



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“Interpretación teórica del concepto de producción en el arte plástico latinoamericano a través de la obra publicada y documentos personales de Juan Acha”**

Tesis

Que para obtener el título de:

***Licenciada en Artes Visuales***

Presenta

**Bianca Monserrat Castillero Vela**

Director de Tesis:

**Mtro. Marco Antonio Albarrán Chávez**

México, DF., 2008



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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 esta 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.

# Agradecimientos

**Para mi abuelita Chela**  
*Gracias por confiar siempre en mi*

Quiero agradecer a cada una de las personas que durante este largo y difícil proceso estuvieron conmigo. Todas las que con una palabra, un comentario o una acción enriquecieron mi vida y el desarrollo de ésta investigación.

Todas las que siguen junto a mí y aquellas que ya no están.

A mi **mamá** por su paciencia y por apoyarme en todas las decisiones que tomo. A mi **familia** que me quiere y me procura.

A mis amigas **Beti, Diana, Ana Laura y Marianne** que con su inteligencia, paciencia y temperamento me ayudaron a reflexionar, entender y seguir adelante. Por hacerme confiar en mis propias capacidades. Gracias por esas pláticas acerca de mi trabajo, por sus atinados puntos de vista, por sus abrazos y palabras de aliento.

**Roxana, Marise** gracias por compartir mis momentos de tensión, de tristeza, de estrés, y de felicidad.

A todas y cada una de las personas que hicieron éste proceso más agradable **Antonia, Homero, Julio, Ray** gracias por los buenos momentos y por preocuparse por mi.

A **Diego** por escucharme, por brindarme su más sincera amistad, por no dejarme caer. Gracias Dieguito, sin ti no lo hubiera logrado!

A quienes amé y que su sola presencia me reconfortaba, por enseñarme que soy fuerte y puedo contra cualquier adversidad.

A las familias que me hicieron sentir como en casa.

A cada uno de mis maestros, esos que dejaron huella, que me hicieron preguntarme el por que de las cosas, que confiaron y me dieron su aprobación, que intercedieron por mi.

Al **Maestro Albarrán** por esas revisiones que se convertían en largas y amenas pláticas. Por su tolerancia y por motivarme a seguir y a reflexionar. Por ayudarme en cada paso de este proceso no sólo en el aspecto teórico y burocrático sino emocional.

A **Mary** que me mostró el camino al Maestro Acha, que me enseñó a querer y cuidar mi investigación, que me brindó su cariño y buena actitud y me hizo ver con otros ojos la vida de los libros y de los peluchines ( jijijiji).

Al **Maestro Juan Acha** a quién me hubiera encantado conocer, que dejó en sus libros y documentos un espíritu de búsqueda que me permitió adentrarme en nuevos conceptos y disciplinas.

A todas las personas con las que compartí una charla, un café, una comida...

¡¡¡GRACIAS!!! ¡MUCHAS GRACIAS!

Ciudad de México, septiembre 2008

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	4
<b>CAPÍTULO 1</b>	7
<b>Aspectos generales del arte mexicano del siglo XX</b>	7
1.1 Historia y sociedad	7
1.2 Cultura y arte.	18
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>Aproximaciones a la obra de Juan Acha.</b>	38
2.1 Un estudiante de arte y Juan Acha.	38
2.2 Investigación teórica y pensamiento.	44
2.2.1 Conceptos fundamentales.	46
2.2.2 Conceptos generales.	53
2.2.3 Crítica de arte.	59
2.2.4 Educación artística.	60
2.3 Latinoamérica a los ojos de Juan Acha	62
2.3.1 Reflexiones sobre Latinoamérica.	64
2.3.2 México.	68
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>Características de la producción mexicana.</b>	76
3.1 Producción en Juan Acha.	76
3.1.1 Vocación.	79
3.1.2 El aprendizaje profesional.	84
3.1.3 La producción profesional.	88

	95
<b>3.2 Producción artística en la sociedad mexicana.</b>	
<b>3.2.1 Vocación.</b>	95
<b>3.2.2 El aprendizaje profesional.</b>	99
<b>3.2.3 La producción profesional.</b>	103
<b>CONCLUSIONES</b>	107
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	111

## INTRODUCCIÓN

El propósito de éste proyecto de investigación es intentar reflejar una idea general de los conceptos más importantes de la investigación teórica conceptual de Juan Acha Valdivieso, enfocándose en el concepto de producción plástica en Latinoamérica y en específico en el ámbito mexicano. La producción mexicana analizada desde los parámetros del concepto de producción de Juan Acha.

Buscando una idea más amplia de los conceptos de Juan Acha la investigación se basó no solo en sus libros publicados, sino también en el análisis de algunos documentos pertenecientes a su Fondo Reservado, al cual tuve acceso desde aproximadamente octubre de 2005 hasta mediados de 2006 y que en ese momento estaba albergado por la Academia de San Carlos. Este Fondo se presenta en la investigación como una forma de reforzar toda su teoría. Me parece importante en este punto recalcar que mi trabajo dentro del Fondo fue el móvil de ésta investigación. El trabajo realizado ahí fue el contexto en el que se desarrolló gran parte de la investigación que posteriormente tomó otro camino al desligarse completamente del mismo Fondo, pero siempre conservando el espíritu y la ideología de Juan Acha.

