultura y su revista Encantor, patrocinada por el consejo internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York (fundado en 1952) institucion controlada por los Rockefeller.

Su funcion consistia en la realizacion de exposiciones -que serian enviadas a Latinoamerica-, y promover concursos de pintura con premio, al igual que en Tokio, Londres, Venecia, como las famosas bienales de Sao Paulo. En Mexico, la exposicion de su coleccion particular de dibujos y grabados de General Motors y la Ford Motors Company, en los locales de su fabrica. Cabe mencionar que tambien influyo en el cambio de intereses artisticos el papel desempeñados por los concursos internacionales.

El primero (1951) y el mas importante, la Bienal de Sao Paulo. En el cual ganar el primer premio en un concurso asi hacia ascender la obra y el nombre del artista en el mercado internacional del arte. (Estados Unidos y Europa).

En la mayoria de los casos la solucion de los artistas y la obra eran solucionados por las agencias de gobierno que sufragaban todos los gastos de embarque y manejo de la obra. En el caso de Estados Unidos estas exposiciones eran financiadas por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Entre los años 1956 y 1966, florecieron los concursos y exposiciones interamericanos, Mexico celebro su primera bienal en -- 1958. En el transcurso de dos decadas 'vulnerables' 1950-1970, se estimularon a los artistas latinoamericanos para que cambiaran su estilo y lo adaptaran a la respuesta de los concursos internacionales rechazando el arte orientado socialmente y nacionalista.

SALONES ESSO.

Constituye la culminacion de la influencia ejercida por las empresas transnacionales de E. U. sobre el arte Latinoamericano, organizado por el Humble Oil and Refining Company afiliado a Standard Oil (ESSO) de los Rockefeller.

En Mexico los Salones ESSO (1965) estuvieron rodeados de controversia, su organizacion estuvo a cargo del critico Jose Gomez Sicre, escogido por la OEA, los jueces fueron, Tamayo, Orozco Romero y dos escritores, Rafael Anzures y Juan Garcia Ponce, y el historiador de arte Justino Fernandez.

Se otorgaron premios a Fernando Garcia Ponce, Lilia Carrillo pintores abstractos y a Guillermo Castro Jr. y Oliver Seguin en escultura. El director de Bellas Artes recibio una carta firmada por 15 artistas que impugnaron a los artistas seleccionados por el jurado y tambien el criterio de la seleccion. Se sostenia que el jurado estaba a favor del formalismo:

-Tamayo se opuso a entregar el premio a Benito Messeguer por estar en contra de esa tendencia.

-Y la sospecha contra toda etica que Juan Garcia Ponce premiara a su hermano.

Dichas controversias agitaron el medio durante mas de diez anos entre el arte realista y abstracto.

El reconocimiento de esta tendencia del Salon ESSO se determina en el Palacio de las Bellas Artes con la exposicion "Confrontacion '66"

Este periodo 1955-1965 estuvo marcado por una creciente friccion entre la escuela mexicana y una oleada de artistas jovenes desinteresados por el arte de orientacion social.

Uno de ellos fue Cuevas, apoyado por Gomez Sicre, que atacaba, negaba y se rebelaba al movimiento muralista haciendo alarde de dotes de facilidad de palabra e ingenio y dado a hacer declaraciones de manera un tanto inconciente politicamente ocupado en su eterno "yo" en busca de publicidad y recompensa a traves de sus "actividades".

Jose Luis Cuevas alcanzo su primera notoriedad internacional en 1954 con una gran exposicion montada por la Union Panamericana de Washington D.C. y J. Gomez Sicre.

En 1961, viejos y nuevos vanguardistas se reunieron en la galeria de Antonio Souza; bajo la proteccion del grupo llamado "Los Hartos" que habia organizado Goeritz el ano anterior. La protesta, asi como el grupo duraron un dia, pero recibieron publicidad internacional, se reunieron varias personalidades de diversas manifestaciones, Goeritz, Reyes Ferreira, Pedro Friedeber, Cuevas y la fotografa Katty Orna.

Cuevas expuso un panel mural en blanco, titulado ironicamente "Las visiones panoramicas del arte", exponiendose tambien au--

tos chocados, y destruyendo un "huevo de 70 centavos", seguidos de chorros de agua que caian sobre el piso y las paredes de la galeria.

Miguel Salas Anzures, director de Bellas Artes (1957-1961), monto una gran cantidad de exposiciones de artistas, por mencionar algunos acontecimientos artisticos de ese periodo, para ilustrar la agitacion artistica de entonces. En particular: El artista desvincula de los intereses de las clases populares sus propios intereses, convirtiendose en un individualista en busca de un mercado, con características romanticas, presentandose con temperamento rebelde, solitario, pero sobre todo haciendole sentir -la necesidad absoluta de una libertad de expresion siguiendo las ultimas tendencias del arte y alcanzar la estabilidad economica -dentro de la clase media que era entonces 'buena'.

EL GOBIERNO:

en cuanto a la politica oficial en las artes, trata de mediar entre las dos tendencias y es simplemente programatico.

No rompe la relacion del muralismo de manera inmediata, en consideracion a la retorica revolucionaria gubernamental, a la vez que estimula el arte abstracto y otras tendencias como parte de un esfuerzo por presentar una imagen cultural modernizada a nivel mundial acorde a la nueva posicion cultural internacional, los patrones de gusto los impone la clase dominante.

La muerte de Orozco en 1949, la de Diego Rivera en 1959, y el encarcelamiento de Siqueiros, marca definitivamente el fin del movimiento muralista mexicano. En el gobierno de Lopez Mateos, Siqueiros va a la carcel durante la elaboracion de su mural "del Porfirismo a la Revolucion " bajo el cargo 'disolucion social ' se le acusa por sus ideas y su obra de pintor.

En 1961, 79 pintores rehusan participar en la 2a. Bienal Panamericana en solidaridad con el maestro Siqueiros.

CAPITULO III.

-LOS GRUPOS EN LA DECADA DE LOS 70'S.

-ANTECEDENTES.

El final de la decada de los 60's y el inicio de los 70's, - la mayor parte de los pintores mexicanos en su afan de internacionalizacion imitaba las neovanguardias norteamericanas y europeas, desligandose de sus valores sociales y de la realidad nacional, - asi como de su tradicion artistica, siendo al final de esta decada (60's) lo geometrico y lo abstracto.

En este periodo de transicion los movimientos estudiantiles y la Revolucion Cubana del '59 marcan una preocupacion social entre los intelectuales y los artistas de la epoca, a los que lleva a cuestionar los valores eticos, morales y plasticos que hasta ese momento se habian manejado.

El movimiento estudiantil del '68 en Mexico produce entre los artistas un intento de desmitificacion de estos valores y de las estructuras artisticas derivadas de los mismos.

El movimiento estudiantil del '68 en Mexico marca una ruptura de la credibilidad y estabilidad social a partir de las experiencias tragicas del '2 de octubre' y durante los sucesos del '68, se dio una mayor politizacion en los estudiantes, una inconformidad y desconfianza de su formacion academica ante la falta de contacto y apertura de la realidad, se dio la participacion espontanea y la solidaridad humana en la lucha, (UNAM, IPN, NORMAL, CHAPINGO, PUEBLO), participan en la organizacion del movimiento, e interviene de manera colectiva en la produccion de carteles, folletos, volantes y mantas, apoyan los mensajes del Consejo de Huelga General, que trabajaba como un colectivo autonomo, coordinan finanzas, redaccion de informes, relaciones con provincia y propaganda.

Los mensajes del Consejo de Huelga eran traducidos en un mensaje plastico de formas sencillas pero impactantes, retomando la influencia del Taller de la Grafica Popular, utilizan elementos publicitarios como la caricatura, la historia y el comic.

Dadas las apremiantes necesidades de difusion se emplearon tecnicas de reproduccion multiple, baratas y de rapida manipulacion, ofset, mimeografo, grabado sobre linoleo, plantillas para murales realizados directamente en las calles sobre papel revolucion, papel de china y periodico.

La difusion de este material se hacia directamente al publico, organizando brigadas, pegando y repartiendo estos materiales.

La producción del '68 fue determinadamente en equipo dentro de los talleres de gráfica y propaganda por maestros, alumnos, trabajadores manuales y de imprenta destacándose como centros de reproducción gráfica las escuelas de Artes Plásticas, "La Esmeralda", y la Academia de San Carlos, en donde de alguna manera se se guía educando en los talleres....

Su producción se integro a las necesidades del momento haciendo contacto con su entorno urbano, quedo como propapaganda integrada a esquemas de militancia activa. (2).

Se puede observar variedad de formas y de estilos, así como técnicas de expresión, probablemente esto se debe a que en la elaboración de estos materiales participan desde los 'no' expertos, hasta diseñadores y artistas profesionales. (3).

Y es a partir del movimiento estudiantil que se abren canales populares de comunicación y dentro de ellos la gráfica, con sentido crítico. La importancia de la producción gráfica del movimiento radica en su carácter testimonial y en las particulares condiciones en que se realizó sin otras intenciones que las de responder a las necesidades inmediatas de propagandización, romper el cerco de las mentiras y deformaciones en que se envuelve a la sociedad por medio de vastos aparatos de ideologización masiva...(4).

LOS GRUPOS.

En los 70's el estrecho mercado artístico y oficial mostraba poco interés por corrientes vanguardistas lo cual llevo a los artistas a la marginación e involucrarse a la problemática de indole nacional y Latinoamericana, llevando a la actividad artística a una función transformadora, la obra se acerca a reflejar aspectos de la vida negando su estética convencional contemplativa en "los happenings", los performances, trascendiendo los actos cotidianos (...) y a su vez las corrientes conceptual y el minimalismo rechazan el formalismo y desmaterializan la obra para evidenciar la estructura del lenguaje creativo.

El arte se funde con la tecnología, las teorías científicas, lingüísticas, pedagógicas, etc., y se manifiesta una apertura y renovación hacia nuevos conceptos artísticos y hacia un público mas amplio.

El fenómeno del trabajo colectivo no es un caso privativo y aislado de México, se retoma de los postulados de grupos españoles y de otros países de manera muy similar. ej.

- 1).- NEGACION DE CANALES CONVENCIONALES DE DIFUSION.
- 2).- INVENCION O UTILIZACION DE CANALES PROPIOS.

- 3).- EXPOSICION EN LAS CALLES.
- 4).- RECHAZO DE VALORES ESTETICOS ESTABLECIDOS.
- 5).- ATAQUE AL CONCEPTO DE OBRAS DE ARTE.
- 6).- RECUPERACION DEL VALOR DE USO POR ENCIMA DEL VALOR DE CAMBIO
- 7).- DESMITIFICACION DEL PROCESO CREATIVO Y DEL INDIVIDUALISMO.
- 8).- PODERACION DE INTERDISCIPLINARIEDAD.
- 9).- EXPERIMENTACION DE NUEVOS MEDIOS Y MATERIALES. (5).

Otro antecedente es el Salon de 1968 Independiente donde mas de 30 artistas reconocidos junto con otros rechazan la politica oficial cultural, que tiene como finalidad presentar al publico extranjero el arte mexicano, atraidos por los Juegos Olimpicos, los artistas rechazan los criterios de seleccion que se fijaron en el "Salon Solar" organizado por el I.N.B.A.

Se organizan en torno a un Salon Independiente que dura hasta 1970. Apoyandose con mesas redondas, conferencias y exposiciones en provincia, mejorando la difusion y comunicacion con el espectador. Se llevo a protestar contra la oficializacion del Salon llegando a pedir publicamente la desuntegracion del I.N.B.A.

Este evento marginal hizo notar la tension existente entre productores e instituciones y la busqueda de espacios alternativos, en un organismo independiente de cualquier politica cultural basado en un colectivismo economico conduciendoles posteriormente a nuevas formas de organizacion grupal.

El surgimiento de los grupos se dan de manera circunstancial y casual en la formacion de talleres o asociaciones (muchas veces efimera) de manera espontanea alrededor de las artes plasticas, la literatura y la filosofia.

La integracion se da por medio del dialogo generalizado en torno a causas comunes a traves de la amistad y relaciones de trabajo tendiendo al trabajo colectivo.(6)

Empezaron a funcionar primero acoplándose en torno a la problematica del orden tecnico, complicado por condiciones de tipo e motivo.

En los artistas la colectivizacion del trabajo fue asumida facilmente, y fue en cierta forma, prolongacion de las estructuras educativas (las clases, los talleres o la vida que se da en ciertos barrios de la ciudad.) Compartiendo las clases de dibujo y pintura, ideas, materiales, tareas, preocupaciones, etc. (7).

Todos los grupos despues de una etapa de preparacion, maduracion teorica y plastica, establecen su modo de produccion independiente y su propio estilo de trabajo, nombre, logotipo y sus reglas internas.

En la creacion colectiva, el anonimato no es sinonimo de olvido pues supone otra vision del nombre y del universo que nos ri ge.

El surgimiento de los grupos no fue de manera homogenea, el trabajo colectivo requiere un sistema de organizacion especifico estructuras previamente aceptadas, aportaciones individuales para el enriquecimiento grupal, division del trabajo ante un objetivo se requiere coordinacion y direccion.

Sin embargo, la aparicion de los grupos en los 70's manifiesta un ansia de transformacion y una apertura hacia nuevos conceptos artisticos, pero su planteamiento basico esta en el analisis de su sociedad.

- Crecimiento urbano y los problemas de las condiciones de vida.
- Fallas del sistema educativo.
- Problemas politico-social de Mexico y America Latina, crisis economicas y las dictaduras del Cono Sur.

Marcan una epoca y un momento artistico denominado por un espiritu colectivo de 'resistencia' combativa con sentido critico y social recontextualizando imagenes cotidianas. (8).

Caracteristicas sobresalientes de los grupos que los distinguen, su produccion colectiva e interdisciplinaria intento de renovar y actualizar sus modos de expresion a traves de la neografia. El uso de tecnicas de produccion baratas (mimeografo, fotocopia, plantillas, etc.) la incorporacion de textos a sus obras, la apropiacion de la teoria informatica y la semiotica aplicada a las artes visuales. El concepto formal lo 'pop' y conceptual arman la sintaxis visual de los grupos, algunos de los cuales tienen orientacion neomarxista.

En 1976 se establece el concepto de grupo y de esta manera las asociaciones ya existentes se estructuran alrededor de una identidad grupal y su nombre constituye una declaracion de principios acordes al mismo. Despreciando la produccion individual y rechazando el valor de cambio capitalista por valor de uso.

Los grupos seleccionados por la X Bienal de jovenes de Paris en 1977, TAI, Suma Pentagono, y Tetraedro, apilian la participacion de obras individuales a colectivas para la representacion de Mexico en ese foro internacional, sentaron las bases para profundizar el proyecto colectivo.

Los grupos politizados utilizan (retoman) aspectos de la teoria y practica del muralismo, pero cuestionan su funcion publica, apotando la idea de grupo como una entidad concreta. En vez del concepto abstracto de un arte para el pueblo, llevar la creativi-

dad como forma de experiencia transformadora y el acercamiento a comunidades específicas. Dejando de ser productores artísticos convencionales en función de los medios artísticos. Integrando a sectores marginados y motivarlos para la resolución de problemas y necesidades inmediatas (el caso del TIP en el Edo. de Mich.), guardar relación directa con la comunidad donde trabajan, el barrio urbano, etc. Concientización del crecimiento urbano de la ciudad y ganar la calle, convirtiéndose en educadores que plantean un cambio. En la participación en grupos en la X Bienal de París 1977, marca el reconocimiento y la consolidación del fenómeno grupal.

La coordinadora para la selección mexicana en ese tiempo directora del Museo de Ciencias y Artes de la U. N. A. M, Helen-Escobedo amplía la representación de obras individuales a colectivas percataándose de la existencia del fenómeno grupal. En el "M.U.C.A." la exposición refleja la concepción de imágenes de testimonios de objetos de ambiente urbano suma a las calles de México y la represión de una ambientación de los regímenes militares de una delegación de policía y el dominio ejercido por el imperialismo de los E. U. (Grupo PROCESO PENTAGONO).

El grupo dialéctico de "Import Export", el desequilibrio económico, reflejo de la situación internacional, la pobreza de los países tercermundistas, un empaque suspendido del techo de un automóvil y una casucha de suburbio. (9).

El compromiso socio-político de estos grupos conlleva a no aceptar y a desconfiar de la elección del funcionario al servicio de la dictadura uruguaya Angel Kalemberg, a cargo de la selección y murgografía de la selección latinoamericana; sospechándose de la propagación de un arte apolítico, con la intención de omitir la mención del contexto político de cada país. Lo cual alarma a los artistas para su participación para los cuales promover un arte decorativo (apolítico) es un instrumento ideológico de poder.

"ARTE QUE NO ES COMBATIVO ES SUMISO
ARTE QUE NO ES CRITICO, OTORGA SUS DERECHOS,
ARTE QUE NO PROBLEMATIZA LEGITIMA EL PODER
Y ESTA A SU SERVICIO Y ES REACCIONARIO"
(Antonio Salazar).

Al no declinar su presencia, participan de manera independiente con apoyo económico del I.N.B.A., a su regreso exponen y publican un catálogo Boicot de la Bienal, ante la imposición donde aparecen textos explicativos de Gabriel García Márquez, Alejandro Witket, y Alberto Híjar.

El "complot" afirma la posición crítica hacia los sistemas de difusión artísticas y su decisión de crear organismos indepen-

dientes mejorando condiciones de exposicion y amplio la solidaridad de los grupos.

El resultado es un organo centralizador, se crea el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (F.M.G.T.C.). El 18 de Enero de 1978 integrado por 14 asociaciones. Con la finalidad de coordinar los trabajos y las acciones de sus miembros, favoreciendo asi el movimiento de contrainformacion social. Sus miembros:

-Rechazan el calificativo de artista y se considera trabajador de la cultura.

"El manifiesto del frente firmado el 5 de Febrero de 1978, hizo una declaracion respecto a la necesidad de transformar las relaciones de produccion del sistema capitalista y sus significados ideologicos, asi como sobre la necesidad de enfrentarse a la explotacion por parte del Capital Nacional e Internacional para llevar a cabo este programa los firmantes exigieron:

- 1.- Una produccion artistica y cultural que articulara las luchas proletarias y democraticas.
- 2.- Una posicion alternativa con respecto a los aparatos de produccion y difusion de la ideologia artistica y cultural de la clase dominante.
- 3.- La realizacion de discusiones e investigacion tanto tecnica como practica que diera resultados esteticos e ideologicos.
- 4.- Reformar el control de la produccion, distribucion, y circulacion de su propio trabajo.

La organizacion se asumia como fuerza de oposicion al sistema, los llevo a la aspiracion de politizar al publico a partir de su independencia del Estado y del Mercado de Arte apoyado por las luchas populares. El frente toma la iniciativa de seleccionar dentro de su criterio el espacio de exposicion y las obras. El trabajo se daba en reuniones semanales generalmente, de dialogo abierto, donde analizaban propuestas y proyectos de manera colectiva, permitiendo ampliar a sus integrantes sus propios medios de expresion (mantas, carteles, catalogos, etc).

El F.M.T.C., tuvo su periodo mas intenso de actividad en los años 1978 y 1979.

Las causas de desintegracion:

- Tremenda diversidad de los grupos que representaban un espectro amplio de conceptos politicos y artisticos.
- Discrepancias teoricas y desacuerdos de criterios fundamentales
- Falta de critica y autocritica.
- Peso de las individualidades.
- La tension y necesidad de reconocimiento publico
- Ausentismo

- Problemas economicos. (ganar dinero para subsistir).
- Inversion de la tactica en estrategia.
- Carencia de un programa real.

El salon de experimentacion (1979) promovido por Bellas Artes marca el final de desintegracion del movimiento grupal. Se regresa al trabajo 'individual' de grupo. Cada grupo produce sus propias obras y se alejan del colectivo integrupal. Regresan al trabajo individual y se reintegra al medio artistico oficial. La mayor parte de las obras e los grupos eran de caracter efimero, -trabajo, dificilmente comercial. El movimiento de los grupos fue asimilado en su ocaso y en sus individualidades consolidadas para el mercado en la exposicion organizada por el I.N.E.A..

DE LOS GRUPOS, LOS INDIVIDUOS, Los grupos que no participaron en el F.M.T.C., se reducen solo experiencias individuales dentro de un grupo y sus exiencias plasticas se encontraban en torno al arte internacional, no comprometiendose con la realidad nacional.

Estos grupos son: NO GRUPO, PEYOTE, LA COMPANIA, MARCO TETRAEDRO.

CRONOLOGIA DE LOS GRUPOS.

- TEPITO ARTE ACA, 1973-1983. Integrantes: ALFONSO HERNANDEZ.
 DANIEL MANRIQUE.
 CARLOS PLASCENCIA
- PEYOTE Y LA COMPANIA, 1973-1984. : ALEJANDRO ARANGO
 ESTEBAN AZAMAR.
 ADOLFO PATINO TORRES
 CARLA RIPPEY.
 RAMON SANCHEZ LIRA.
- TALLER DE ARTE E IDEOLOGIA, 1974-1978 : JORGE BUSTILLOS
 ARMANDO CASTELLANOS.
 ADRIANA CONTRERAS.
 ENRIQUE ECHEVERRIA.
 CESAR GALVEZ.
 ALBERTO HIJAR.
 CECILIA LAZCANO.
 FELIPE LEAL.
 ANDRES DE LUNA.
 ANA MARIA MARTINEZ.
 DOLORES DE LAS PENAS
 MARIA ISABEL PEREZ.
 RINI TEMPLETON.
 ATILIO TUIS.
 ALBERTO VARGAS.

TALLER DE INVESTIGACION PLASTICA, 1974-1984: ISABEL ESTELA CAMPOS.
 ARIADNE GALLARDO.
 JOSE LUIS GTZ. PENA.
 CRESENCIO MENDEZ G.
 JUAN MANUEL OLIVOS C.
 RENE OLIVOS.
 JOSE LUIS SOTO.
 IGNACIO ELEAZAR SOTO.

EL COLECTIVO, 1976-1984, Integrantes: ANTONIO A. PORTUGAL.
 AGUSTIN MTZ. CASTRO.
 ADOLFOTOGRAFO.
 ALBERTO PERGON.
 JAVIER QUIRARTE.
 ROGELIO VILLAREAL.

SUMA, 1976-1981. Integrantes: OSCAR AGUILAR OLEA.
 JOSE BARBOSA.
 PALOMA DIAZ ABREU.
 RENE FREIRE.
 OLIVERIO HINOJOSA.
 ARMANDINA LOZANO.
 GABRIEL MACOTELA.
 ERNESTO MOLINA.
 ALFONSO MORAZA.
 CESAR NUNEZ.
 HIRAM RAMIREZ.
 ARMANDO RAMOS.
 MARIO RANGEL FAZ.
 SANTIAGO REBOLLEDO.
 JESUS REYES CORDERO.
 RICARDO ROCHA.
 JAIME RODRIGUEZ.
 ARTURO ROSALES.
 PATRICIA SALAS.
 ALMA VALTIERRA.
 LUIS VIDAL.
 GUADALUPE ZORBAZO.

GERMINAL, 1977-1981. Integrantes: YOLANDA HERNANDEZ.
 JOAQUIN CONDE.
 MAURICIO GOMEZ.
 ORLANDO GUZMAN.
 CARLOS OCEGUERA.
 SILVIA PONCE.

GRUPO MIRA, 1977-1983 Integrantes: ARNULFO AQUINO
MELESIO GALVAN
EDUARDO GARDUNO.
REBECA HIDALGO
SAUL MARTINEZ.
SALVADOR PALEO.
SILVIA PAZ PAREDES.
JORGE PEREZ VEGA.

NO GRUPO, 1977-1983 Integrantes: MARIS BUSTAMANTE.
MELQUIADES HERRERA.
ALFREDO NUNEZ.
RUBEN VALENCIA.

GRUPO MARCO, 1978-1982 Integrantes: GILDA CASTILLO
MAURICIO GUERRERO.
MAGALI LARA.
MANUEL LOPEZ MARIN.
ALEJANDRO OLMEDO.
SEBASTIAN.

PROCESO PENTAGONO, 1976-1983 Integrantes: CARLOS AGUIRRE
FELIPE EHERENBERG
MIGUEL EHERENBERG
CARLOS FINK
LOURDES GROBET
J. ANTONIO HERNANDEZ
ROWENA MORALES.
VICTOR MUNOZ.

CAPITULO IV.

TALLER DOCUMENTACION VISUAL.

Surge de la necesidad de tres artistas de experimentar la socialización del arte a través de la producción artística de manera colectiva.

Antonio Salazar, Gabriel Castro Rocha y Marco Aulio Prado, forman en 1984, el Taller Documentación Visual.

Al principio Gabriel y Marco trabajaban como ayudantes de Antonio Salazar, hasta 1984, en ese año se da la propuesta de formar un grupo, dado el acoplamiento técnico, compatibilidad ideológica de ese momento y la división del trabajo que ya se tenía, aunado todo ello a la amistad que en tres años se había cultivado.

Un antecedente de esta inquietud es una exposición en la UAM-Xochimilco, de Antonio Salazar y Marco Aulio Prado en el mes de noviembre de 1983, el programa los presenta así:

...Los dos pintores universitarios presentan una exposición con título elocuente que procura, no solo recuperar los signos de las luchas populares, sino circularlos y reproducirlos liberados de las imposiciones...

El texto escrito por Antonio Salazar para esa exposición, dice lo siguiente:

"...La producción artística, al igual que todos los objetos creados por el hombre han sido convertidos, por el sistema capitalista, en mercancías cuyo precio se basa en la ganancia que pueda redituarse la venta de dicho objeto (valor de uso) De este fenómeno, podemos deducir la fetichización y especulación con las obras de arte, y por lo consiguiente, la conversión del arte en una mercancía más (este problema se origina históricamente en el Renacimiento, por ser la primera etapa del capitalismo) cuya cotización está directamente relacionada con el prestigio que el autor mantenga dentro de la clase dominante, su "genialidad", de la irrepetibilidad y carácter único de la obra. Así la obra de arte se adquiere más por su valor de cambio que por la satisfacción de las necesidades estéticas del hombre...

...La apropiación individual del objeto artístico, imposible que la obra cumpla satisfactoriamente una de las funciones para las cuales fue creada: ser vista o contemplada para obtener el conocimiento y satisfacción estética que proporciona el arte, ya que la mayoría de las obras de arte se encuentran en coleccio-



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO

PRESENTA

EXPOSICION GRAFICA Y PINTURA

DE

ANTONIO SALAZAR Y
MARCO AULIO PRADO

BIBLIOTECA

7 al 30 de noviembre



Coordinación Extensión Universitaria
Sección Difusión Cultural

Noviembre 1983

nes particulares, y aun en las bodegas de los museos y las galerias que de vez en cuando son puestas en exhibicion para ser apreciadas por un numero reducido de visitantes, la apropiacion individual de los objetos impide su disfrute por parte de la colectividad, haciendose necesario el expropiarlos, al "sacarlos a la luz", el convertir la ciudad en un museo al aire libre y no el museo en oasis dentro de la ciudad.

Los objetos esteticos de nuestro siglo deben integrarse a los lugares publicos y no ser reclusos o amontonados en los museos, en las galerias. Estos recintos no deben ser considerados como cajas fuertes del patrimonio cultural de una nacion, sino que deben cumplir funciones didacticas como son las retrospectivas, las visitas guiadas, las conferencias, los cursos de apreciacion estetica, etc., para desechar el mezquino uso que se les da actualmente como acaparadores de lo estatico y prestigiadores de artistas o corrientes determinados."

Definitivamente, este es el paso decisivo para la formacion del TDV., Gabriel Castro Rocha se incorpora tiempo despues y se lanzan los tres a un trabajo de investigacion y produccion artistica intenso: Gabriel Castro Rocha es quien aporta el nombre de Taller Documentacion Visual, y un amigo de ellos, el maestro de Diseno, Pablo Berlanga, creo la imagen grafica.

El Taller Documentacion Visual, toma su nombre del lugar de reunion y de trabajo, a la manera en que lo hacian los artistas del Renacimiento, que se reunian para realizar su trabajo en los talleres.

Posteriormente y una vez de acuerdo en la tematica, la tecnica que se desarrollo fue la pintura acrilica. Se maneja el color como tecnica de iluminacion, relleno toda la figura o las formas en los planos de color sobre poniendolos y dejando lineas de color "muere", manejando el desfazamiento de la imagen creando movimiento con el color como si se tratase de la tecnica de la serigrafia, color plano, sobre plano y movimiento de registros; no existe profundidad, las imagenes se reducen a una composicion planaria, simetrica generalmente con algunos elementos en reaccion aurea o igualmente simetricas y compensativas para hacer mas claros los elementos como el cartel, imagen, color, texto, centrando asi la atencion del espectador y la facil lectura de los elementos sin distraer su atencion en los elementos secundarios.

El trabajo manual era bastante laborioso y pesado para la mano y la vista, el manejo de los colores era muy llamativo, generalmente de contraste luminico y de contraste cromatico.

El Taller Documentacion Visual, utiliza documentos, imagenes de revistas y fotografias, etc. y los process, es decir, los recitales o recontextualiza para dar testimonio a traves de imagenes de hechos y sucesos por medio de la obra grafica y la pintura, dando les vigencia y sentido. Este material se maneja como testimonio de la memoria colectiva de la sociedad dentro del proceso historico, en la actualidad se sigue trabajando con este procedimiento original de la primera agrupacion que diera origen al TDV., aunque la tematica y la tecnica han cambiado.

El trabajo del TDV., se realiza ininterrumpidamente, manana y tarde, semanalmente y casi sin descansos vacacionales exceptos - los obligados en la escuela, pues es ahi donde se ubica el TDV, pero de manera independiente a ella. Por o regular en los recesos escolares (en los que son posibles) se trabaja con permisos especiales, igual que en los dias festivos y los fines de semana (unicamente sabados) si es necesario.

Desde un principio se llego al acuerdo de ser todos de una manera anonima y trabajar en una causa en comun apoyandose mutuamente para desarrollar un trabajo con caracteristicas sociales, urbanas y politicas. Reforzando asi las deficiencias teoricas y practicas. El funcionamiento del taller se basa en la division del trabajo de acuerdo a las habilidades, destrezas y capacidades de sus integrantes para la realizacion de la obra.

Todos los integrantes del taller deben dedicarse a la produccion de la obra, y a su desarrollo, consecucion y conclusion satisfactoria. El trabajo del TDV va de lo grafico a lo pictorico, manejando lo figurativo para facilitar la lectura de las imagenes y su vinculacion con la sociedad y la realidad. El taller ha llegado a desarrollar la tecnica grafica, pictografica, hiperrealista y sus combinaciones, incluso se ha trabajado con otros artistas para desarrollar un trabajo colectivo con diferentes estilos de pintar, enriqueciendo asi el contenido y lo formal de la obra.

La presentacion, pudierase decirse oficial del TDV, es la exposicion realizada el 30 de noviembre de 1984, en las galerias de ENAP/UNAM/Xochimilco, titulada:

**TESTIMONIO: TALLER DOCUMENTACION VISUAL.
"OJOS QUE NO VEN CORAZON QUE NO SIENTE"**

El Materialismo Historico ha generado una estetica que si bien reviste diferentes matices, constituye en todos los casos - una teoria que no solo explica al arte en funcion de las relaciones del artista con su sociedad, sino que reivindica el papel de la creacion artistica como actividad intelectual, testimonio critico y motor de las condiciones historicas. Acaso no sobra decir que esta reivindicacion significa la complementa anulacion de la

concepcion burguesa del arte que, vale la pena senalar, ve al artista como un anormal autosuficiente en cuya persona existen -de una manera inexplicable y a veces endemoniada- el talento, el genio, el estro, cualidades inmatriciales que, asegura, provienen de un estado morbido. A partir de la estetica gestada en el Materialismo Historico, el artista ha podido optar por dar aun trabajo- una fundamntacion teorica consistente y una intencionalidad que legitima su existencia. No mas obras unicas e irrepetibles, no mas "arte por el arte". Asi la creacion artistica es un medio para criticar la realidad objetiva y esta critica presupone una reflexion posibilitada por los instrumentos que proporciona el Materialismo Historico. Este es el contexto actual y dentro de el se ubica el trabajo de grupo TESTIMONIO: TALLER DOCUMENTACION VISUAL

El grupo TESTIMONIO: TALLER DOCUMENTACION VISUAL confia en que el trabajo colectivo enriquece el ejercicio de la critica y favorece la produccion artistica porque asi lo ha experimentado- en la practica: es claro que un grupo ofrece mayor capacidad de respuesta estetico-cognositiva que una sola individualidad, por bien dotada que ella se halle. Al constituirse en grupo, los integrantes de TESTIMONIO: TALLER DOCUMENTACION VISUAL, Gabriel Castro Rocha, Marco Aulio Prado y Antonio Salazar, han podido enfrentar los problemas que les planteaba su propuesta artistica la -cual se caracteriza fundamentalmente por abordar como tema los aspectos significativos de la realidad politico-social, por desarrollar una expresion plastica al mismo tiempo elocuente y sugerente y por pretender alcanzar una amplia difusion en busca de una socializacion del arte en su obra, lo que al cabo manifiesta su conviccion de que el arte precisa de estos elementos para ser eficazmente una actividad intelectual, testimonio critico y motor de -de las condiciones historicas. Pero, no obstante que el grupo ha solucionado al menos algunos problemas implicados en su propuesta tiene conciencia de que consolidar su trabajo requiere aun de - acrecentar sus actividades teoricas y de investigacion e incrementar su produccion"

FELIPE MEJIA.

Desde su formacion el TDV ha insistido en que las experiencias sociales que se viven, la represion, la marginacion, no se olviden de la memoria colectiva y contribuya de algun modo para enfrentar al individuo con su realidad para entonces crear una conciencia reflexiva y tratar de encontrar soluciones participativas en lo posible para que no vuelvan a suceder, retomando a los grupos de los 70's y de los muralistas el sentido social que refuerza el compromiso entre el artista y la sociedad en torno a incidir en la difusion de ideas, imagenes de problemas y soluciones alternativas. El Taller tiene como finalidad primordial el participar de manera activa e intelectual en el proceso de transformacion de - los individuos y su entorno, en lugar de producir solamente valo-

res mercantiles o estéticos obsoletos, por medio de carteles, impresos, escritos que amplían la difusión de las ideas y la obra, - el trabajo del TDV se ha preocupado por evitar realizar una obra puramente decorativa o comercial, buscando al espectador en los lugares públicos, casas de cultura, instituciones de formación educativa, preparatorias, universidades, por hallarse en estos lugares la población con la fuerza necesaria para enfrentar su cotidiano y transformarlo.

El Taller Documentación Visual ha servido como base sólida de preparación para que se formaran artistas plásticos y como foro para expresar su inconformidad ante la realidad que en México vivimos.