Para entender la figura de Juan Acha y lo que éste representa es fundamental entender la importancia y el papel de la crítica del arte dentro del ambiente cultural. La crítica del arte es un fenómeno que se originó en Occidente a mediados del siglo XVIII y que se ha difundido por todo el mundo.

La crítica del arte tiene cabida entre las ciencias del arte, considerando como ciencias del arte a la historia, la teoría y la crítica del arte. Esta ciencia del arte ha tenido diversos enfoques, sus inicios los podemos encontrar en el academicismo a partir de los Salones anuales. La crítica ya propiamente dicha aparece en 1746 con Lafont de Saint-Yenne en una época en que empieza la intelectualización de las artes, fue en esta fecha que hicieron también su aparición la teoría, la estética y la historia del arte. El siguiente paso importante de la Crítica del arte se dio con Baudelaire quien inicia con la crítica moderna, que da pie a la completa *deslitaturización* de la misma. El último avance importante se da en la segunda mitad del siglo XX cuando deja de ser una rama de la literatura para serlo de la sociología y empieza a dar más énfasis a los factores conceptuales de la obra de arte.

La crítica es un juicio de valor que se hace sobre cualquier tipo de obra. “... la crítica de arte se ha de entender como una traducción literaria de experiencias sensitivas e intelectuales fruto de un diálogo de “tú a tú” entre el crítico y la obra de arte.”<sup>1</sup>, este juicio de valor contiene tres tipos de discurso: el descriptivo, el interpretativo y el evaluador.<sup>2</sup> Lo que da en su conjunto factores tanto subjetivos como lo es el gusto del crítico de la obra o sea el discurso subjetivo y el análisis científico o histórico o sea el discurso objetivo. Con esto en mente, entendamos que para criticar hay que conocer, es por esta razón que la persona que critica o que se llama así mismo crítico de arte debe de tener todo el bagaje cultural alrededor de la pieza a criticar.

---

<sup>1</sup> Anna María Guasch, , “Las estrategias de la crítica del arte” dentro de *La crítica del arte. Historia , Teoría y Praxis*. Ediciones el Serbal, Barcelona 2003, pág.207.

<sup>2</sup> Ídem.

Juan Acha fue un crítico y teórico de arte latinoamericano que intento escribir desde Latinoamérica para Latinoamérica. Toda su teoría se formula a partir de una ideología netamente socialista que se refleja en cada uno de sus conceptos e ideas.

La producción para él ha de tener en cuenta varios aspectos tanto colectivos, con esto me refiero a la sociedad, como individuales. La forma en que ha de tomar estos aspectos está directamente relacionada con el artista como hombre en desarrollo dentro de una sociedad mexicana con toda las características que ésta presenta.

Para tener una idea amplia de los conceptos de Juan Acha la investigación se basó no solo en sus libros publicados, sino también en el análisis de algunas colecciones de su Fondo Reservado, al cual tuve acceso. Este Fondo se presenta en la investigación como una forma de reforzar toda su teoría. Me parece importante en este punto recalcar que mi trabajo dentro del Fondo fue el móvil de ésta investigación.

En primer lugar empezaremos contextualizando nuestra investigación en un marco histórico y territorial, es por esta razón que hablaremos de aspectos culturales, artísticos y sociales de la Historia de México durante el siglo XX. Los dividiremos en dos subcapítulos, con la idea de poder tratar ampliamente pero también lo más completo posible todos los eventos importantes que formaron parte del siglo XX mexicano y que dieron pie a cambios en nuestra sociedad. Por un lado veremos los aspectos históricos y sociales y por otro las repercusiones de estos aspectos en la vida cultural y artística de nuestro país.

A continuación nos aproximaremos a la investigación teórica de Juan Acha empezando con un acercamiento a su Fondo, reconociendo algunas características de este Fondo Reservado y de todos los documentos ahí depositados pero también y no menos importante serán mis propias observaciones y reflexiones sobre el trabajo ahí realizado y sobre los documentos a los que tuve acceso.

Un análisis de toda la teoría y pensamiento de Juan Acha será la espina dorsal de nuestra investigación, este análisis ha sido basado en aquellos conceptos que a mi consideración resultan los más importantes para comprender la teoría de Acha. Con el afán de tener todo el panorama conceptual de su pensamiento para así entender con más claridad el concepto de producción. Estos conceptos son: los fundamentales y los generales además de un apartado especial para la educación artística y la crítica del arte que son dos aspectos esenciales dentro del pensamiento de Acha.