La temática del TDV ha sido un camino escabroso que tiene su origen en contra de la represión, a favor de los marginados de cualquier esfera y en cualquier sociedad, en el TDV se ha manejado este problema en sus diferentes maneras: económicas, política, social y sexual, aunada la extrema violencia que desata; el movimiento estudiantil '88, las dictaduras militares, la marginación, el SIDA, ...etc.

La primera agrupación de la cual ya se ha hablado, fueron los que han dado las normas a seguir dentro del taller para los demás, para la aceptación de los nuevos o posibles integrantes, - convinieron que como requisito todo aspirante debería de trabajar por lo menos un año como capacitación y adecuación al trabajo y empezar a involucrarse en los proyectos del taller, como había sucedido con Gabriel y Marco desde un principio. Así formaron parte del Taller Documentación Visual, Enrique Méndez, Sergio Carlos--Rey, Ricardo Serrano, Francisco Marcial, y los que actualmente lo integran, Israel Mora, Rubén Gómez Tagle, Carlos Veloz, y por supuesto, Antonio Salazar.

Aquí detendremos un poco la redacción para decir de que manera ha funcionado el Taller Documentación Visual económicamente. Este espacio es un poco difícil de plantear, pues se corre el riesgo de ser injusto con alguien o estar a favor de otro, así-- que tratare de ser lo más parcial que se pueda.

Desde un inicio, la división del trabajo quedó planteada de la siguiente manera: Gabriel Castro y Marco Aulio Prado, se encargaron de la producción de la obra y Antonio Salazar aportaba lo necesario para su realización, es decir, aportó el dinero para hacer realizable la obra del taller, así pues, desde el principio y hasta estos días, es Antonio Salazar en quien recae el peso económico del TDV. Cabe mencionar que desde entonces, Antonio Salazar es quien se dedica también a la difusión, venta y negociación de la obra, conquistando espacios para su exposición y venta, si es

que la hubiera, una de las metas primordiales de los integrantes del Taller Documentacion Visual, es lograr que este mismo sea autosuficiente, siendo asi la reparticion de los ingresos 50% para el TDV y el otro 50% para los integrantes por partes iguales. Desafortunadamente esta meta aun no se ha cumplido por lo que el Taller Documentacion Visual sigue dependiendo economicamente de Antonio Salazar.

Antonio Salazar se dedica a todo lo antes mencionado, pero tambien se preocupa porque todos los integrantes del Taller Documentacion Visual reciban una ayuda monetaria, por supuesto que no es mas que un pago simbolico pues el trabajo que realizan vale mucho mas, -en cuanto a dinero se refiere-, simplemente es un apoyo que se ha procurado para que los companeros se ayuden y porque Antonio Salazar no puede (pues no es rico) mantenerlos a todos.

Por supuesto y a raiz de esta situacion, casi todos los companeros que hoy no estan en el TDV, se fueron por motivos economicos o porque simplemente ya no tenian tiempo para dedicar al TDV, pues se vein obligados a buscar otras fuentes de ingreso, algunos porque tienen familia que depende de ellos, y porque las necesidades para vivir son mas fuertes.

Tal vez esta razon pudiera parecer un obstaculo para el trabajo del TDV, aunque en realidad ha sido lo contrario, ya que la renovacion constante de los integrantes, lleva a un enriquecimiento de la obra en estilo, pintura, espacio y tematica, aunque la ideologia y las metas siguen siendo las mismas.

Dentro de su segunda agrupacion conformada por Enrique Mendez, Sergio Carlos Rey, Antonio Salazar y Marco Aulio Prado se consolida el trabajo y la ideologia se madura, siendo el resultado de tres anos de trabajo intenso; durante este tiempo, Antonio Salazar incursiona en el campo de las letras, ampliando asi el alcance ideologico del taller, pues no solamente se contaba con la imagen, sino donde fuera posible se llegaba por medio de un articulo.

El resultado de este periodo fertil de trabajo, dio material para la exposicion:

ARTE POLITICO
UNA PROPUESTA POSMODERNA



ARTE POLITICO

una propuesta posmoderna

-ARTE POLITICO
UNA PROPUESTA POSMODERNA

El Taller Documentacion Visual esta integrado por Enrique - Mendez, Marco Aulio Prado, Sergio Carlos Rey y Antonio Salazar. — La denominacion del grupo es exacta: en primer lugar porque sus obras son el resultado de un trabajo colectivo que intenta rescatar el quehacer artistico como un oficio, como una profesion de la cual estan excluidos los valores supremos, la inspiracion, la genialidad y todas las absurdas mitologias con que se ha valorado el trabajo estetico como algo Divino, Universal o Sobrehumano; y en segundo lugar porque las obras del Taller Documentacion Visual no son ni aspiran a ser "obras de arte" en el sentido tradicional del termino, son, por el contrario, documentos visuales que testimonian el como se siente vivir en el mundo aqui y ahora.

Para el Taller Documentacion Visual, la creacion de un documento visual que testimonie el modo en que se siente vivir la vida, no es el resultado de copiar la realidad como reflejada en un espejo, es consecuencia de la participacion creativa en un trabajo que intenta objetivar la resbaladiza sensibilidad subjetiva de la hombre. Dicha sensibilidad se encuentra diluida en la realidad y debe ser concretada (recreada) mediante simbolos que logren expresarla. Cuando esto se logra, el objeto artistico no se limita a comunicar la sensibilidad social que prevalece en determinado momento, ademas crea un publico que influye emotivamente: trasciende. El objeto de arte, como cualquier otro producto, no solo satisface a un sujeto dado, tambien crea nuevos sujetos, observo Marx, (Introduccion General a la Economia Politica).

Ahora bien, la manera en que se siente vivir en el mundo esta condicionada por factores como los instintos, los niveles culturales y el condicionamiento ideologico, los cuales intervienen en la conformacion y desarrollo de nuestra sensibilidad. Del mismo modo, el desarrollo de esta influye en la percepcion y valoracion de los hechos concretos: de ahi que las ideas que se formulan acerca del mundo (ideologias) procedan de una sensibilizacion de la realidad pues de todo cuanto observa un sujeto a su alrededor solo concientiza aquellos aspectos que son interesantes o significativos para su propia conciencia sensible, lo demas pasa inadvertido. Es aqui donde ataca el trabajo del taller.

Los fenomenos señalados constituyen el nucleo de la actividad del Taller Documentacion Visual; a partir de estos es posible atribuir al quehacer artistico la finalidad de promover un cambio social. En este sentido, el Taller retoma el pensamiento Sontag- (Estilos adicales) quien senala que el autentico cambio revolucionario es producto de "la experimentacion compartida de los sentimientos revolucionarios, no la retorica, ni el descubrimiento de la injusticia social, ni siquiera el analisis inteligente".

Pero Como trabajar bajo estos principios?, Hasta ahora, los

miembros del Taller Documentacion Visual se han servido de fotografias e imagenes extraidas de periodicos y revistas, anuncios y otros materiales impresos (es decir: imagenes del mundo), a las cuales se les da un tratamiento que puede consistir en recortes, superposiciones, agrupamientos, cambios de color, cambios de textura, etc, para que logren potenciar su expresividad. Mediante estos recursos las imagenes se reelaboran y resignifican, adquieren la coherencia necesaria que permite la creacion de metáforas visuales polisemicas que aprehenden y transmiten un significado sensible-ideologico: solo asi pueden insidir en la apreciacion emotiva que el espectador tiene de la realidad.

Cabe mencionar que no solamente es a los integrantes a quien se debe parte de la tematica de la obra del Taller Documentacion Visual, algunos amigos, han aportado tambien ideas y algunos han trabajado de manera temporal, como Ruben Palomino, Colbertd Cortez, Estanislao Ortiz Arturo Lopez, estos ultimos en fotografias para catalogos: Trino, Carlos Veloz y Sergio Carlos Rey, en diseño grafico, entre otros participantes espontaneos y eventuales.

El Taller Documentacion Visual ha sido hasta ahora un proyecto en el que ha creído mucha gente y han dejado su huella en la obra misma.

En la transicion de entrada y salida de algunos integrantes se dio nuevamente el cambio de estilos, salen Enrique Mendez y Sergio Carlos Rey, y se integra como parte Ricardo Serrano, el, elaboro algunos collages, que sirvieron para hacer varios libros-objeto y para publicaciones que aqui anexaremos. Tal vez sea esta agrupacion en la que se han dado los cambios mas drásticos e importantes.

Antonio Salazar, Marco Aulio Prado, Ruben Gomez Tagle y Ricardo Serrano son la siguiente generacion que por decirlo de alguna manera, es la generacion de la consagracion del Taller, no al reconocimiento, fama o exito comercial, como la elite del arte llama a lo que en realidad es una gran carreras de ratas, sino a la verdadera consagracion artistica, valida unicamente por el trabajo.

Pacificación.
Collage: positivo fotomecánico y serigrafía. 1983.



PRAXIS POLITICA (CAT. 1989).
TEXTO.

A menudo se escucha que el arte político es panfletario debido a que se rebaja a ilustrar ideologías o consignas de partido. Se dice también que el arte nunca ha cambiado la realidad y que la estética no resuelve la problemática social del hombre. Hasta se afirma que el arte es el arte y la política es la política.

Tales afirmaciones, que revelan una concepción que supone al arte como un producto casi sublime, casi suprahumano y, por ende, desligado de toda actividad o disciplina que no sea la estética, son sostenidas por quienes ven la creación artística en dirección opuesta al compromiso político-social, por quienes explican los fenómenos sociales en función de sí mismos, ignorando la fecunda relación que estos guardan entre sí.

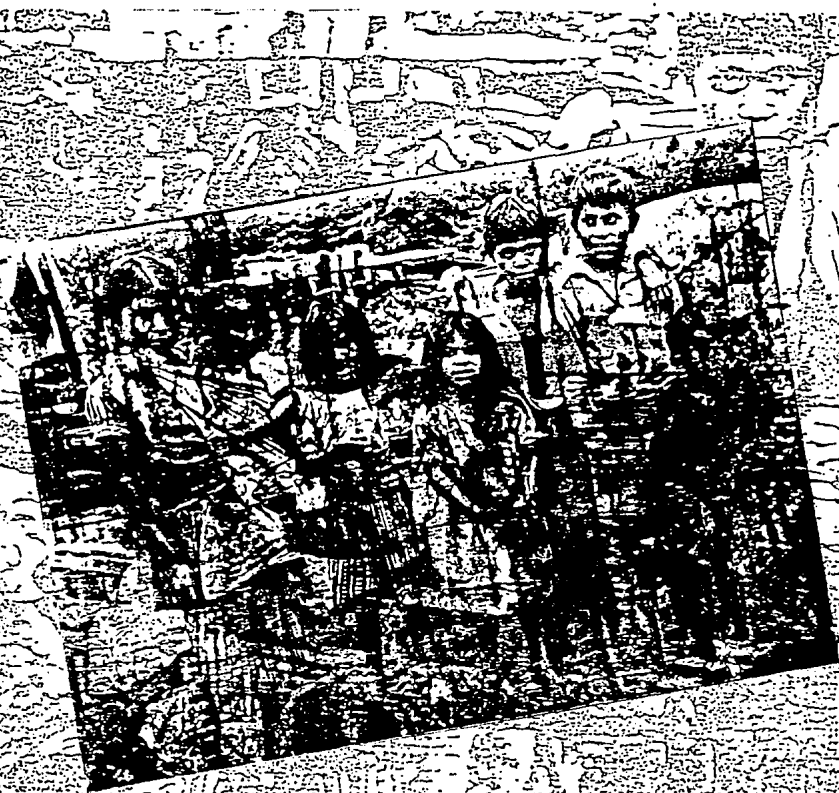
Plantear que el arte no transforma la sociedad es un lugar-común carente de sentido. Un símil de esa forma de pensar afirmaría que ni la filosofía, ni las matemáticas ni la astronomía cambian; pero sería un planteamiento absurdo, bajo el cual subyace la idea de que el trabajo humano, como búsqueda del conocimiento es algo estéril e intrascendente, que no repercute en la sociedad como agente de transformación. Que transformaría entonces a la sociedad, según esta visión? Seguramente un Dios todopoderoso El Estado, sino a procesos largos y complejos -y a veces imperceptibles- que se dan a diferentes niveles tanto en la sociedad civil (verbigracia, la organización escolar, la prensa o la iglesia) como en la sociedad política (los cuerpos policíacos y militares o el gobierno jurídico). No olvidemos que, por medio del trabajo, el hombre transforma su realidad y al transformarla se transforma a sí mismo.

Hijo de tu pinche madre.

Acrílico sobre tela y eslabone de púas. 1986.



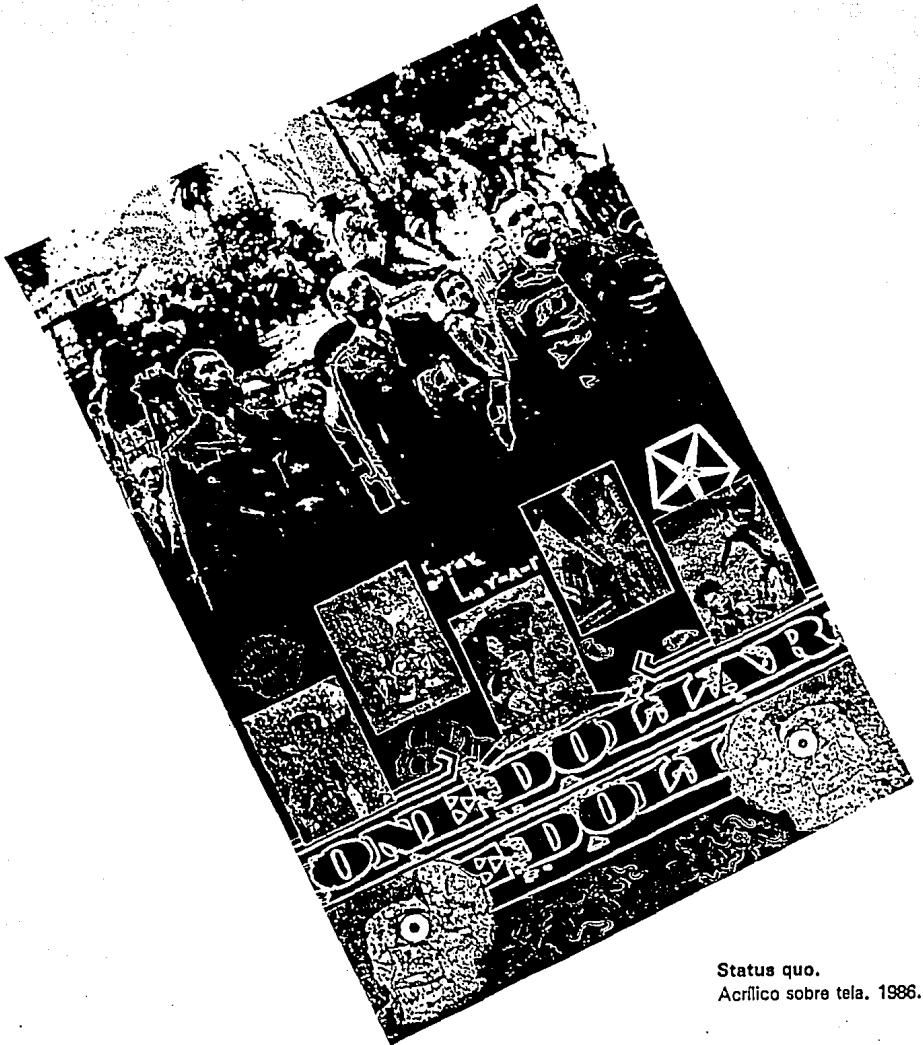
Si el trabajo artístico no tuviera ingerencia o capacidad para transformar las ideología-ideologías que se volverán praxis-no se podrían explicar fenómenos como el interés del Estado por patrocinar y proteger cierto arte, la censura y destrucción que han sufrido algunas obras o encarcelamiento, secuestro, deportación y asesinato de artistas, procedimientos empleados por los individuos, los grupos sociales y el Estado para impedir el cuestionamiento de su poder.



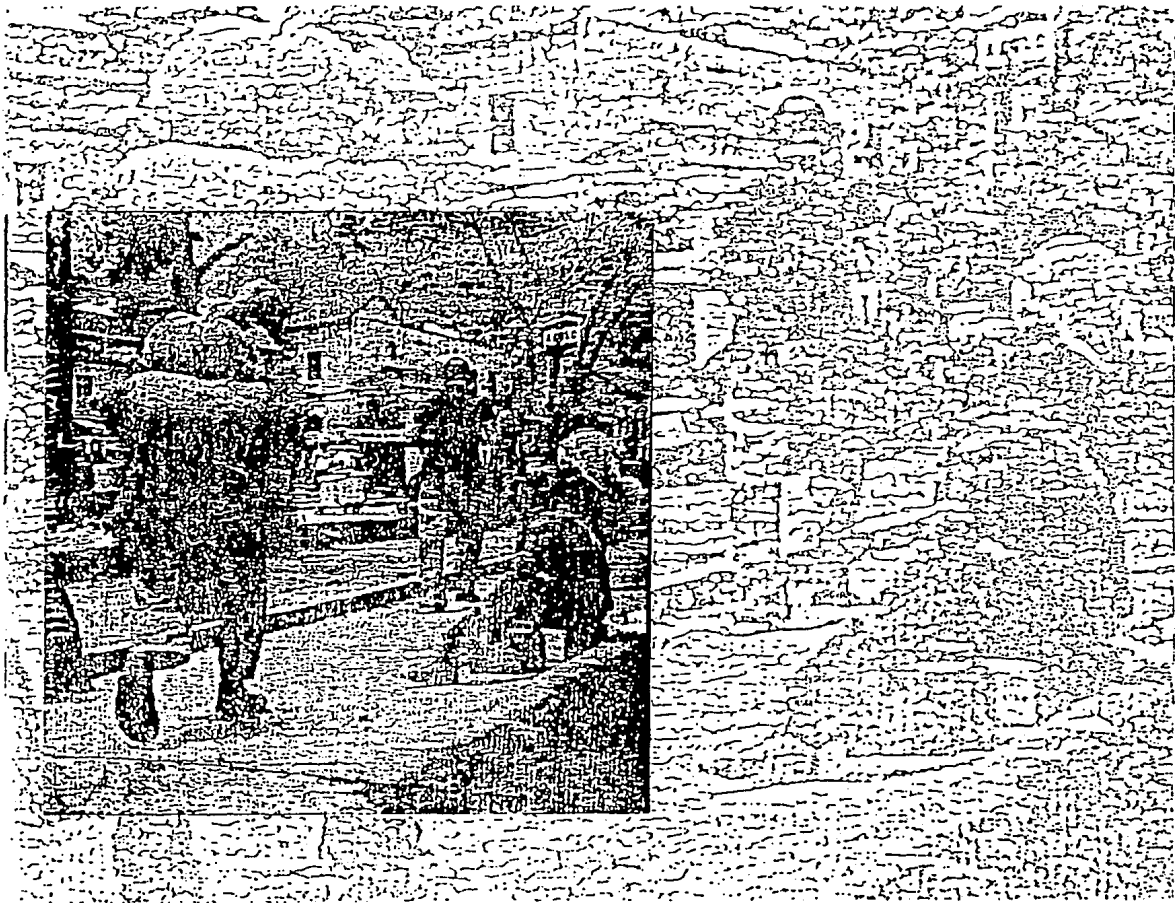
Los niños.

Collage: fotocopia en acetato sobre una postal. 1986.

Ciertamente el arte no es lo político (el conjunto de las-- instituciones en que se concentran la política y el poder), pero es una forma de practicar la política (la actividad social que permea otras actividades en tanto relaciones de poder). Al respecto, Foucault apunta que "el conjunto de las relaciones de fuerza existentes en una sociedad dada constituye el dominio de la política" y añade: "Una política es una estrategia mas o menos global que intenta coordinar y darles sentido a estas relaciones de fuerza". Así, el arte participa en el ámbito de la política a medida en que también sustenta un poder, el del conocimiento, y una fuerza manifiesta en la expresividad y repercusión social de la obra.



Status quo.
Acrílico sobre tela. 1986.



Camino a la modernidad.
Acrílico sobre tela. 1988.

Las relaciones de poder o relaciones politicas se pueden dar tanto en espacios especificos (micropolitica) como en el plano global de la vida social (macropolitica), Foucault explica: "Cuando se definen los efectos del poder por la represion, se da una concepcion puramente juridica del poder, se identifica el poder a una ley que dice no; se privilegiaria sobre todo la fuerza de la prohibicion. Ahora bien, pienso que esta es una concepcion negativa, estrecha, esqueletica del poder que ha sido curiosamente compartida. Si el poder no fuera mas que represivo, si no hubiera nunca otra cosa que decir no, pensais realmente que se le obedeceria? Lo que hace que el poder agarre, que se le acpte, es simplemente que no pesa solamente como una fuerza que dice que no sino que de hecho atraviesa, produce discursos; es preciso considerarlo como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social mas que como una instancia negativa que tiene como funcion-reprimir".

Los artistas practican la politica mediante el poder que les proporciona su praxis estetica-ideologica-cognositiva, lo que de entrada significa que el arte es politico no solo cuando evidencia el compromiso social de un artista con una causa determinada, lo que es tambien cuando desarrolla un nuevo tipo de sensibilidad, elabora conceptos visuales novedosos, descubre conocimientos esenciales, etc., lo cual implica connotaciones politicas no explicitas. La actividad estetico-politica puede ocurrir en alguno de los siguientes niveles:

1.-MILITANCIA POLITICA DEL ARTISTA Y SU OBRA.

Raquel Tibol escribe acerca de Diego Rivera: "Los proyectos de todos los frescos que pinto desde su ingreso hasta su expulsion del Partido Comunista Mexicano (Secretaria de Educacion Publica, Escuela Nacional de Agricultura, muros norte y poniente de la escalera de Palacio Nacional y Secretaria de Salubridad), fueron sometidos al juicio y consiguiente aprobacion del Comité Central del PCM".

2.- COMPROMISO SOCIAL DEL ARTISTA ANTE FENOMENOS SOCIALES QUE LO IMPULSAN A DESARROLLAR CIERTOS TEMAS DENTRO DE SU OBRA.

Goya, no obstante haber sido un pintor de la monarquia espanola, realizo los caprichos, Los desastres de la guerra y Los disparates con un claro sentido de la critica social antimonarquica. Otro caso es el del politizado artista George Grosz, quien "después de los autos de fe nazi contra las obras de arte 'decadente' sera expulsado de Alemania y emigrara definitivamente a los Estados Unidos, donde se ganara la vida pintando retratos de viejos multimillonarios".

3.- REALIZACION DE OBRAS QUE SUBVIERTEN O CUESTIONAN LA IDEOLOGIA DOMINANTE, QUE SE DA POR LO GENERAL EN EL TERRENO DE LA MORAL LA SEXUALIDAD Y LA RELIGION.

Gustav Klimt ilustra este caso. De el y Carl E. Shorske narra "Ochenta y siete profesores de la Universidad de Viena firmaron una peticion en la que protestaban contra el tablero de la Filosofia, y pedian al ministro de cultura que lo rechazara. Estaba a punto de estallar una crisis, el arte de Klimt se convertia en una cuestion ideologica que poco despues se tornaria politica (...).

Con Medicina, el trueno que habia resonado ante Filosofia se convirtio en una violenta tormenta (...) Ya no eran unicamente los profesores los que atacaban su obra, sino tambien politicos-influyentes. El fiscal ordeno la confiscacion del numero Ver Sacrum que contenia dibujos del tablero de la Medicina, mediante la acusacion de 'ofensa a la moral publica' (...) Dos figuras determinadas ofendieron a las sensibilidades convencionales: la mujer desnuda situada a la izquierda, que flota con la pelvis echada hacia adelante, y la embarazada de la parte superior derecha.

4.- EL COMPROMISO SOCIAL PUEDE DARSE TAMBIEN POR EL USO QUE EL ARTISTA DE A SU OBRA.

Citamos a Donald Drew Egbert: "En el primero de los congresos mundiales por la paz realizados en Wroclaw (antes Breslau), Polonia, en 1948, los dos mas famosos pintores comunistas del mundo, - Picasso y Leger, eran integrantes de la delegacion francesa. De este congreso surgio el influyente Mouvement des intellectuels - francais pour la defense de la paix (...) En enero de 1949, Matisse habia regalado a su amigo Picasso un pichon con cola blanca (...) Este hizo de inmediato una litografia excelente. Louis Aragon vio esta litografia (y) comprendio de inmediato su valor de propaganda como una paloma de la paz en la camapana dirigida por los comunistas en todo el mundo (...) (Cuando) en Panmunjom, Corea, los comunistas construyeron una galeria para las conversaciones sobre el armisticio, se colocaron tres gigantescas palomas de la paz de Picasso en las puertas de la entrada. Fueron retiradas despues de una airada protesta de las Naciones Unidas, - lo que dejo claro a los comunistas que ningun oficial aliado entraria en el edificio mientras esos simbolos estuvieran colocados".

5.- LO POLITICO TAMBIEN PUEDE RESIDIR EN LA CONCEPCION QUE LOS ARTISTAS TENGAN ACERCA DE LA FUNCION DEL FENOMENO ESTETICO.

(Satisfacer necesidades sociales, restringirse a los problemas esteticos, ser util o ser colectivo, etc.) A tal respecto, Antoni Tapies propone: "Si las formas no son capaces de herir a la

sociedad que las recibe, irritándola e inclinándola a la meditación si no son un revulsivo, no son una obra de arte auténtica."



Guadalupeños.
Acrílico sobre tela, neón y marco dorado. 1987.

Nos dieron tierra.
Acrílico sobre tela, 1984.



Al referirnos al problema de arte y politica en el terreno de las artes plasticas, es insoslayable plantear la cuestion del arte informalista y geometrico, el cual ha sido conceptualizado como una manifestacion no politica, aunque dicha conclusion no tiene fundamento pues, si bien el arte es claramente militante, politizado o comprometido cuando su contenido politico es explicito, ello no implica que las otras formas de creacion carezcan de contenido politico. Primero porque el artista es un ser politico que tiene autoridad y poder. Segundo, porque asumirse como apolitico es un acto politico (Sartre apunta que el no elegir es una forma de eleccion; es decir, se cede al poder de decidir). Tercero porque "el objeto de arte -de igual modo que cualquier otro producto (...) - no solamente produce un objeto para el sujeto, sino tambien un sujeto para el objeto". Por tal motivo, decir que una obra es politica a apolitica carece de sentido. Lo que habria que senalar es que tipo de ideologia sustenta, que vision del mundo expresa, cual es su compromiso, cuales son sus planteamientos.

Senalar que los artistas que se comprometen abiertamente son panfletarios es tan absurdo como aducir que los artistas del arte por el arte caen en la decoracion. En relacion con el arte geometrico, y para subrayar su innegable contenido politico, queremos citar unos parrafos de Drew Egbert: "El mas influyente de los profetas del 'op art' y del reciente arte cinetico ha sido Victor Vasarely (...) Muchas de las ideas de Vasarely cree en un camino dialectico hacia la unidad, que ha aplicado a la unidad--plastica de la obra de arte, con la base de una filosofia que supone aspectos sociologicos, economicos, esteticos y eticos (...) En forma similar a Marx, Vasarely ha atacado a la sociedad contemporanea como decadente, por fracasar en conseguir una concepcion colectiva del arte que cubra necesidades (...) Vasarely ha rechazado la idea del artista apolitico. Ha atacado al artista moderno que se vende por dinero y la fama en lugar de cooperar para encontrar una nueva ley para una sociedad mejor, y al mismo tiempo ha buscado una nueva ciencia de las artes. Igual que Marx, Vasarely quiere un arte adecuado a una edad moderna de produccion masiva en la industria. (...) Ha tratado de llevar al arte (...) a la vida cotidiana 'en un deseo de que su obra (...) sirva a la comunidad'. Ha insistido por lo tanto en 'el principio de un arte codificado, que sea universal en su caracter para las masas humanas, -tomadas en la totalidad de sus individuos'. (...) La integracion-arquitectonica lograda por Vasarely de elementos pequenos, repetitivos, individuales dentro de una unidad dominante transmite claramente una fuerte insinuacion de simbolismo social."



Martirio.
Collage: fotocopias en papel y acetato.



Por-Dios-cero.
Montaje fotográfico.

Teniendo en cuenta lo anterior se comprende que la importancia política de los intelectuales reside en que son ellos quienes "elaboran la ideología (...) los que dan a la clase económicamente dominante la conciencia de sí misma y de su propia función en el campo social y en el campo político (...) Todo grupo social cuando afianza en el campo económico, debe elaborar su propia hegemonía política y cultural, y crear por consiguiente sus propios intelectuales". El caso de las llamadas "mafias culturales" ilustra la lucha política mediante el arte, ya que estas agrupaciones no son otra cosa que una expresión de lucha de clases. Una mafia es la unión de intelectuales que impulsan determinados proyectos culturales empleando el poder que les proporciona su conocimiento su prestigio social, y la posición que guardan tanto en la cultura como en la estructura social; todo ello a causa de que comprenden, como todos debemos de comprender, que el arte promueve la toma de conciencia y la conciencia es una forma de poder de ahí que no sea gratuito que una obra como el Guernica de Picasso se exhiba en una ala del Museo del Prado protegida por un vidrio antibalas.

Fotografías
Documentación Visual
Hacia la Plástica

Abordar una Nueva Forma de ver

Hacer de la fotografía el inicio de un viaje hacia la pintura, es una técnica que se incluye a sí misma dentro de otra. La foto como protagonista temática de un orden plástico recién inaugurado puede ser otra de las alternativas para nombrar este tipo de manifestaciones que presenta el Taller Documentación Visual en la Casa de la Cultura "Jesus Reyes Heróles" de Coyoacán.

Un homenaje a Preves se encuentra entre las obras mejor logradas de este grupo de jóvenes artistas que reinventan una manera de hacer público su sentimiento respecto al mundo. La yuxtaposición de los entornos, los trozos marcados por la imagen previa, el reflejo claro de una realidad inasolayable, las diferentes maneras de ver el mundo, según el color de la lente con la que se observa esa misma práctica cotidiana, es el centro de la plástica que dan a conocer este grupo de artistas mexicanos.

Rubén Tagle, Marco Antonio Prado, Antonio Salazar, dejan su firma en honor al grupo que constituyen y toda obra se combina entonces con esa manera de funcionar la creatividad sin talento unilateral ni culpabilidad egocéntrica. Las obras están así siempre acreditadas por el grupo y van más allá de la concepción del arte individual que ha imperado durante siglos.

Detalles que son abstractos en su más íntimo contenido; ambientes que se recrean por sí solos entre las posibilidades de interpretación hacen de esta exposición un nuevo intento por elaborar: con rigidez de conocimiento y un gran talento las alternativas de una y otra variante que ocupan este espacio: la fotografía y la pintura. Este viaje que retrata zonas ocultas de una y otra manifestación. "Testimonio en Plomo" o bien "Colorin Colorado Esta Vida se ha Acabado", son muestras donde confluye la tradición, lo nuevo y lo actual, que pasan por todas las corrientes recientes desde el hiperrealismo hasta la postmodernidad.

Obras en las que realmente se crean atmósferas diferentes en cuanto a las posibilidades de hacer, inventar y aportar algo nuevo al arte de la plástica en nuestro país, tan rico en posibilidades de este tipo donde una tarea no domina a la otra, sino que la complementa sin poder separarla ni diferenciarla en su apreciación. (J. G. S.)

Taller de Documentación Visual



Para el Taller Documentación Visual, la creación de un documento visual que (testifique el modo en que se siente vivir la vida, no es resultado de copiar la realidad como reflejada en un espejo, es consecuencia de la participación creativa en un trabajo que intenta objetivar la resbaladiza sensibilidad subjetiva del hombre. Dicha sensibilidad se encuentra diluida en la realidad, y debe ser concretada (recreada) mediante símbolos que logren expresarla. Cuando esto se logra el objeto artístico no se limita a comunicar la sensibilidad social que prevalece en determinado momento, además crea un público al que influye empíricamente. El objeto de arte es como cualquier otro producto artístico, suscita a un sujeto dado, y también crea nuevos sujetos. (Observa: *Introducción general a la Economía Política*).

Aunque bien, las cosas en que se vive y vive en el mundo, esta condicionada por factores como los instintos, los niveles culturales y el condicionamiento ideológico, los cuales intervienen en la conformación y desarrollo de nuestra sensibilidad. Del mismo modo, el desarrollo de esta influyen la percepción y valoración de los hechos concretos de ahí que las ideas que se formulan acerca del mundo (ideologías), se producen de una sensibilización de la realidad pues de todo cuanto observamos sujeto así alrededor de ella, nos centramos aquellos aspectos que son valiosos para nosotros o significativos para su propia conciencia sensible, lo demás pasa inadvertido. Es aquí donde ataca el trabajo de Taller de Documentación Visual, consiste en la ejecución de la actividad del Taller Documentación Visual, a partir de estos es posible atribuir al quehacer artístico la finalidad de promover un cambio social. En este sentido, el Taller retoma el pensamiento de Sontag (Estijos Radicales), quien señala que el auténtico cambio revolucionario es producto de la experimentación compartida de sentimientos revolucionarios, no a través de la retórica ni el descubrimiento de la injusticia social, ni siquiera el análisis sociológico.

¿Pero cómo trabajar bajo estos principios? Hasta ahora, los miembros del Taller Documentación Visual se han servido de fotografías e imágenes extraídas de periódicos, revistas, anuncios y otros materiales impresos (es decir imágenes del mundo), a las cuales se les da un tratamiento que puede consistir en recorte, adición, deposición, arañamientos, cambios de color, cambios de textura, etc., para que logren obtener su expresividad. Mediante estos recursos las imágenes se resaboran, resignifican, adquieren la coherencia necesaria para la creación de mensajes visuales polifónicos que a través de ellos, transmiten un significado sensible, ideológico, solo así se consiguen con la apreciación empírica que el espectador tiene de la realidad.



Taller Documentación Visual

Centro Cultural "José Martí"
Av. Hidalgo 38, Centro

Ciudad de México
SOCICULTUR DDF



Conversaciones con el TDV

La represión liberada en el arte

Antonio Salazar / I

El trabajo plástico —cuajado o no, convincente o no, novedoso o no— ha sido promovido por el Tralle Documentación Visual (TDV) con ahínco en los espacios que se le han aparecido y que se ha abierto por sí mismo. Pero el trabajo teórico, que implica una *chinga* de otro tipo y —se supone— está más a la mano de los espectadores en virtud de su registro hemerográfico, es menos conocido, a pesar de que el Taller le atribuya una importancia capital porque a través de éste expone una de sus tesis principales, que consiste en el planteamiento de que el artista desarrolla una especial capacidad para dar sentido y congruencia a las contradicciones sentimentales que le agoblan. Pero, ¿cómo se da este asunto?