Para cerrar esta parte de la investigación hablaremos de las observaciones y reflexiones que Acha tenía sobre Latinoamérica, este punto es muy importante para entender de donde vienen todos sus conceptos; finalmente fue Latinoamérica el móvil de sus investigaciones y reflexiones. En éste punto veremos la importancia que tiene para él, la construcción de una sociedad latinoamericana consciente de sí misma, de sus propias posibilidades para desarrollarse y también de sus propios defectos y obstáculos. Es en este punto donde haremos un análisis de la postura de Acha frente a la cultura latinoamericana y específicamente ante el ambiente cultural y artístico de México.

Por ultimo nos adentraremos en el análisis del concepto de producción en la teoría de Acha, todos y cada uno de los aspectos que a su consideración influyen en la producción artística, como son: La vocación, el aprendizaje profesional, la producción profesional, el proceso creativo y la ejecución. En este análisis veremos que la producción no solo es un resultado sino un proceso influenciado por una diversidad de variables, que para Acha empiezan desde la niñez con la vocación y siguen desarrollándose durante toda la vida del artista visual como parte de una búsqueda creativa. Para cerrar nuestra investigación aterrizaremos cada uno de estos conceptos dentro de los aspectos más importantes de las artes plásticas del siglo XX en nuestro país, cómo se han presentado estos aspectos, cómo han ido influenciando a varias generaciones y han resultado en corrientes y vanguardias particulares hasta llegar a la situación del arte actual mexicano.

La forma en que está dividida la investigación responde en gran parte a la forma en que Acha dividió sus temas, traté de respetar esa división para mantener la estructura de pensamiento de la investigación teórica de Acha y además para ordenar y agilizar la comprensión de tantos conceptos. Por que es de entenderse que una investigación como ésta con tantos conceptos tan complejos puede hacerse tan complicada y amplia como se quiera. Es por esta razón que se presenta solo lo esencial, lo más importante que nos dé una idea general, pero completa de todos los aspectos teóricos de una investigación tan extensa como lo es la de Acha.

Es Acha un crítico y teórico de arte con infinidad de posibilidades para la investigación, ya sea que uno esté de acuerdo o no con sus observaciones y afirmaciones, no cabe duda que sus investigaciones abren brecha para la creación de teorías y muchos trabajos futuros, es ahí donde creo yo que radica el valor de sus escritos en el de dejar una duda que busque respuesta.



# 1. Aspectos generales del arte mexicano del siglo XX.

## 1.1 Historia y sociedad.

Se puede decir que la historia del siglo XX mexicano empieza con la Revolución, un movimiento armado que responde a la dictadura del general Porfirio Díaz ya que al inicio del siglo XX muchos mexicanos pensaban que era necesaria la participación del pueblo en la vida política del país y buscaban también nuevas reformas sociales.

A partir de este pensamiento empiezan a aparecer varios clubes liberales y en 1905 aparece el Partido Liberal Mexicano que buscaba la revolución social, el ambiente se empieza a agitar y el partido valiéndose de diversas actividades tanto públicas como clandestinas incita a la lucha armada. Influenciadas por estas actividades se dan huelgas como la de Cananea y actos rebeldes en Coahuila, Veracruz y Chihuahua.

Todo esto va creando un ambiente propicio para un despertar cívico que buscaba un cambio en la situación social.

Con las elecciones a mediados de 1910 entre Francisco I. Madero y Porfirio Díaz donde este último sale ganador pese al sentimiento de violencia y de insatisfacción que se vive en este momento empieza el movimiento revolucionario. Madero llama a la lucha armada con el plan de San Luis, cuya síntesis y lema fue "Sufragio efectivo. No reelección"<sup>1</sup>, y anuncia el 20 de noviembre de 1910 como la fecha del levantamiento que finalmente provoca la renuncia de Porfirio Díaz en 1911 y la elección de Madero como presidente.

A pesar de esto existe el descontento de Emiliano Zapata quien llama dictador a Madero y traidor a los ideales revolucionarios y da a conocer a escasos 20 días<sup>2</sup> de la elección de Madero, el Plan de Ayala; en el cual se pide la devolución de las tierras a los pueblos y particulares a quienes se hubiera despojado; se demanda la expropiación de la tercera parte de los latifundios para repartirse la tierra correspondiente, y, finalmente se pide la nacionalización de las propiedades de quienes se opusieron al mencionado plan.

Esto da pie a una guerra civil que dura más de una década, teniendo al 15 de agosto de 1915 como la fecha del triunfo revolucionario cuando es tomada la capital y que culmina con la promulgación de la Constitución de 1917 el 5 de febrero de dicho año en la ciudad de Querétaro, que se convierte en la primera constitución en reconocer las garantías sociales y los derechos laborales colectivos.<sup>3</sup>

Como resultado de la Revolución y del ambiente político que se vive en México Álvaro Obregón llega al poder, con el apoyo de una clase media creciente que busca representar a todos los sectores de la nación, esto responde al espíritu social de la revolución, el éxito de esta clase media mexicana "se debió al hecho

---

<sup>1</sup>Eduardo Blanquel, "La Revolución Mexicana" en *Historia Mínima de México*, 2da edición, El Colegio de México, México DF 1994, , Pág.140.