—Desde nuestro punto de vista, el artista es un ser a quien su propio mundo sentimental lo cuestiona. En consecuencia, le preocupa e inquieta a tal grado que decide dedicarse al estudio de esta problemática; por eso explora los mecanismos emocionales del ser humano buscando una explicación al porqué de las actitudes y respuestas sentimentales. El propósito del artista es encontrar cómo funcionan los resortes que disparan los mecanismos emocionales, de ahí que indague las relaciones entre el ser y el parecer, el sentir y el actuar, lo real y lo ideal, etcétera. Estas disyuntivas lo llevan a proponer soluciones concretas o, por lo menos, a evidenciar las problemáticas que estudia, justificando actitudes o desenredando la madeja de la enmarañada emotividad humana.

—¿En verdad los artistas proponen soluciones concretas? —Definitivamente. El artista no sólo propone nuevas concepciones de lo estético, sino que también descubre nuevas formas de ver y entender los estados de ánimo y las pasiones sociales; explica algunas de las causas y razones de nuestra emotividad y transforma nuestra sensibilidad ideológica.

—¿Podrían ejemplificar la idea del arte como síntesis de problemáticas contradictorias, entre una respuesta altamente emotiva y una propuesta concreta?

—Por ejemplo, la obra de Diego Rivera está fundamentada en una visión materialista, histórica y dialéctica, así que partiendo de bases muy concretas (el marxismo como una concepción científica de la realidad), este artista llega a la pasión revolucionaria al asumir la lucha de clases como una especie de "religión popular", planteándose la posibilidad de lograr el fin de la explotación humana y de la injusticia social. Ahora

bien, lo interesante de la obra de Diego reside en que logra integrar tan adecuadamente lo ideal con lo real que, incluso, se podría decir que estas categorías existen sólo en interdependencia mutua. Su visión del mundo es de una congruencia sorprendente: Diego Rivera conjuga de manera tan magistral los hechos históricos con las utopías políticas que consigue evidenciar que en todo movimiento social revolucionario intervienen en forma decisiva tanto las pasiones políticas como el idealismo ideológico y las aspiraciones mesiánicas del advenimiento de la libertad y la justicia social, además de una buena dosis de fanatismo e imaginación creativa sobre el mundo que se desea construir. Por esto, al observar sus murales, uno descubre que los movimientos revolucionarios se generan y sustentan a través de sentimientos radicalizados con una buena dosis de fundamentalismo y mística de lucha. Con estos elementos, Diego Rivera consigue crear una visión trascendental de la lucha revolucionaria de la cual no pueden excluirse ni los sentimientos radicalizados ni las pasiones contradictorias pues, si se excluyeran, ya no se hablaría de revolución sino de *real politik*, es decir: del maquiavelismo político que *desecha los sentimientos* para atrincherarse en la simple lucha por el poder entre facciones, sustituyendo la pasión ideológica por el frío y calculador pragmatismo.

Otro ejemplo podría ser el de los artistas del Renacimiento Italiano, quienes asumiendo concepciones idealistas llegaron a una representación casi científica de la anatomía humana y del espacio tridimensional. Recuerda los estudios anatómicos de Leonardo da Vinci y la invención de la perspectiva da punto de fuga. Lo importante en el arte es el relacionar las contradicciones para así crear el movimiento en la obra y posibilitar la

apreciación dinámica de sus postulados.

—¿Qué otro tipo de contradicciones se pueden encontrar en el arte?

—Por ejemplo, los conceptos que se manejan sobre el *realismo* en donde, paradójicamente, las imágenes más evidentemente falsas son las denominadas como estilos *realistas* y *nacionalistas*. Tal es el caso de las pinturas imitativas o hiperrealistas, las cuales engañan nuestra percepción al hacernos percibir tridimensionalidad en donde sólo existe un plano bidimensional o dan la sensación de piel humana donde sólo hay pigmentos mezclados y esfumados. Por el contrario, el arte abstracto o informal, al ser menos imitativo o mimético, resulta más realista o concreto debido a que evidencia que la pintura está aplicada en una superficie bidimensional; por eso sus manchas, texturas y escurridos resultan más verdaderos que el tramposo verismo imitativo. Sin embargo, el arte abstracto (a pesar de su carácter concreto) se aleja más de nuestras experiencias cotidianas y de nuestros marcos de referencia específicos, por eso lo percibimos como más ajeno a la realidad en que nos movemos, contrariamente a lo que sucede con la pintura naturalista y mimética, a la cual consideramos más realista por ser una imagen más cercana a nuestra experiencia de lo que percibimos como *la realidad*.

También existen las contradicciones de contenido en las cuales, por ejemplo, una obra artística que denuncia las arbitrariedades del poder político consigue también justificar en parte al sistema que denuncia, demostrando la libertad de expresión de que goza y que le permite expresar libremente su descontento. Otro ejemplo sobre esto mismo es el caso del arte erótico que, si bien permite liberar parte de nuestra libido y fantasías sexuales, al mismo tiempo refuerza esta represión pues, al proporcionarnos sucedáneos, refuerza la sublimación de nuestros impulsos biológicos.

Por todo esto, creemos que los artistas crean sus obras conjugando libertad con represión; la paradoja está en que la libertad expresiva del artista surge gracias al sentimiento de opresión que se desea liberar revelándolo en la obra. Da ahí que si el artista consiguiera satisfacer completamente sus necesidades, no las andaría pintando como acto compensatorio. Por eso el arte es *otra* realidad (la del deseo), muy relacionada con esta realidad (la de los hechos).

oro si el artista libera su potencial expresivo gracias a la presión que sufre, entonces no hace nada por el progreso y bienestar social, pues para que el artista tenga algo que mostrar en su obra requiere de la permanencia de la represión.

—No, porque los elementos de libertad y represión nunca dan en partes iguales, sino en proporciones diferentes; por eso se puede avanzar o retroceder en esta dualidad.

—¿Y cómo conjugar libertad y represión sin que te salga el tiro por la culata?

—Interrelacionando estos elementos y mostrando cómo no y otro se oponen y complementan mutuamente. Para nosotros toda obra artística es un intento de orden y equilibrio entre fuerzas antagónicas que logran dar sentido y congruencia a las manifestaciones existenciales del sentimiento humano y probablemente en este equilibrio de fuerzas se encuentre lo que sorprende y cautiva a los espectadores pues les permite observar de manera clara y precisa el sentido y razón de ser de las reacciones emotivas, las cuales se les presentan en la realidad como ambiguas, contradictorias e inaprehensibles pero el arte las analiza y plasma para que puedan estudiarse y tomar conciencia de la dinámica de estas contradicciones sentimentales.

—Pero los espectadores de arte no son estudiosos del problema y además el equilibrio que ustedes plantean implica un estancamiento.

—Desde el momento en que el arte cambia o modifica tu percepción del mundo ya está educando, desde el momento en que memorizas canciones o integras frases y oraciones a tu lenguaje cotidiano o te obsesiones por una imagen, lo estás cultivando.

Las personas se educan dentro y fuera de la escuela y no necesitan ser un especialista en arte para poder entender el fenómeno, de la misma manera en que no necesitas ser un científico para entender la teoría de la relatividad.

Por otra parte al hablar de equilibrio no nos referimos a una igualdad simple sino a una proporcionalidad de pesos y volúmenes diferentes en relaciones de equivalencia.

—¿Podría considerarse a este equilibrio como una manifestación de la síntesis expresiva?

—Según nuestro punto de vista, en el preciso momento en que se evidencia la interacción existente entre los contrarios se reduce su oposición para dar vida a una tercera vía que sintetiza a las dos en una nueva relación, creándose entonces una nueva visión de los problemas. Este fue el caso del arte

Conversaciones con el EDV

El arte como equilibrio de contradicciones

Antonio Salazar//II

renacentista, en el cual se conserva el contenido religioso heredado del mundo medieval pero se transforma en virtud de la óptica del humanismo burgués. Es decir, se crea una solución de compromiso; así, en vez de enfrentarse y excluirse mutuamente, estas dos visiones se integran y sintetizan en una nueva concepción del mundo, en una tercera vía de avance y retroceso y ahí están las obras de Botticelli, Miguel Ángel y Leonardo para demostrar la síntesis entre el concepto místico de Dios y el concepto terrenal del hombre. En dichas obras el ideal humanista se integra en el ideal religioso, por eso en ellas lo humano y lo divino se refuerzan y justifican mutuamente como las cargas positiva y negativa de la corriente eléctrica, de ahí que se represente al hombre como la medida de todas las cosas, dando vida y sentido a las expresiones religiosas como una forma de dar sentido a su ser en el mundo a través de una finalidad trascendente; de esta manera se humaniza lo religioso al mismo tiempo que se diviniza lo terrenal, el humanismo burgués gana al introducir su lógica de pensamiento en la iglesia pero también pierde algo al continuar vinculado o sujeto a la temática religiosa.

—Entonces, un artista para considerarse como tal, también tiene que contradecirse a sí mismo.

—Claro que sí, el artista que no llega a desarrollar las contradicciones expresivas de su obra, deja de ser un artista para convertirse en un copista o en una máquina reproductora, como José Luis Cuevas cuya obra siempre se parece a la anterior. Por el contrario, cuando un artista descubre su estilo personal ahondando en sus ideas estéticas y conceptos plásticos, necesariamente llega a toparse con un gran número de contradicciones que deberá superar y sintetizar pero jamás ignorar o esquivar, pues podría caer en el error del denominado "rea-

lismo socialista", estilo en el cual muchísimos artistas se ahogaron cuando idearon excluir las contradicciones de sus obras, pensaron que con el advenimiento del comunismo ya se había conquistado el paraíso terrenal y por lo tanto ya no tenía sentido para ellos hablar de lucha de clases, represión, injusticia, derechos humanos, etcétera (eso era para los otros no para el socialismo estalinista); por eso sus obras nacieron con casi nada que decir pues ya no tenía razón de ser la crítica y autocritica del sistema ni el cuestionamiento de sus tesis fundamentalistas pues vivían en el mejor de todos los sistemas políticos, por eso su discurso se parece al de los ángeles del paraíso celestial que se pasan la vida alabando a su creador y siguiendo al pie de la letra su infinita voluntad, sin posibilidades de contradecirlo, oponerse, desobedecerlo o discrepar con él: Dios todopoderoso, en pocas palabras, sin posibilidades de ejercer la propia libertad de elegir entre otras opciones (pues solo existía una única verdad monolítica e inamovible) y sin otros caminos viables a menos que se eligiera el que conduce directamente al infierno por desobedecer los designios del Señor.

Por otro lado, al regresar a tu pregunta, efectivamente, los artistas se contradicen continuamente (aunque hay que aclarar que la mayoría de sus contradicciones son dialécticas), por eso los artistas comienzan coplando con devoción a sus maestros para, después de cierto tiempo y experiencias, terminar apartándose de ellos. Por otra parte, los artistas utilizan todos sus conocimientos y facultades mentales con el fin de crear una obra altamente vinculada con la subjetividad, además trabajan de manera conciente y racional para incidir en el inconciente de los espectadores; crean objetos concretos y específicos para comunicarnos emociones ambiguas, esquivas y coyunturales, además de que...

—Perdón por la interrupción pero ¿podrías citar algunos ejemplos concretos sobre esto que están diciendo?

—Claro que sí, Tiziano empezó pintando de una manera muy realista pero con el tiempo sus trabajos se fueron haciendo cada vez más libres y texturados, así, sus obras antes bien definidas y precisas se volvieron borrosas e inacabadas y esto sucedió no porque Tiziano estuviera perdiendo habilidades sino porque pasó de un realismo perceptual y mimético a un realismo más evocador y participativo. Por su parte, Picasso pasó de ser un pintor realista en sus períodos Azul y Rosa para después volverse abstracto en el Cubismo, llegando después a una síntesis entre estos dos estilos.

realidad del arte

Antonio Salazar/III

Al hablar aquí de realismo se refieren a un estilo, a una concepción artística o a una simple apariencia de realidad.

—Sobre todo a una forma imitativa o verista pues para hablar de un arte realista en todo el sentido de la palabra, habría que tener en cuenta que la realidad no se copia sino que se interpreta y esto se puede hacer tanto con un cuadro abstracto o informalista como con una pintura hiperrealista y, si bien es cierto que los artistas empiezan copiando la naturaleza para aprehender su vocabulario, después pasan a simbolizarla, volverla abstracción cognoscitiva o convertirla en "ecuación estética" por eso, en la forma de ver las cosas, los artistas muestran y demuestran lo que saben de las cosas, de ahí que la obra de muchos artistas contemporáneos guarde cierta semejanza con radiografías, solarizaciones, cardiogramas, planos arquitectónicos o maquetas. Un ejemplo de esto es el caso de Víctor Vasarely, quien afirma que su obra está inspirada en la naturaleza, pero cuidadosamente en sus pinturas nunca se ve un árbol o una nube sino tan sólo estructuras geométricas muy similares a conglomerados de células estructuradas en tejidos, las cuales sólo se pueden observar bajo un microscopio; recuerda cómo en secundaria observábamos la epidemia de una cebolla como una trama de formas geométricas hexagonales —creo que eran hexagonales— y las cuales podían colorearse con algunas substancias para así definir mejor sus formas y ramificaciones. Acaso por esto, artistas como Tiziano o Picasso pasaron de la figuración a la abstracción, pues transitaron de los estudios de morfología y geografía a los estudios de fisiología y anatomía y aunque ambos son igualmente válidos e importantes, sucede que para el común de la gente resulta más reconocible un ser humano por su rostro o sus manos que por sus huellas digitales, corazón o intestinos, aunque tal vez para un médico estos órganos sean mucho más significativos para un diagnóstico que la engañosa apariencia de un rostro.

—¿Podrían ahondar un poco más sobre este paso de lo aparente a lo abstracto?

—Lo que sucede es que cuando se realiza una obra demasiado terminada en todos sus aspectos y detalles, sin dejar espacio a las ambigüedades e insinuaciones, entonces el espectador se ve limitado a tan sólo reconocer los elementos de la obra, trágandose lo que ve sin necesidad de masticarlo o digerirlo, pero sí, por el contrario, las formas se encuentran poco definidas, son ambiguas y borrosas, entonces la dificultad de lectura obliga a nuestros ojos a pedir ayuda a la memoria para que al utilizar su experiencia visual acumulada, logre entonces completar lo que se le presenta tan sólo como sugerencia; de esta manera el espectador participa de manera activa en el reconocimiento y recreación de la obra.

—¿Entonces, en cualquier obra bien definida se evade la participación activa de los espectadores?

Claro que no, pues existen miles de maneras de hacer participar al espectador. Puede ser que no sea a través del tratamiento formal de las imágenes (como en el caso que acabamos de citar) ya que los símbolos, metáforas, idealizaciones o exageraciones también pueden proporcionar la participación del espectador en imágenes demasiado terminadas, todo depende de las estrategias que se quieran utilizar. Lo que nosotros queremos decir es que el espectador debe participar en la recreación de la obra y esto se logra involucrándolo en ella, de tal manera que si el espectador encuentra en la obra un acertijo, enigma o misterio se dedicará a resolverlo, pero si "todo está ya dicho" entonces ya no tiene nada que hacer más que contemplar la obra, por eso el deber esencial de todo artista es el de interesar al espectador, el de ganarse un público, el de involucrarlo en sus emociones y sentimientos.

—Pero si el objeto artístico necesita de la participación activa del espectador y de su particular interpretación, entonces la obra no está proporcionando un conocimiento objetivo pues las respuestas serán subjetivas y cambiarán según la lectura que realice el espectador.

—Nosotros consideramos que en la forma de preguntar o cuestionar se encuentra ya parte de la respuesta debido a que preguntando y cuestionando se llega al conocimiento, recuerda la mayéutica de Sócrates o el psicoanálisis que basan parte de su eficacia en saber preguntar y cuestionar al paciente o incluso los abogados que pueden descubrir la verdad preguntando una y otra vez y comparando las respuestas con los hechos. Así también la obra artística cuestiona al espectador para que éste reflexione y concientice ciertos problemas a los cuales deberá encontrar una solución teórica, práctica o ideológica y cuyo marco de referencia puede ser la obra artística y el conocimiento que de ésta se pueda extraer para integrarlo a su experiencia personal.

—Pero insisto, ¿cómo queda el conocimiento que aporta la obra artística?

—Lo artístico no se da en el objeto ni en el sujeto sino en la relación dialéctica entre ambos, es decir en el diálogo o comunicación cognoscitiva que se establece entre el objeto y el sujeto pues de nada sirve que exista una obra maestra que nadie aprecie o un conocimiento que no se toma en cuenta, por eso la conciencia del individuo es esencial en la creación de lo artístico y esto es tan definitivo que, por ejemplo, en la Edad Media era más fácil negar la redondez de la tierra que la existencia de Dios, por otra parte, la gente puede ver arte donde sólo hay artesanía como en el caso de Kitch, lo cursi o el arte pompiere, pero tampoco la simple sensibilidad de los espectadores basta para crear lo artístico pues al no estar respaldada su apreciación por el objeto resulta insostenible y desaparece cuando el gusto estético socialmente condicionado supera las circunstancias que posibilitan el encanto ilusionista que provocó el objeto, por eso nos atravesamos a decir que el espectador y la obra son las dos caras de una misma moneda, en oposición aparente pero inseparable una de otra.

En cuanto al tema religioso, te diremos que los grupos fundamentalistas y mojigatos como Pro-Vida, que tiene acobardado al gobierno, se están convirtiendo en una verdadera amenaza para la libertad de expresión. Recuerda tan sólo lo que sucedió en el Museo de Arte Moderno, en donde el gobierno "les entregó la cabeza" del director del MAM para limpiar "la ofensa" que se hizo a la Santa Virgencita Guadalupe, por eso estamos creando una serie de imágenes religiosas con el fin de rebatir a este grupo desde sus propias trincheras.

—¿Creen ustedes que una provocación contrasta a otra provocación?

—[Claro que no] nosotros no estamos de acuerdo en seguir su juego intimidatorio. Por el contrario, nosotros reivindicamos la visión política de Gramsci de nunca atacar la fe religiosa de un pueblo, sino sólo las formas ideológicas que asumen el poder y la burocracia clerical para manipular y controlar a los creyentes: es decir, hay que desenmascararlos evidenciando sus proyectos terrenales de control político; por eso nuestro discurso visual cuestiona la ideología cristiana de los grupos de extrema derecha que se creen el brazo armado de Dios y que pretenden realizar el juicio final antes de tiempo.

—Podrían darnos un ejemplo de cómo ustedes respetan la fe del creyente y atacan a la burocracia clerical.

—Hace tiempo pintamos una Virgen de Guadalupe en donde asumimos el hecho de que Juan Diego era indio pobre y la madre de Dios en vez de ser blanca como la tierra era prieta, así que pintamos a la Virgen Morena y a Juan Diego como los indígenas de huarache y sombrero que andan limosnando por las calles de la ciudad de México, lo cual, obviamente, ofendió a los puristas que querían ver a Juan Diego como a un príncipe azteca al estilo de Cuauhtémoc y a la Virgen como a una "trigueña" bronceada por el sol de Acapulco. Nosotros no queríamos seguir reproduciendo imágenes religiosas a través del paralelismo y semejanza que se hace con la monarquía aristocrática de sangre azul. Ya basta de andar gritando ¡Viva Cristo Rey! o andar coronando a la Reina del cielo o pretendiendo que el cielo es un palacio con su corte de príncipes, pajes, doncellas y demás caballeros que nacieron envueltos en pañales de seda. Por eso pintamos a Juan Diego como un indio pobre y andrajoso y a la Virgen con huaraches y un vestido similar al que usan las marías, y esto [por supuesto] puede ofender a un católico del *Opus Dei* o de los Caballeros de Colón, pues su visión religiosa se identifica con una aristocracia celestial de Virgenes y Santos rebosantes en joyas y comodidades (como el serarse en las nubes), así se comprende que les ofenda el que los transformemos en indios pobres, prietos y feos. Si tu visión religiosa se identifica con los pobres y marginados no hay motivo para ofenderse si la Virgen se encarna en una mujer pobre y de huarache. [Carajo], si Dios se hizo hombre en un judío pobre que nació en un estable ¿entonces por qué ofenderse por representar a la Virgen limosnando en la calle? ¿Acaso ella no limosnó pidiendo posada para poder parir a su hijo? ¿Por qué ofenderse de la identificación de Dios o la Virgen con los pobres y desamparados, si los Evangelios así nos lo presentan?

—¿Cuál es la opinión del público ante esta obra?

—En general buena, aunque algunas personas se quedan calladas ante el cuadro [no sabemos qué pensarán], pero creemos que hay una gran diferencia entre pintar a la Virgen Morena como una indígena a pintarla como una prostituta o cabaratera o como Marlym Monroe, aunque claro, todo mundo tiene derecho a expresar su opinión y dar su versión de los hechos, pues por lo menos teóricamente vivimos en un Estado de Derecho que constitucionalmente garantiza la libertad de expresión y de credo.

Con la idea del *sirenito* jugamos con el erotismo masculino de modo ambiguo

Mauricio AVILA ROMERO

La violencia, no importa la forma en que se manifieste, el erotismo y la vida cotidiana en cualquiera de sus aspectos, constituyen la tríada de temáticas que el Taller de Documentación Visual aborda con su quehacer artístico, señaló Antonio Salazar, fundador e integrante de esta agrupación de jóvenes artistas plásticos que, en días recientes, inauguró, en la casa de la cultura "Jesús Reyes Heróles", la exposición de un conjunto de obras donde se aprecia el tratamiento, bajo diversas técnicas, que le dan a estos temas.

"Al ingresar a la sala —nos comenta Salazar— el público visitante puede apreciar que la organización del montaje se hizo a partir de las temáticas tratadas. De un lado —prosigue el también profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP)— dejamos los colores chillantes, rojos, amarillos y anaranjados, los cuales son bastante agresivos, aquí los intermedios, los rojos combinados con verdes y azules, y más allá, los suavécitos, rosas y lilas combinados con algunas tonalidades pálidas de verdes y azules, todo lo cual tiene que ver con las temáticas que trabajamos, pues consideramos que para cosas violentas debemos utilizar colores que resalten esa violencia que hemos observado y, de igual forma, cuando abordamos algún aspecto sensual, pues utilizamos colores que despierten una sensación de seducción en el espectador".

La utilización de los colores para este grupo de artistas es de vital importancia para transmitir al público su mensaje, pues dependiendo de las tonalidades empleadas para la elaboración de una obra, el rostro de un niño o de un adolescente, los cuales se pueden observar repetidos en casi todos los cuadros expuestos, denotan sensaciones tan dispares como el hambre y el dolor por un lado, y la ternura o la alegría por el otro.

¿Qué significado tiene para ustedes la reiterada utilización de rostros infantiles y de figuras como los peces, las ranas y aquellos que tienen que ver con un medio acuático? ¿Acaso significa que en el rostro de un niño también puede haber una carga de violencia?

— Mira, los rostros tienen que ver con la violencia en la medida en que pertenecen a chavos-banda, son rostros de niños fregados o abandonados, son rostros de adolescentes agredidos por la guerra. Es el rostro humano reflejando sufrimiento y violencia, pero también, es el rostro capaz de expresar otras emociones, con ellos intentamos recordar a la gente que hay otro tipo de lenguaje para señalar diversas situaciones. Es un lenguaje que se construye con los gestos, los rasgos de los rostros, es algo así como un lenguaje de expresiones que se manifiesta con el rostro humano, por ello puedes ver un mismo rostro que aquí nos dice todo lo fregado que está, pero acá nos dice también que es capaz de mostrar ternura o felicidad, lo cual es muy propio de los niños.

Respecto a los peces y las ranas, tratan de indicar aquello que para nosotros implica una relación erótica, es el agua y la humedad, el océano profundo y que como buenos chilangos y ciudadinos, también es nuestra añoranza por el mar, por el oleaje. Lo que sucede un poco es que jugamos con la idea del "sirenito", es decir, al erotismo masculino, pero de una manera ambigua, pues hay sirenas, pero aquí hablamos de "sirenitos", tal y como lo dice la canción de Riggo Tovar, lo cual tiene que ver mucho con nuestra psicología, con nuestras obsesiones, nuestra obsesión por el mar, la cual compartimos con casi todos los capitalinos, o sea, el contacto con la naturaleza, pero también y sobre todo, con la gente, es también un poco aquello que se produce y se busca al estar en el mar, el liguá y el ver desnudas a las personas".



Integrantes del Taller de Documentación Visual que exponen su obra en la casa de la cultura "Jesús Reyes Heróles", en Francisco Sosa 202, en Coyoacán.

Respecto a los rostros observados en las obras realizadas por el Taller, preguntamos a Antonio Salazar el motivo por el cual todos ellos son, salvo una excepción, masculinos: "ello tiene que ver con nuestras vivencias y nuestras opciones sexuales, no sé si llegue a considerarse como arte gay, pues creo que éste debe mostrar la sensibilidad, el gusto y la visión del mundo de las personas gay, que tienen una visión de la vida muy particular al ser seres marginados, hostigados y relegados. Francamente, cuando jugamos con la idea del "sirenito" tratamos de demostrar el erotismo, la "cachondearía" de un cuerpo masculino, entonces enseñamos que la belleza y la sensualidad no sólo es privativo de la mujer, y que los hombres, independientemente de su preferencia sexual, también puedan admirar la figura masculina, lo cual considero que es un ámbito inexplorado por los hombres, pocas personas o espectadores se atreven a aceptar que gustan de la figura masculina y más aún, pocos aceptan que les ha movido cosas en el interior de sus mentes, pues no es aceptado socialmente que así sea. Mira, el pintar es un acto ideológico pues al hacerlo plasmas tu visión del mundo y de la vida, y al exponer tu obra tratas de convencer al espectador de la pertinencia de tu visión, de lo que tú creas y tus certezas del mundo".

Al incluir el concepto "documentación" en el nombre de la agrupación a la que pertenecemos, ¿qué intentan señalar?

— Tratamos de documentar la forma en que vivimos actualmente, intentamos hacer un registro, sólo eso, que sea sensible, emotivo y sencillo, de lo que estamos viviendo, de lo que nos tocó vivir, de nuestras obsesiones, nuestras fobias y carinos, sólo eso: documentar, pues "hacer arte" es muy pretencioso. Creemos que al ver nuestras obras, la gente del futuro verá en ellas un testimonio de lo que pasaba aquí y ahorita, por eso es un documento.

La exposición Taller de Documentación Visual, podrá ser apreciada por el público en la casa de la cultura "Jesús Reyes Heróles" de Coyoacán, hasta el primero de abril. Las obras, firmadas colectivamente por los integrantes de esta agrupación, fueron realizadas por Antonio Salazar, Rubén Gómez Taglie, Marco Prado y Ricardo Herrero, quienes se declaran como artistas ubicados en el campo de la postmodernidad, "lo cual no implica cercor de compromiso sino todo lo contrario, tener muchos compromisos" y fervientes admiradores del italiano Cesare Pavese, cuyo retrato puede apreciarse en esta exposición.

—¿Han tenido alguna vez problemas con la censura?

—¡Claro que sí! Hace tres años íbamos a exponer en el Museo Regional de Guerrero y todo iba bien hasta que llegó la obra al Museo. Entonces las autoridades le echaron un vistazo y mandaron una carta al maestro Leoncio Domínguez (director de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAG, quien estaba promoviendo la obra del TDV), en la cual le comunicaban la imposibilidad de exponer nuestro trabajo debido a que no tenían antecedentes del valor artístico de nuestra obra (la carta está firmada por la licenciada María del Carmen Albarrán) y así, sin posibilidades de discusión alguna, tuvimos que retirar nuestra obra de ese lugar. Lo bueno del asunto es que el maestro Leoncio consiguió que el presidente municipal de Chilpancingo nos facilitara el edificio de la presidencia para exponer ahí nuestro trabajo. Pero aquí no para el asunto de la censura, el año pasado causamos un gran problema al suplemento "Sociedad y Sida" dirigido por Francisco Galván y editado por el periódico *El Nacional*, debido a que en el número correspondiente al mes de junio de ese año se publicó un fotomontaje del TDV en donde utilizamos la imagen de Siqueiros, *Nuestra imagen actual* para promover el uso del condón, lo que al parecer, ofendió profundamente a la hija de Siqueiros, quien, asesorada por la SOMART (Sociedad Mexicana de Artes Plásticas) demandó al periódico exigiendo la inmediata reparación del "daño moral" causado según su punto de vista, lo cual nos dejó perplejos, pues se infiere que Adriana Alfaro desconoce los métodos que utilizaba su propio padre en la creación de sus obras, pues Siqueiros también utilizó la expropiación de imágenes para realizar sus pinturas y ahí está como ejemplo el mural del Castillo de Chapultepec en donde Siqueiros se fusionó imágenes fotográficas del Archivo Casasola. Por otra parte nos sorprendió la ignorancia enciclopédica de SOMART que, al parecer, aún no se entera de que el collage, el fotomontaje y la paráfrasis son técnicas de creación artística muy utilizadas en nuestros días y que las versiones, recreaciones y copias a obras de otros artistas se dan a lo largo de toda la historia del arte y todas éstas se basan en la expropiación de imágenes. Sería bueno que la SOMART echara un ligero vistazo a la historia del arte o al movimiento posmoderno... Pero, en fin, al parecer los de Pro-Vida poseen en Adriana Alfaro y en SOMART a dos buenos aliados que se ofenden por que se promueva el uso del condón involucrando la obra de Siqueiros en la lucha contra el sida.

—De seguro lo van a demandar por estas declaraciones ofensivas.

—Mientras no intenten utilizar la violencia física o el atentado contra nuestras vidas, todo está bien.

—¿Por qué lo dicen?

—Recuerda los métodos de Pro-Vida e incluso recuerda que cuando León Trotsky se refugió en México, Siqueiros intentó asesinarlo, precisamente porque Trotsky, al denunciar los crímenes de Stalin, hacía un grave "daño moral" al espíritu combativo del proletariado.

—No exageren, ¿sí? Están extrapolando las cosas.

—¿Tú crees que es un chiste el que levantan una demanda contra "Sociedad y Sida" por un "daño moral" cuando la gente se sigue infectando por la falta de la información que "Sociedad y Sida" proporciona para que la ciudadanía se cuide y proteja de la epidemia? ¿Tú crees que es una actitud ética y responsable el que estas personas, en vez de utilizar el diálogo para resolver el problema prefieran atrincherarse en una demanda legal para aplicar todo el peso de la ley contra una publicación que informa y concientiza sobre el problema del sida? ¿Tú crees que actuaron correctamente al demandar a esta publicación que lo único que hizo fue informar sobre una imagen que realizó el TDV en apoyo de la lucha contra el sida? Por otra parte ¿tú cómo ves el hecho de que la obra de Siqueiros, considerada patrimonio nacional, sea reprivatizada convirtiéndola en la propiedad privada de Adriana Alfaro Arenal?

ENTREVISTAS A INTEGRANTES DEL TALLER DOCUMENTACION VISUAL.

ANTONIO SALAZAR BANUELOS.

1.- COMO SURGIO EL TDV?

El TDV surgio en 1984 y los miembros fundadores fueron Gabriel Castro Rocha, Marco Aulio Prado y Antonio Salazar, la primera exposicion que tuvimos fue en la ENAP/Xochimilco el 30 de noviembre.

2.- CUALES FUERON LOS CONCEPTOS IDEOLOGICOS QUE SE MANEJARON EN UN PRINCIPIO?

Se intentaba hacer un arte colectivo con incidencia social, nos basabamos en las experiencias del Muralismo Mexicano, de los grupos como SUMA, TAI, TIP, Proceso Pentagono, etc., y ademas teniamos una fuerte influencia del Pop Norteamericano.

3.- CUAL O CUALES ERAN LAS METAS O EL FIN DE REUNIRSE EN UN TALLER?

Una de las finalidades de trabajar en equipo era el subsanar las deficiencias personales, pues cada uno aporta algo al trabajo y asi sumabamos cualidades a las obras, desde un punto de vista ideologico, la funcion del taller era el sensibilizar a la sociedad para promover un cambio social.

4.- CUAL O CUALES ERAN LAS TECNICAS ARTISTICAS A EMPLEAR?

Las tecnicas del taller son: acrilico sobre tela o papel, serigrafia, collage, fotografias, libro-objeto, diseno, etc.

5.- QUIENES HAN INTEGRADO EL TDV, PORQUE SALIERON Y QUE APORTACIONES HICIERON?

Hay que checar los catalogos porque no tengo la informacion completa y hay que hablar con ellos para que den su punto de vista.

6.- CUALES SON TUS APORTACIONES PERSONALES EN EL TRABAJO QUE SE REALIZA EN TDV?

Organizar el taller.

7.- CUALES SON PARA TI LAS VIRTUDES DEL TRABAJO EN EQUIPO?

El caracter interdisciplinario del trabajo y la sintesis de diferentes puntos de vista, ademas del aprovechamiento de las cualidades tecnicas que cada uno aporta como especialista en su area

8.- CUALES SON LOS INCONVENIENTES?

Los diferentes puntos de vista que ha veces son muy dificiles de conciliar.

9.- QUE OPINION CRITICA TIENES DEL TDV?

Es la poca equidad entre-
los diferentes miembros del taller pues no todos jalan parejo.

10.- CUALES CREEÉS QUE SEAN LAS METAS A ALCANZAR POR EL TDV?

Ampliar el area de trabajo aunado a la fotografia, el diseno
y la computacion como posibilidades de creacion artistica.

11.- CUALES SON TUS METAS PERSONALES DENTRO DEL GRUPO?

Que el taller se vuelva autofinanciable para que ya no depen-
da tanto de mi sueldo.

ENTREVISTAS A INTEGRANTES DEL TALLER DOCUMENTACION VISUAL.

FRANCISCO MARCIAL CASTRO.

1.- PODRIAS ESBOZAR UNA PEQUENA BIOGRAFIA PERSONAL.

Francisco Marcial Castro.

Nace el 6 de Julio de 1970 en la Ciudad de Mexico, realiza estudios en el Centro de Educacion Artistica (CEDART). "DIEGO RIVERA" INBA durante los anos de 1986-1989.

Licenciatura en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plasticas /UNAM 1990-1993.

CURSOS:

"TECNICAS DE AUDIO VISUAL" ENAP/UNAM/1991.

"EL ARTE DE VIVIR DEL ARTE" Felipe Erhenberg ENAP/UNAM.

"CINE EN VIDEO" Sergio Garcia. MUSEO ALVARO Y CARMEN T. DE CARRILLO GIL./INBA 1993.

Las aspiraciones personales y profesionales considero, parten del mismo interes, por lo que mi respuesta sera valida para ambas opciones.

- Llegar a ser alguien sensible.
- Ser un trabajador del arte.
- Ser un trabajador de la Cultura.
- Seguir siendo cuate.

2.- COMO TE ENTERASTE DEL TDV?