<sup>2</sup> *Ibid.*, Pág. 141

<sup>3</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Revoluci%C3%B3n\\_Mexicana](http://es.wikipedia.org/wiki/Revoluci%C3%B3n_Mexicana)

de poseer una más amplia perspectiva social, y una mayor coherencia teórica que los grupos populares<sup>4</sup>”.

En apoyo al pueblo la Reforma Agraria se pone en marcha y la redistribución de la tierra se convierte en la base de la economía logrando despertar en la clase popular una actitud esperanzadora que ayuda a establecer una relación entre la gente de campo y el Estado. Es por esta razón que se empiezan a organizar grandes asociaciones tanto de campesinos como de obreros.

En el ámbito tanto campesino como urbano el machismo (modelo de hacendados y capataces) se convierte en la actitud que refleja una relación entre muerte y sexualidad que representa el sentir masculino del momento. Las viudas son muchas y esto acrecenta la prostitución. Con todo éste nuevo *modus vivendi* el control de la iglesia sobre la población disminuye considerablemente, especialmente sobre la conciencia y la moral mexicanas.

En este período José Vasconcelos se pone al frente de la recién creada Secretaría de Educación Pública, que se convierte en uno de los más grandes aciertos de este gobierno<sup>5</sup>.

En el siguiente sexenio bajo la presidencia de Plutarco Elías Calles y como resultado de la violentísima política anticatólica se desarrolla la Guerra Cristera (1926-1929), un conflicto armado que enfrenta a tropas campesinas alentadas por la jerarquía católica contra el ejército federal al intentar aplicar con rigor la constitución de 1917.<sup>6</sup>

Esta constitución en su artículo 130, promovido por Calles para limitar la participación de la Iglesia en la vida pública nacional, niega la personalidad jurídica a las iglesias, subordinaba a éstas a fuertes controles por parte del Estado, prohíbe la participación del clero en política, priva a las iglesias de su derecho a poseer bienes raíces, desconoce derechos básicos de los llamados "ministros del culto" e impide el culto público fuera de los templos.

La postura del gobierno que llegó a prohibir el culto católico en algunos estados, hizo estallar el conflicto, en respuesta a esto, grupos de católicos organizaron boicoteos económicos y sociales creando una crisis económica.

Estos grupos católicos se organizan en grupos armados teniendo como bandera la libertad de culto y es así como aparecen los cristeros. A pesar de que el conflicto es de carácter rural la dirección de todo fue urbana esto quiere decir que los campesinos se enfrentaban y morían mientras los actores intelectuales de todo eran los clérigos.

En un ambiente de incertidumbre y lucha el 1º de julio de 1928 Álvaro Obregón es reelecto<sup>7</sup> a pesar de las demandas que él mismo apoyó de la no reelección años atrás y busca un acuerdo para acabar con la guerra pero ese mismo año es asesinado por José de León Toral por lo que sube a la presidencia Emilio Portes Gil quien con presión de EU logra un acuerdo con los levantados en armas, prometiendo la devolución de las casas episcopales y curales a la vez

---

<sup>4</sup> Blanquel, *op. cit.*, Pág. 147

<sup>5</sup> José Fuentes Mares, *Historia Ilustrada de México*, Océano, México DF 2001 Pág. 179,180.

<sup>6</sup> *Ibid.*, Pág. 382

<sup>7</sup> Mares, *op. cit.*, Pág. 390

que anuncia que la Iglesia Católica se sometería a la ley sin ningún cambio en ésta.

La guerra cristera presenta el problema Iglesia -Estado y en un común acuerdo llegan a la conclusión, uno de no aplicar la ley, y el otro a no exigir su derechos. Este acuerdo ha dejado huella en toda la historia mexicana del siglo XX en lo que a este tema se refiere y a dado pie a movimientos sociales y partidos políticos.

Durante este gobierno el 4 de enero de 1929, respondiendo a un manifiesto que pedía resolver "... lo problemas políticos y electorales por nuevos métodos y procedimientos"<sup>8</sup>, se funda oficialmente el Partido Nacional Revolucionario antecedente del Partido Revolucionario Institucional que buscaba "... prestar una fuerza refleja a los hombres nuevos que por la exigencia legal de la no reelección irían accediendo al poder; evitar la anarquía de la contiendas electorales que, sangrientas o no, diezaban o dividían las filas revolucionarias, permitiendo en cambio la alternabilidad, o por lo menos la participación en el poder de los grupos representados en el propio partido, y llevar una forma menor y controlable- que frecuentemente se resolvería en una pugna meramente ideológica- la consideraciones reales de la sociedad mexicana."<sup>9</sup> Este acontecimiento se convierte tal vez en el más importante de la primera mitad del siglo XX. Desde éste momento y hasta el 2000 el Partido Revolucionario gobernará al país.

Esta organización lleva al poder a Ortiz Rubio sobre Vasconcelos en las siguientes elecciones presidenciales, y es en este momento que se hace presente la clase gobernante, que a causa de continuidad en el gobierno, había creado para sí una fuerte situación económica y que a pesar de no ser parte formal del gobierno buscaban al ser partidarios de Rubio acrecentar esa favorable situación. Es también en éste periodo histórico cuando la historia de México se convierte en una sucesión de presidentes y de las acciones de ellos en el gobierno.

Ortiz Rubio sólo gobernó dos años pero en este tiempo se reprimen con dureza los movimientos de exigencia iniciados por los trabajadores del campo y las ciudades, fue sucedido por Abelardo Rodríguez.

En 1934 las cosa cambian con Lázaro Cárdenas en la presidencia, rompiendo con el estilo político del pasado toma partido por los movimientos populares aplicando una política social avanzada. Durante este periodo se da una fuerte contienda dentro del grupo de poder que lleva a una crisis en el gabinete, el destierro de Calles que había gobernado al país como el jefe Máximo de la Revolución (El Maximato), la creación de nuevas agrupaciones obreras y campesinas y la reorganización del partido oficial.<sup>10</sup>

Cárdenas logra el apoyo no sólo de campesinos y obreros sino también de la clase media producto de la Revolución. Con este apoyo consigue confirmar una soberanía nacional a través de mejoras para los obreros, el rescate de los ferrocarriles, una serie de expropiaciones de enormes latifundios y la

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*, Pág. 393

<sup>9</sup> Blanquel, *op.cit.*, Pág. 151

<sup>10</sup> *Ibíd.*, Pág. 152

expropiación petrolera que presentaron el escenario para una verdadera independencia económica.

La expropiación petrolera se da como consecuencia de la negación de las compañías petroleras a pagar la demanda de los trabajadores que era de 26 millones de pesos y a aceptar otras peticiones como el pago de salario completo en caso de enfermedad.

El presidente Cárdenas tiene varias reuniones con los empresarios y al no llegar a ningún acuerdo decide, de acuerdo a la Ley de Expropiación del 23 de noviembre de 1936 y al Artículo 27 de la Constitución Mexicana, la expropiación de las riquezas petroleras que pertenecen a compañías extranjeras que en ese momento pasaron a manos de la Nación Mexicana.

El Reino Unido rompe relaciones con México y EU y los Países bajos levantan un embargo comercial, esto trae muchas dificultades económicas al país, pero aún así la población se moviliza en apoyo al presidente y a las medidas tomadas, incluso la Iglesia y los empresarios conservadores apoyan las decisiones tomadas por el gobierno.

Otro aspecto importante del sexenio cardenista es su actitud ante la Guerra Civil Española que lo hizo abrir el país a los refugiados españoles mostrando un Cárdenas humanista que le permite ganarse aún más al pueblo mexicano<sup>11</sup>. La sociedad mexicana hace público su apoyo en muchas ocasiones a este régimen.

Aún con el apoyo del pueblo, la situación económica desfavorable del país y el activo revanchismo de quienes son afectados por las medidas tomadas obliga a que los últimos momentos del régimen tengan un tono de moderación que se acentuaría en el momento del cambio presidencial.<sup>12</sup>

En 1940 Manuel Ávila Camacho es elegido presidente lo que frena el reparto agrario y se regresa a la política de los regimenes anteriores conciliando con la naciente clase burguesa industrial.

En 1941 se levanta el embargo por parte de los aliados debido a la escasez de petróleo a causa de la Segunda Guerra Mundial y México declara la guerra a Alemania (1942)<sup>13</sup> al ser hundidos dos de sus barcos petroleros por submarinos alemanes.

El país "vivió entonces uno de los grandes momentos de su crecimiento, un viejo anhelo de ser plenamente moderno pareció empezar a cumplirse en ese entonces para México al quedar inscrito en los países de franco desarrollo"<sup>14</sup> la economía creció, y se promovió la alfabetización. Es un período de paz después de años de disputas armadas.

Pero al frenar la Reforma Agraria y la represión de los movimientos obreros debilitan las bases de apoyo popular lo que lleva al Estado a responder sólo a los grandes intereses económicos.

---

<sup>11</sup> Mares, *op.cit.*, Pág. 417

<sup>12</sup> Blanquel, *op. cit.*, Pág. 154

<sup>13</sup> [http://sunsite.unam.mx/historia\\_mexico8.html](http://sunsite.unam.mx/historia_mexico8.html)

<sup>14</sup> Blanquel, *op.cit.*, Pág. 155

En 1947 Miguel Alemán Valdez gana la presidencia y aprovecha la resaca económica de Europa para el beneficio del desarrollo mexicano. Consigue la convergencia de voluntades de la población mexicana y logra elevar el nivel de vida, en este período se construye Ciudad Universitaria.