Antonio Salazar fue mi maestro de Artes Plasticas en el CEDART, y por un buen amigo de un grado mas alto que ya participaba en el TDV, Ricardo Serrano.

3.-PORQUE TE INTERESO INGRESAR AL TDV?

Para poder ingresar al mundo de la Plastica en su nivel profesional.

4.- COMO FUE TU INGRESO E INTEGRACION?

Despues de trabajar dos anos como ayudante se dio el momento de comenzar a participar de los creditos como integrante.

5.- CUALOS SON TUS APORTACIONES PERSONALES EN EL TRABAJO QUE SE REALIZA EN EL TDV.?

Va desde la valuacion de la obra, museografia, difusion, organizacion, instalaciones, multimedias, pintura, hasta talachear.

6.- CUALES SON PARA TI LAS VIRTUDES DEL TRABAJO EN EQUIPO?

Aprender a compartir los recursos, los medios, las ideas, la amistad y los cuates.

7.- CUALES SON LOS INCONVENIENTES?

Toca menos dinero.

8.- QUE OPINION CRITICA TIENES DEL TDV?

Que debiera desinhibirse mas y salir a las galerias, eso ayudaria a un mayor desarrollo, - pues habri mas recursos.

9.- CUALES CREES QUE SEAN LAS METAS A ALCANZAR POR EL TDV.?

En este momento es salir a la luz, moverse sin dejar de salir en la foto, es decir, ascender a primera division.

9.-CUALES SON TUS METAS PERSONALES DENTRO DEL GRUPO?

Lograr el ascenso.

10.- QUE ES EL POSMODERNISMO?

Es una actitud que concierne a todas las areas ya que propone una vision eclectica, sarcastica, onirica frente a la vida.

11.- POR QUE EL POSMODERNISMO?

Yo creo que ni Lean Francois Lyotar, Giammi Vattino. Daniel Bell, podrian contestar, por lo-- que mi respecta, no lo se.

ENTREVISTAS A LOS INTEGRANTES DEL TALLER DOCUMENTACION VISUAL.

MARCO AULIO PRADO.

1.- COMO SURGIO EL TDV?

Surgio por el acuerdo y la compatibilidad tecnica entre Gabriel Castro Rocha, Antonio Salazar, y yo; nos dimos cuenta de que podiamos trabajar juntos y que compartiamos las mismas ideas. Gabriel y yo, trabajabamos entonces para Antonio Salazar como ayudantes en el taller de pintura realizando su produccion. Fue entonces cuando se propuso que podiamos formar un equipo y que asi la produccion perteneciera a todos, con la idea fundamental de realizar un trabajo artistico de contenido social.

2.- CUALES FUERON LOS CONCEPTOS IDEOLOGICOS QUE SE MANEJARON EN-UN PRINCIPIO?

Nuestra tematica estaba basada en los conflictos latinoamericanos y el Movimiento Estudiantil del '68, por medio de nuestra obra queriamos poner en evidencia, dar a conocer y manifestar toda la represion y las injusticias que existen tanto en Mexico, como en otros lugares, queriamos que nuestra obra sacara a la luz a los marginados, a los reprimidos a los que de alguna manera o de ninguna tiene voz, y que sufren todas las vejaciones del sistema.

3.- CUAL O CUALES ERAN LAS METAS O EL FIN DE REUNIRSE EN UN TALLER?

Una de las metas o fines era el de demostrar que los artistas pueden reunirse y trabajar en equipo sin que haya personalidades, pues la mayoria de los grupos que se han dado a lo largo del tiempo se han disuelto por el peso de las individualidades; nosotros queriamos trabajar en un ambiente de igualdad, donde fuera todo el taller el que opinara, escogiera y desechara, por lo mismo compartiamos responsabilidades y derechos sobre la obra y su ideologia.

De ahi se engendraron otras metas, como la funcion social que nuestra obra deberia tener, pues todos comulgamos con la idea de que el arte debe socializarse y servir a una comunidad, pequena o grande, y que no debe de permanecer ajeno a su entorno.

4.- CUAL O CUALES ERAN LAS TECNICAS ARTISTICAS A EMPLEAR.?

Las tecnicas que utilizamos en un principio fueron la serigrafia, el fotografismo (termino empleado por Raquel Tibol para definir la proyeccion en alto contraste o tramada sobre una tela, e iluminandola o rellenandola de color por medio de colores planos como si se tratara de una serigrafia).

De ninguna manera llegamos a pensar siquiera en el hecho de que la obra fuera vendible, pues no podíamos comercializar con este tipo de obra, por lo tanto teníamos que trabajar por fuera para mantener el taller, quedando nuestras aportaciones de la siguiente manera: Antonio Salazar tuvo que hacerse cargo de lo economico por ser el unico en ese tiempo que contaba con un ingreso fijo, Gabriel y yo aportamos nuestro trabajo en la realizacion de la obra.

5.- QUIENES HAN INTEGRADO EL TDV, PORQUE SALIERON Y QUE APORTACIONES HICIERON?

Los primeros integrantes fuimos, Antonio Salazar Gabriel Castro Rocha, y Marco Aulio Prado; Gabriel aporoto el nombre de Taller Documentacion Visual y trabajamos juntos cuatro años, hasta que Gabriel renunció por necesidades economicas y des pues realizo un serie de serigrafias para el taller pero ya fuera del mismo.

Posteriormente se integro Sergio Carlos Rey, que se hizo cargo de la produccion grafica, realizo varias serigrafias y diseños de catalogos trabajo para el TDV por dos o tres años y renunció porque lo llamaron para un trabajo. Con Sergio Carlos se realizaron los cuadros con la imagen de la virgen. El siguiente integrante fue Enrique Mendez que se integro a la labor pictorica del taller y junto con Gabriel Y Ruben Palomino aporoto una nueva tematica que fue el de las bandas o los chavos banda, renunció por motivos economicos.

Despues se integro Ricardo Serrano que aporotó una serie de collages, fotomontajes, que se utilizaron para hacer varias publicaciones, tambien se salio por motivos economicos.

Ruben Gomez Tagle se integro al trabajo en 1987 y fue cuando la tematica dio otro giro y es donde su intervencion ha sido extraordinaria, pues junto con Marco Aulio Prado y Antonio Salazar se llevo a cabo la realizacion de varias obras con estilo hiperrealista, continua en el TDV.

Francisco Marcial, se integro y ha hecho pintura y grabado en metal, ambientaciones y filmaciones-- tambien continua en el TDV.

Israel Mora es el nuevo integrante del TDV, quien se ha integrado como parte del mismo en la pintura.

Marco Aulio Prado (el que escribe), ha dejado de pertenecer al TDV, despues de 10 años de trabajo y de haber visto pasar por el a casi todos los que a aqui se mencionan, mi labor dentro del taller fue constante desde su inicio y renuncie por crecer dentro de mi carrera artistica, pero ya de manera individual.

6.- CUALES FUERON TUS APORTACIONES PERSONALES EN EL TRABAJO QUE SE REALIZA EN EL TDV?

Principalmente fue la continuidad en la pintura por espacio de 9 años, cambiando la técnica y la temática. Pasando del fotografismo a la pintura realista, y de los soldados a las imágenes gay que hasta ahora se manejan, incursionando también en el pastel y la acuarela.

7.- CUALES SON PARA TI LAS VIRTUDES DEL TRABAJO EN EQUIPO?

Enriquecer el trabajo con aportaciones individuales, el dibujo, la pintura, el concepto, las técnicas, etc.

8.- CUALES SON PARA TI LOS INCONVENIENTES?

El peso de las individualidades creadas de manera externa e interna. La gente se involucra con el grado de compromiso que siente por lo tanto el 'liderazgo' se da por la persona que mas trabaja en el Taller, en proyectos y en tiempo pero las decisiones no deberían tomarse en este sentido, puesto que el taller es colectivo, desafortunadamente las cosas no se mueven por sí solas y sucede que los acuerdos no se dan de manera colectiva sino que son dictaminadas por una sola persona.

9.- QUE OPINION CRITICA TIENES DEL TDV?

Dentro del taller se ha dado de todo, ha habido aciertos en su mayoría y tener integrantes que abarquen diversas ramas o materiales del arte son excelentes, pues esto da como resultado la integración de un equipo completísimo y sin limitaciones aparentes; pero tal vez el mayor obstáculo que existe es que el TDV ha perdido su origen democrático y colectivo ya que en los últimos años se ha permitido, tal vez por desidia o falta de interés, pues en la última integración no se ha sentido un compromiso real por parte de los integrantes, que sea una sola persona la que maneja la ideología, técnica, temática y la obra a su conveniencia. Tal vez dentro del taller de manera muy velada se ha dado aquello de que ... 'quien paga manda', o tal vez, no haya tal vez.

10.- CUALES CREES QUE SEAN LAS METAS A ALCANAZAR POR EL TDV?

Ampliar su área de trabajo e incursionar en métodos de creación más modernos, pero sin dejar de lado su origen primario que es la pintura.

11.- CUALES SON TUS METAS PERSONALES DENTRO DEL GRUPO?

NINGUNA.

ENTREVISTAS A LOS INTEGRANTES DEL TALLER DOCUMENTACION VISUAL.

RUBEN GOMEZ TAGLE.

1.- ME PODRIAS ESBOZAR UNA PEQUENA BIOGRAFIA PERSONAL.

Nace el 27 de marzo de 1957, estudia el bachillerato en el-- Colegio de Ciencias y Humanidades Aztecapozalco, realiza estudios de Ingles, Italiano, Taller de Cine, y es autodidacta en Aerografia.

-Tienda de Marcos y Arte de 1983 a 1991. (propietario).

2.- COMO TE ENTERASTE DEL TDV?

Angel Garcia (ayudante de marcos en 1985) me presento a Antonio Salazar.

3.- POR QUE TE INTERESO INGRESAR AL TDV?

Porque abordaban temas sociales y gay, y por interes de aprender mas tecnicas pictoricas tambien aprender mas teoria.

4.- COMO FUE TU INGRESO E INTEGRACION?

Antonio Salazar me invito a trabajar con el grupo. Trabaje mas o menos un ano y luego se integro mi nombre como participante del grupo.

5.- CUALES SON TUS APORTACIONES PERSONALES EN EL TRABAJO QUE SE REALIZA EN EL TDV?

La integracion del aerografo como auxiliar en la creacion pictorica. Influencia de Hiperrealismo.

6.- CUALES SON PARA TI LAS VIRTUDES DEL TRABAJO EN EQUIPO?

La retroalimentacion de tecnicas, la multiplicidad de criterios y de temas, todo esto en favor de la obra.

7.- CUALES SON LOS INCONVENIENTES?

La falta de comunicacion por los diversos horarios de trabajo. La poca retribucion economica por las necesidades internas y materiales para realizar el trabajo.

8.- QUE OPINION CRITICA TIENES DEL TDV.?

Los elementos que lo han conformado debieran (debieramos, aqui me incluyo), comprometerse mas en el trabajo del TDV.

9.- CUALES CREES QUE SEAN LAS METAS A ALCANAZAR POR EL TDV?

Difundir su obra, crecer y aprender mas del entorno para que la obra sea el reflejo critico de la realidad.

10.- CUALES SON TUS METAS PERSONALES DENTRO DEL GRUPO?

Aprender y enseñar.

11.- QUE ES EL POSMODERNISMO?

Para mi es una síntesis (mal hecha pero necesaria) de información cultural.

12.- POR QUE EL POSMODERNISMO?

Por que el secuento siempre sirve para concluir algo. Yo creo que tambien es un fenomeno que se repite los fines de siglo.

13.- ALGO MAS QUE AGREGAR.

Como en un grupo musical es 'normal' dar como resultado una obra, en ese caso una cancion.

En igual forma un grupo de pintura debe funcionar para crear lo mejor posible una pintura.

La pintura, (obra final) es lo importante, no el autor.

ENTREVISTAS A LOS INTEGRANTES DEL TALLER DOCUMENTACION VISUAL.

ISRAEL MORA.

1.- ME PODRIAS ESBOZAR UNA PEQUENA BIOGRAFIA PERSONAL.

Nace en la Ciudad de Mexico el 5 de octubre de 1968.

- En 1984 participa como actor en la obra teatral "La Madrugada", - presentada en el D> F> y ganadora del 2o. Lugar (X Encuentro de Sec. Tec.)
- En 1987, estudia el bachillerato de arte del INBA, en el CEDART. "Diego Rivera".
- Participa en el diseno de escenografias, iluminacion y utileria, para eventos teatrales, coreograficos y museograficos. Asi como tambien en la creacion de mausica para obras teatrales y performances.
- Expone en el "Teatro del Pueblo" en 1989, de manera colectiva por el 1er. Encuentro de CEDART.
- Tambien en el 2o. Encuentro de CEDART, en el Museo de la Cd. de Mexico en 1990, expone obra grafica.
- Realiza dos obras murales (1989-1990), una colectiva y otra individual en las instalaciones del CEDART.
- En 1989 participa en el Intercambio Cultural Mexico-Cuba, en las areas de Danza, Teatro y Musica en la Cd. de la Habana Cuba.
- En 1990, ingresa a la ENPEG (Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado) "La Esmeralda", donde actualmente realiza sus estudios en el 4o ano de Pintura.
- En 1991, expone en el Centro Cultural "Jesus Reyes Heróles" a manera colectiva.
- En 1991, se incorpora al Taller Documentacion Visual.

2.- COMO TE ENTERASTE DEL TDV?

Por medio de Antonio Salazar, ya que me daba clases en el CEDART, en 1987 y en 1991, entro de oyente a la Academia de San Carlos, y es ahi donde me incorporo.

3.- POR QUE TE INTERESO INGRESAR AL TDV?

Tenia el interes de dos años antes, siempre me he dado cuenta que trabajar de manera colectiva te proporciona otra vision como creador y en lo personal me cuesta trabajo a nivel de grupo, pero ademas de todo es interesante; algo muy interesante es la participacion y tu propuesta en cuanto a proyectos se refiere para un grupo, y que por fortuna es te taller permite.

4.- COMO FUE TU INGRESO E INTEGRACION?

De antemano Antonio me explico el proceso por el cual, anteriores companeros habian pasado para lograr la integracion en cuanto a tiempo, sin dejar de tomar-

en cuenta el avance de cada uno; en mi caso desde pintar c/acrílico papeles, pasar imágenes, pasar llamadas, hasta hacer marcos, poner mariscos y cargar cuadros. Posteriormente, pase pintando del color plano, hasta dar volumen en algunos cuadros y que ha servido se me permita hacer proyectos para pintura; montar exposiciones, contribuir en performances, entre otras actividades que han permitido mi integración.

5.- CUALES SON TUS APORTACIONES PERSONALES EN EL TRABAJO QUE SE REALIZA EN TDV?

Inicie trabajando con madera, objetos aplicados a telas, bastidos; pintura sobre papel, actualmente sigo pintando

6.- CUALES SON PARA TI LAS VIRTUDES DEL TRABAJO EN EQUIPO?

Las posibilidades de relacionarte con varios puntos de vista y ser más objetivo al momento de consumir varias representaciones en las Artes Plásticas y otras disciplinas.

7.- CUALES SON LOS INCONVENIENTES?

En tanto no existe una organización, no solo confronta ideas sin conclusiones claras y precisas, sino también los objetivos, están a disposición de común acuerdo que si no se logra se convierte en un choque constante.

8.- QUE OPINION CRITICA TIENES DEL TDV?

Que sea un tanto parcial en cuanto a la elección de temas a trabajar y de alguna manera se autocensure.

9.- CUALES SON TUS METAS PERSONALES DENTRO DEL GRUPO?

Proponer en dos aspectos de la representación plástica, la pintura, y la escultura, proyectos de obra en serie.

10.- CUALES CREES QUE SON LAS METAS A ALCANZAR POR EL TDV?

Una de ellas es demostrar, que el producto llamado 'arte' no se logra por ser el genio o la inspiración divina, sino solo por el trabajo, constancia y estudio; esta postura pretende alejarse de tendencias a cuartar el arte actual dentro de lo conocido como la alta cultura; por ello hasta el momento hace hincapié en el incorporar imágenes de la sociedad popular que en sí mismo pueden lograr una reflexión en el productor de arte acerca de las posibilidades de tener y proponer nuevas expectativas estéticas.

11.- QUE ES EL POSMODERNISMO?

El posmodernismo es una actitud. No es una corriente filosófica ni plástica, sin siquiera una propuesta

ta de vida de manera intelectualoide. Excede y trasciende a cualquier opinion formal de las características para creer cuando existe o no el posmodernismo. En general, si bien es un rechazo a lo moderno, también es una síntesis de lo actual y todo nuestro pasado, con la posibilidad de no negar en el absoluto.

-LA IRONIA.

-EL SARCASMO.

-LA CONFRONTACION.

-LO REITERATIVO.

12.- POR QUE EL POSMODERNISMO?

No se...tal vez por falta de creatividad.

CONCLUSIONES.

EL POSMODERNISMO Y EL TALLER DOCUMENTACION VISUAL.

A manera de conclusion y como propuesta deseo hacer los sig. comentarios y poder hacer un reconocimiento al Taller Documentacion Visual, que tiene su origen en la Antigua Academia de San Carlos, demostrando que el trabajo grupal o de equipo se puede dar siempre con base a un espiritu de solidaridad y una integracion-fisica-sensorial de sus miembros y la constante renovacion en torno al fenomeno artistico-social...

El Posmodernismo actual resume el proceso general de fragmentacion. El relativismo posmoderno, por su parte, fragmenta la dimension temporal y descentraliza la dimension del sujeto. El resultado es: TODO SE VALE.