En estos años el desarrollo de la economía mexicana deja de ser agrícola para convertirse en una economía industrial lo que afecta todos los ámbitos de la vida del mexicano.

El cambio de México se vino concertando desde el gobierno de Lázaro Cárdenas pero en los años 40's la historia de México se ve desde una base industrial moderna, que se refleja en " la supeditación de la agricultura a la industria, incremento en la urbanización, aumento del sector terciario, etc."<sup>15</sup> es por esto que la industrialización se convierte en la característica de la sociedad mexicana contemporánea.

Ya para los años 50's México es visto como un país con una economía en crecimiento y con una sociedad en cambio hacia la modernidad con una infraestructura promovida por el gobierno para estimular aún más el crecimiento económico y a la empresa privada.

A pesar de esto viene una devaluación del peso y aunque el ritmo del desarrollo no se interrumpe cuando López Mateos llega a la presidencia el país ya viene arrastrando problemas tanto políticos como sociales. En este período y debido al impacto de la Revolución Cubana en el ámbito social mexicano, el gobierno busca la forma de simpatizar con ésta situación, y lo hace adquiriendo la producción y distribución de la energía eléctrica, que resulta en la creación la CFE.<sup>16</sup>

Tratando de entrar en los mercados internacionales México busca la inversión extranjera como una manera más rápida y sencilla de adquirir la tecnología y los recursos necesarios para producirla, situación vigente hasta nuestros días.

Después de Ávila Camacho el gobierno se concentra en la formación de infraestructura básica como la producción de petróleo, aumentar la capacidad de energía eléctrica, el aumento de la red carretera y la construcción de obras de riego.

También se empiezan las obras de otros servicios que cambian la cara de México como la creación de los servicios de transporte aéreo y de comunicación telefónica entre otros muchos.

Este proceso económico da pie al crecimiento de los centros urbanos y su industrialización resulta en un notable crecimiento demográfico.

Durante este sexenio inicia un proceso de concentración del capital alrededor de un grupo pequeño de empresarios que dominan las actividades industriales y financieras y como consecuencia y debido al crecimiento demográfico y la

---

<sup>15</sup>Lorenzo Meyer, "La encrucijada" en *Historia general de México*, Tercera Reimpresión, El Colegio de México, Centro de estudios históricos, México 1998 , Pág. 1276

<sup>16</sup> *Ibíd.*, Pág. 1291

proletarización de la fuerza de trabajo la distribución del ingreso personal se mantuvo muy desigual<sup>17</sup>.

El estado teniendo una ideología revolucionaria se compromete a aminorar la desigualdad en la distribución del capital proveniente de la actividad productiva o al menos a lograr que ésta fuera menos que en las sociedades que no habían tenido una revolución social. Pero esto no fue lo que sucedió.

En realidad existía y sigue existiendo una notable contradicción entre el interés público y los resultados de las decisiones tomadas por el gobierno por que en raras ocasiones los grupos organizados tuvieron la capacidad de presionar a las autoridades para que dieran cumplimiento a las necesidades de la nación.

Para finales de los 50's los medios masivos de comunicación empiezan a tener un papel decisivo en cuanto a la opinión de la población en general, especialmente por que es en estos años que la televisión inicia sus transmisiones.

En 1968 se da uno de los sucesos sociales más importantes de la segunda parte del siglo XX no sólo en México sino en el mundo entero, en muchos campos universitarios y en las calles de un buen número de ciudades, los estudiantes, se movilizaron y se organizaron para criticar y enfrenar a las autoridades y a los sectores más conservadores de sus sociedades.<sup>18</sup>

Estos estudiantes en todo el mundo “cuestionaban con más imaginación que instrumentos reales de poder” no sólo sus respectivas estructuras de autoridad y política, sino un modo de vida y una tabla de valores a los que calificaban de autoritarios, mezquinos consumistas y culpables de los conflictos bélicos, de la discriminación racial y de las múltiples injusticias sociales que se observaban en los países de todo el mundo.<sup>19</sup>

Entre julio y octubre se dan en la ciudad de México varias manifestaciones de estudiantes y personal académico, originadas en violentos incidentes estudiantiles en las aulas de enseñanza media y agravadas por la escalada de la represión policial.

El movimiento pedía “el respeto al espíritu democrático de la Constitución de 1917”<sup>20</sup> lo que quería decir que estaba en contra del autoritario y corporativo régimen gubernamental que había adoptado un régimen de crecimiento económico que acrecentó la distribución desigual de la riqueza y no era capaz de crear empleos para todos los mexicanos.

Los estudiantes no logran tener el apoyo de obreros y campesinos por que estos apoyan al gobierno, comprobando así su calidad de pilares políticos del régimen.

La represión al movimiento que culminó con el fatídico 2 de octubre en la Plaza de las Tres culturas acabó con la toma de las calles por los estudiantes quienes

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, Pág. 1313

<sup>18</sup> Lorenzo Meyer, “La visión general” en *Una Historia contemporánea de México* Tomo 2, editorial Océano, México DF, 2005 Pág. 18.

<sup>19</sup> *Ídem*

<sup>20</sup> Lorenzo Meyer, “El último decenio” en *Historia Mínima de México*, 2da edición, El Colegio de México, México DF 1994, Pág. 169

después de este día tienen que ocultarse, muchos murieron y otros cuantos fueron apresados o desaparecidos.

Todos estos sucesos dejaron en la comunidad universitaria una conciencia crítica del sistema que se transmitiría a las siguientes generaciones. De ahí la consigna que aún todos los años se escucha :¡2 de octubre no se olvida!

Al final aunque el movimiento es derrotado dejó una energía política y cultural que influyó a muchas más personas por la vía de la música, la literatura, la filosofía, el teatro, la forma de vestir, las prácticas sociales, etc.

Inmediatamente después de los sucesos del 2 de octubre, se llevan a cabo en México los juegos olímpicos sin que nadie de los 6500 deportistas ni ninguno de los países participantes dijera nada sobre el asunto. Esto se explica por la actitud anticomunista y de guerra fría que predominaba en el mundo.<sup>21</sup>

Respondiendo al momento de violencia y represión que dejan estos sucesos se empezó a gestar en nuestro país uno de los fenómenos sociales que se convirtió en característico de los años sesenta:<sup>22</sup> la guerrilla, que estuvo presente tanto en las principales ciudades del país como en zonas rurales principalmente en Guerrero. Al final el aparato de seguridad con que contaba el gobierno logró desarticularlas.

El gobierno de Luis Echeverría busca acabar con el ambiente de tensión que vivía el país como consecuencia del 68, liberando a la mayoría de los participantes de estos hechos y dando más recursos a las universidades incluso formó pequeñas organizaciones de izquierda que buscaban dar un sentido de calma a la nación.

Entre los años de 1940 a 1970 se hacen varias reformas electorales que permitieron ampliar la participación ciudadana en las elecciones, éstas reformas fueron permitir el voto de la mujer y a los mayores de 18 años (buscando un poco el “perdón” por llamarlo de alguna forma, de los jóvenes por los acontecimientos del 68), también hubo una representación partidaria en el congreso con diputados de partidos de oposición.

La oposición al régimen, representado por dos partidos de izquierda, el Comunista Mexicano y el Socialista de los Trabajadores encuentra su registro oficial en 1979 bajo el gobierno de José López Portillo y de esa manera el Congreso se abrió a la presencia de representantes de partidos minoritarios.

Con la oposición dentro de un espacio institucional el país en teoría iba en busca de la participación de más posiciones políticas y sociales en las tomas de decisiones aunque el PRI como partido del gobierno siguió teniendo la mayoría y con esto el manejo y la última palabra en todos los asuntos referentes al país.

En los años setentas viene una crisis económica y la estabilidad de precios se perdió debido a la inflación mundial. El gobierno se endeuda tratando de mantener el país a flote y todo acabó con la flotación del peso el 31 de agosto de 1976. Se busca salir de esta situación aprovechando el aumento de los precios mundiales del petróleo e intentando con esto arreglar la economía para así

---

<sup>21</sup> Lorenzo Meyer, “La visión general” en *Una Historia contemporánea de México* Tomo 2, Pág. 19

<sup>22</sup> Lorenzo Meyer, “El último decenio” en *Historia Mínima de México*, Pág. 170

poder solucionar otros problemas del país como “acelerar la creación de empleos, lograr la eficiencia industrial y la autosuficiencia alimentaria, ampliar la red de comunicaciones y mejorar los sistemas educativo y de protección social”<sup>23</sup> pero no se logró.

En estos años la concentración del ingreso se acentúa cada vez más lo que significó la pobreza para la mayoría de los mexicanos y la riqueza o por lo menos el bienestar económico para muy pocos.

La crisis económica de los años sesentas convierte al desempleo en un tema preocupante para el país. Este problema se da principalmente debido al aumento de la población del país y a otros factores como la migración del campo a la ciudad, lo que da lugar a que la producción de alimentos y ciertas materias primas no se adecuara al ritmo de la demanda, pero también a que los jóvenes que emigraban a la ciudad no encontraran trabajo en una industria que buscaba trabajadores calificados o semicalificados y no fuerza de trabajo sin calificación ni educación.<sup>24</sup>

Además de que los problemas de la ciudad, ya de por sí caótica, se agudizaron al no poder responder a las exigencias de 14 millones de habitantes.

Para finales de los años 70's con López Portillo en el gobierno la economía mexicana recupera un poco el ritmo de crecimiento interno gracias al rápido desarrollo de nuevos recursos petroleros. Esto da confianza a los mercados internacionales que empezaron a invertir en nuestro país.

Con Estados Unidos las tensiones siguen presentes ahora por las ventas del gas natural (en el sexenio anterior habían sido por el petróleo) y también debido a la amenaza de endurecer las políticas hacia los indocumentados.