Si toda diferencia es 'cultura', es decir, si todo significa do es un dignificado cultural -lo que eso pueda significar-, entonces todas las afirmaciones posibles acerca de todos los objetos posibles son culturales.

Las artes como una forma de cultura es un modo de objetivizar el mundo comprometiendose en terminos sencillos, 'nuestra relacion con el mundo', 'nuestra posicion en el mundo' a lo largo del tiempo, 'nuestra intervencion', porque no olvidamos como los jovenes del '68, que somos seres individualmente historicos y somos parte de la historia y hacemos tambien la historia, o quizas simplemente nuestra propia historia vivencial y/o artistica, basandonos en la temporalidad fugaz de nuestro momento de estar, ser y vivir dentro de una sociedad como la nuestra.

Buscamos el reflejo no como apariencia real superficial de imagenes esteticas, sino configuraciones conceptuales incrustadas dentro de un proceso historico, por esto no inventamos imagenes, retomamos las existentes de revistas, e impresos para testimoniar nuestro momento.

En estos momentos donde el hombre con todo su conocimiento y dominio se ha vuelto presa de si mismo, en su ambicion y egoismo de tener mas poder y riqueza se ha traicionado y la vida, no vale mas que la politica y la economia, las teorias relativistas del universalismo, el evolucionismo, lo han puesto en una feroz lucha individualista, la ciencia y la tecnologia son parte del conocimiento y construccion del mundo, que han servido tambien para marginar y discriminar a los hombres, sin quitar al hombre del trabajo en algunos casos lo ha liberado de grandes esfuerzos pero tambien les ha perjudicado desplazandolos y explotandolos, como se esperaba en la modernidad, con el desarrollo y adelanto cientifico y tecnologico de principios de siglo, hasta nuestros dias.

El trabajo artistico del TDV y de todo artista que presuma de 'posmoderno', es tomado como una forma de conocimiento para entender la realidad que surge del cuestionamiento de nuestro momento de manera critica de lo que sucede a nuestro alrededor, para conocerla, expresarla y poder interpretar, como documentos y testimonios desde otra optica diferente, con un enfoque humanista y social.

El proceso historico de la modernizacion se habia presentado como proceso emancipador de la sociedad, retomando las ideas liberales de la Rev. Francesa, doctrinas sociales inglesas y el liberalismo alema; en la lucha con el absolutismo y la libertad individual, igualdad social donde el Estado tiene el papel de arbitro conciliador entre el interes individual y universal, entre la necesidad y la libertad, proceso progresivo emancipador y racionalista, los aspectos deshumanizados y alienantes se ponen de manifiesto en los siglos XIX Y XX.

El mundo artistico es el unico medio donde se da un conocimiento no deificado.

En el se revela la irracionalidad y el caracter falso de la realidad existente y al mismo tiempo, su sintesis estetica figura un orden de reconciliacion.

'...Lo eterno se manifiesta en lo transitorio, en lo temporal, porque casi toda nuestra originalidad viene del sello en que el tiempo imprime a nuestras sensaciones...' (Baudelaire).

El significado esencial del arte, descansa en su capacidad para formar una autonoma totalidad, ejem. la presentacion de las relaciones que existen entre la apariencia mas superficial y forzada de los fenomenos y que nos conduzcan a los valores mas fundamentales de todo lo que es el ser humano.

El arte forma una "totalidad autonoma" fuera de los fragmentos fortuitos de la realidad y con ellos subraya que lo empirico nunca sera capaz de captar esa totalidad, su interes sobre el efecto del dinero sobre el mundo interior de los individuos y sobre la cultura general.

El dinero es el simbolo de la modernidad efimera del mundo, su poder aplastante que diferencia todas las cosas, incluidos individuos. La dialectica de lo nuevo y siempre lo mismo oculta la siempre misma reproduccion del intercambio de valores.

A partir de la modernidad el arte se libera del pasado y es dueño de si mismo, motivo por el cual sera rechazado por las convenciones clasicas, se rompe con la estetica mimetica y encontra

ron en su imaginacion y creatividad peronal, fuentes internas de su inspiracion y objeto central de su trabajo compartidos por algunos pequenos grupos de iniciados (avan garde) artistas, escritores y compositores poniendo el acento en el hacer.

Surgiendo de la modernidad producto de la incertidumbre y la ambigüedad de la busqueda de lo nuevo y diferente, todos los movimientos conocidos como 'ismos'.

Un objeto no tiene forma absoluta, sino muchas. El mundo objeto es inseparable de su percepcion cambiante y pluridimensional

El Dada es un movimiento de provocacion y escandaliza al arte burgues, antiartístico, antiliterario y antipolitico; propugna la libertad del individuo y estaba en contra de la belleza eterna, las leyes logicas y la inmovilidad del pensamiento y contra lo universal en general; donde la espontaneidad, lo inmediato actual y aleatorio, contradiccion, la cronica vs. lo intemporal se funden en una actitud de fundir el arte y la vida, ellos no crean obras de arte, sino fabrican objetos, sin una razon ordenada arbitrarios, irreverentes y con un caracter efimero y absurdo.

El arte habia perdido credibilidad, los catastroficos efectos de la 1a. Guerra Mundial, aplasto la fe de un futuro racional y pacifico.

La vanguardia artistica fue y es una actitud de protesta hacia el arte concebido como producto lujoso y superfluo.

Despues de la 2a. Guerra Mundial, el modernismo se volvio una forma institucionalizada y despolitizada en donde solo cambian formas artisticas o literarias de representacion.

Con el 'Pop art', comienza el posmodernismo, postura eclectica, cuyo dato mas novedoso es su abandono a cualquier exigencia de critica, transgresion o negacion, existen ademas otras diferencias significativas, el nacimiento de un tipo de incipidez o falta de profundidad, de un nuevo tipo de superficialidad exoresa la no creatividad de la masa (Warhol) parodiando al arte revolucionario de vanguardia, no busca cambiar el mundo mas limitado, no existe ninguna realidad que no sea ella misma ya imagen, espectaculo, simulacro y ficcion gratuita, decir que la realidad esta mercantilizada, espejo de si misma fetichizada.

El Posmodernismo actual resume el proceso de la fragmentacion, ya no se privilegia a la ciencia como se hizo con la generacion anterior de relativistas culturales.

El relativismo posmoderno por su parte, fragmenta la dimensión temporal y descuartiza la posición del sujeto; si toda diferencia es cultura, es decir, si todo significado es un significado-cultural -lo que eso quiera significar-. Entonces todas las afirmaciones posibles acerca de todos los objetos posible son culturales.

El relativismo, universalismo, el evolucionismo forman parte de la construcción del mundo, debe comprenderse en términos de especificidad 'nuestra relación con ellos a lo largo del tiempo' configuración incrustada en un proceso material.

Pero la otredad que ha surgido en la mezcla intelectual de la época posmoderna carece absolutamente de dimensión temporal y es totalmente material.

Dentro de la creación de imágenes del TDV se retoma el concepto de la Duda de Erich Fromm.

La Duda es el punto de partida de la desesperanza y el escepticismo representa la expresión y puede construir una forma de reacción para encontrar alguna respuesta, como el medio para encontrar soluciones a las necesidades humanas.

En la vida real acontecen fenómenos de manera confusa y fuera del entendimiento humano...

El presente escrito es el resultado de mi experiencia, mi participación dentro de varios grupos de pintura y es una serie de reflexiones sobre la formación de equipos de trabajo.

Por este medio quiero ser sincero en el afán de no intervenir en las dinámicas actuales del TDV, considero este taller como modelo y punto de partida para la creación y formación de otros equipos de trabajo, ya que fortalece la creatividad artística de los actuales estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

El TDV, sigue adelante con gran futuro, considerando también que las cosas no son perfectas, pero pueden mejorarse.

El trabajo en equipo requiere de la participación de 2 o más integrantes y para que este se realice es necesario el interés, la participación, constancia, orden y conocimiento del campo afín dentro del área de trabajo.

Como si se tratase de un grupo musical, donde sus miembros participan y dinamizan en orden bajo la dirección de un 'director'. El director conoce las necesidades y cualidades de su

gente para poder estimular y desarrollar mejor, el trabajo de cada uno. La participacion de las aportaciones individuales seran orientadas a un fin comun.

Debe existir una division del trabajo perfectamente delimitada para la mejor intervencion de los individuos.

La division del trabajo en lo colectivo implica la suma de esfuerzos habilidades y conocimientos para superar las limitaciones individuales para lograr con mayor efectividad y facilidad, los objetivos generales y para lograrlo se estimula la competencia interna, sincera, de dar siempre lo mejor de cada uno y de sus capacidades.

Los integrantes del equipo deberan ser disciplinados, constantes y responsables para poder crear alternativas en sus metas individuales dentro del trabajo.

Las necesidades del trabajo en equipo deben de ser bien conocidas por los miembros del grupo. Las decisiones del grupo, no deben de ser tomadas por los dirigentes, sino por todos, dando lugar a reuniones periodicas con libre participacion, voz y voto, criticas y sugerencias, etc. para superar las contradicciones y establecer la comunicacion entre los participantes fortaleciendose con esto un nuevo concepto y poder enfrentar los retos o metas que se planteen o se propongan en los trabajos de equipo.

El coordinador tiene la funcion de planear y ubicar a los miembros en su participacion para lograr los objetivos, asesorando y coordinando el trabajo comunal.

Los beneficios se dan el resultado de estas actividades; la superacion individual se fortalece el manejo de tecnicas y materiales, se incrementa la produccion y se cuida la calidad en conjunto.

En cuanto al TDV, en el terreno administrativo se lleva de esta manera y los resultados se han demostrado ampliamente.

La problematica se encuentra posiblemente en la generacion de ideas y la aprobacion para su produccion contradictoriamente en un grupo homogeneo, donde todos tiene la posibilidad de desarrollar e intervenir en la produccion y la autoria de los trabajos, tal vez esta cuestion radique en la falta de tiempo que se emplea para discutir sobre los conceptos a desarrollar en los proyectos y no a la falta de un interes en los mismos, sino a una integracion total y sincera de los nuevos elementos interesados en participar en la dinamica del TDV.

El taller ha dejado de ser un grupo de amigos con ideas y metas en comun que trabajan en un ideal, para convertirse solamente en un lugar de trabajo.

La falta de comunicacion y participacion es importante ya que limita en el sentido que solo se cumple, y se sirve para servir, sin obtener una proyeccion individual en el trabajo colectivo.

Tomando la iniciativa y manejandose todos los asuntos pendientes de las obras preconcebidas que esperan impacientes para ser concretadas en una obra pictorica o cartel, el hecho e estar ya en la antesala de su planteamiento inicial practico, haciendo eco de ideas mas personales que grupales manejados desde el punto de vista especulativo de el discurso, teniendo en cuenta su fundamentacion teorica la hace valida y por lo tanto lo legal, no habiendo asi obstaculo para emprender la realizacion concreta de la una idea.

En mi experiencia personal y a manera e conclusion, puedo decir que el TDV, ha cambiado y evolucionado por los elementos que han participado para la realizacion de la obra del taller. Talvez por ser uno de los pioneros en este grupo, senti, el cambio del trabajo, de las ideas y del ambiente, por lo cual despues de 10 anos de labor, conclui mi trabajo dentro del mismo, para emprender una experiencia en la busqueda de mi propia expresion, con caracter unico y buscando otras formas de lenguaje dentro de mi praxis artistica.

La gran importancia que reviste al TDV, ha realizado desde sus comienzos hasta la fecha un material y una base de trabajo, que ningun otro grupo antecesor habia logrado y es el haberse--mantenido por mas de una decada lo cual habla mucho de los integrantes que lo han formado, pues lo trascendente no son los hombres, sino las ideas y el fortalecimiento de las instituciones.

Finalmete, deseo reafirmar que, como desde sus origenes, la Escuela Nacional de Artes Plasticas/ Antigua Academia de San Carlos, ha sido la generadora de multiples disciplinas del conocimiento y dentro del fenomeno artistico de los grupos y talleres--mas importantes del pais, ya que sus trabajos inciden precisamente en su aspecto social, acordes a nuestra actual Realidad Nacional, con gran repercusion a niveles internacionales.

BIBLIOGRAFIA.

- 1.- FISCHER ERNST. "LA NECESIDAD DEL ARTE".
ED. PENINSULA. Col. NEXOS. BARCELONA, ESPANA. 1989.
- 2.- VELA AGUILES. "FUNDAMENTOS DE LA HISTORIA DEL ARTE".
- 3.- C. H. STRATZ. TRATADO DE LA PINTURA DE LEONARDO DA VINCI.
- 4.- ROMANO RUGGIERO. TENETI ALBERTO.
"FUNDAMENTOS DEL ARTE MODERNO"
- 5.- VARIOS AUTORES. "DE ESPARTACO AL CHE. DE NERON ANIXON"
ANTOLOGIA.
- 6.- CHASTEL ANDRE. "EL GRAN TALLER DE ITALIA"
ED. AGUILAR. MEXICO 1966
- 7.- PEREZ SANCHEZ E. ALFONSO. VARIOS AUTORES. "EL BARROCO"
Col. GRANDES EPOCAS DE LA PINTURA.
ED. NOGUER. BARCELONA, ESPANA.
- 8.- HASKECHL FRANCIS. "PATRONES Y PINTORES"
ED. CATEDRA. MADRID, ESPANA. 1984
- 9.- RUSSOLI FRANCO. "LOS GRANDES MAESTROS DE LA PINTURA
UNIVERSAL". 'La Gloria del Arte Flamenco'.
ED. PROMEXA. MEXICO, 1991.
- 10.- HISTORIA DE LA PINTURA. TOMO III ED. ASUN. ESPANA, 1989.
- 11.- ENCICLOPEDIA SALVAT. "RUBENS" TOMO 8.
- 12.- DE SALAS XAVIER. "GRANDES PINACOTECAS"
MUSEO DEL PRADO. TOMO IV ED. ORGAZ, ESPANA 1978.
- 13.- GOMBRICH ERNST. "NORMA Y FORMA".
- 14.- GOMBRICH ERNST. "HISTORIA DEL ARTE"
- 15.- HONOUR HUGH. "EL ROMANTICISMO".
MADRID, ESPANA. 1984.
- 16.- MATKEN GUNTEN. "LOS PRERRAFELISTAS". TRAD. DIAZ DE LIANO
JOSE LUIS. Ed. BLUME. BARCELONA, ESPANA 1982.
- 17.- HONOR ARUNDEL. "LA LIBERTAD EN EL ARTE". TRAD.
GONZALEZ VEGA ANGEL. COL.70 ED. GRIJALBO 1973.

- 18.- LUIS CARDOZA Y ARAGON. "PINTURA CONTEMPORANEA DE MEXICO"
ED. ERA SERIE MAYOR 1era. Edicion, Mexico 1974.
- 19.- GARIZAURIETA, CESAR "NUEVA TEORIA DE LOS COLORES"
Ed. B. Costa-AMIC. MEXICO 1974.
- 20.- DEBROISE OLIVIER, "FIGURAS EN EL TROPICO, PLASTICA MEXICANA
1920-1940". Ed. OCEANO EXITO, S.A. ESPANA.
- 21.- BLANCO JOSE JOAQUIN, AGUILAR CAMIN HECTOR. OTROS.
"EN TORNO A LA CULTURA NACIONAL" INI S/FECHA
- 22.- VARIOS AUTORES. "ESCRITOS DE CARLOS MERIDA SOBRE ARTE: EL
MURALISMO". Col. Artes Plasticas. Serie Investigacion y
Documentacion de las Artes. CENIDAP, MEXICO INBA-1987
- 23.- ARENAL DE SIQUEIROS ANGELICA. "VIDA Y OBRA DE DAVID ALFARO
SIQUEIROS". FONDO DE CULTURA ECONOMICA. ARCHIVO DEL FONDO.
No.4445 MEXICO, D. F. 1975.
- 24.- TORRES MICHUA ARMANDO "PINTURA CONTEMPORANEA 1900-1950".
MATERIAL DE LECTURA. No. 8
SERIE DE LAS ARTES DE MEXICO, UNAM.
- 25.- REVISTA DE BELLAS ARTES No. 25 ENE-FEB. 1976
art. TALLER EXPERIMENTAL SIQUEIROS NUEVA YORK.
LAURENCE HURLBURT.
TRAD. AURELIO GONZALEZ.
- 26.- DAVID ALFARO SIQUEIROS. "COMO SE PINTA UN MURAL"
EDICIONES. TALLER SIQUEIROS. MEXICO, 1977.
- 27.- DE LOS GRUPOS, LOS INDIVIDUOS.
ANTOLOGIA.
- 28.- MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD.
COMPILACION DE JOSEF PICO.

SIMBOLO.

De unidad, fusion de Dios y el hombre, sincretismo del ser humano y sus ideas, suma de espiritualidad y forma, forma humana que es fulgor, destello, luz. Luz que surge de la oscuridad de los tiempos.

REPRESENTA AL HOMBRE

Al hombre como especie, al hombre y sus cinco sentidos, es pentagrama que extiende sus cuatro miembros a manera de acordes que sustentan al quinario o esa quinta extremidad que es la clave de las ideas, la llave de la imaginacion de la cabeza o cuspide del pensamiento. Es el Homo Sapiens como centro que irradia sus energias en direccion de los cuatro puntos cardinales es rosa de los vientos. Es tambien el Homo Faber cuya mano esta estrellada esta circunscripta a un orden, un destino.

SIGNIFICA.

Aroma que se eleva, elevacion hacia el principio es aspiracion que busca lo infinito con sus vertices intentando alcanzar lo inconmensurable del continuo movimiento de la unidad.