México se defiende usando la producción petrolera para tener más presencia en Centroamérica y afianzando sus lazos políticos y económicos con Cuba.

“Al finalizar el decenio de los sesenta México parecía reafirmar su carácter de potencia intermedia y buscar disminuir sus lazos de dependencia respecto a su poderoso vecino del norte”<sup>25</sup>

Por un breve tiempo el bienestar por medio de la abundancia petrolera hace que el gobierno piense que así iba a seguir y todo lo que tiene que hacer es administrar esa abundancia.

Pero en 1981 el panorama cambia ya que el precio baja drásticamente y es imposible evitar una devaluación por la fuga de capitales. Esta situación lleva al país a enfrentarse con una enorme deuda externa. Esta crisis política y económica es enfrentada usando el control presidencial sobre el aparato corporativo para imponer un cambio en la estructura del modelo económico, lo que tendría repercusiones negativas debilitando el aparato corporativo.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*, Pág.174

<sup>24</sup> *Ibíd.*, Pág.177

<sup>25</sup> *Ibíd.*, Pág.181.

<sup>26</sup> Lorenzo Meyer, “ La visión general” en *Una Historia contemporánea de México* Tomo 2, Pág. 26



En 1986 México busca la “reconversión industrial” que tiene como meta hacer de México un país exportador mediante el aliento de la inversión extranjera, el aprovechamiento de mano de obra barata y su vecindad con EU.

Pero la inflación sube y la pequeña y mediana industria casi desapareció, incluso algunas grandes compañías tienen problemas y otras no logran sobrevivir, debido a esto la economía informal aumenta rápidamente.

Las consecuencias de esto las sufre el partido del poder encabezado por Miguel de la Madrid como presidente de la república cuando en Chihuahua la clase media empresarial logra el control del partido de oposición de derecha, el Partido de Acción Nacional (PAN).

Los empresarios logran el impulso de este estado fronterizo donde todas las clases sociales habían sido afectadas por la devaluación y con este apoyo derrotan al PRI en las elecciones por las principales ciudades de Chihuahua. Un poco más adelante, en las elecciones presidenciales de 1988, se haría evidente el desgaste del régimen.<sup>27</sup>

La población sigue creciendo y entre 1970 y 2000 se duplica, el país está conformado en su mayoría por jóvenes. Al cerrarse el siglo las tres cuartas partes de la población vive en zonas urbanas y la distribución de la riqueza continúa siendo injusta.

La elección de 1988 enfrenta al PRI con Carlos Salinas de Gortari como candidato presidencial con una oposición descontenta por la caída del nivel de vida y por las pocas expectativas que genera el seguir siendo dirigidos por el partido en el poder.

La noche del 6 de julio de 1988, el sistema del conteo de votos falla inexplicablemente, los resultados finales se tardan varios días, la sospecha de un fraude es inevitable principalmente por que las cifras finales son las mínimas para dar mayoría al candidato oficial.<sup>28</sup> El régimen oficial había entrado a una era de elecciones con competencia pero aún tendrían que pasar 12 años antes de que los resultados de unas elecciones fueran creíbles.

El sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) se caracteriza por el intento de recuperar la legitimidad del poder haciendo una coalición para acelerar los cambios económicos. Para esto se hizo una serie de cambios a la Constitución para modificar el marco legal agrario, permitiendo la privatización del ejido y el retorno de la banca a manos privadas y se dio reconocimiento formal a la Iglesia.

Uno de los acontecimientos económicos más notables de este período resulta del acuerdo que se firmó con EU y Canadá, el Tratado de libre Comercio de la América del Norte TLCAN que entró en vigor en 1994. “... para México el TLCAN fue, mucho más que un tratado de comercio, fue el inicio de un cambio de fondo en su relación histórica con el gran vecino del norte”<sup>29</sup>

En este sexenio se pone en marcha el Programa Nacional de Solidaridad PRONASOL, en una negociación entre gobierno y comités, se llevan a cabo

---

<sup>27</sup> *Ídem.*

<sup>28</sup> *Ídem.*

<sup>29</sup> *Ibíd.*, Pág.29

miles obras de introducción de agua potable, drenaje, alumbrado y pavimentación, construcción de viviendas, escuelas y clínicas, puesta en marcha de programas alimentarios, becas, etc.” En la práctica, la lógica del programa estuvo gobernada menos por el combate a las causas mismas de la pobreza y más por sus efectos visibles y sobre todo, ligada a los resultados electorales.”<sup>30</sup>

En 1994 Luis Donaldo Colosio, candidato del PRI a la presidencia es asesinado en plena campaña electoral y es sustituido por Ernesto Zedillo que compite contra Diego Fernández de Cevallos candidato del PAN. El PRI ganó pero el margen de victoria disminuyó notablemente.

Dos acontecimientos marcaron este proceso electoral: Uno el ya mencionado asesinato del candidato oficial, Luis Donaldo Colosio; y el sorprendente levantamiento armado, el 1º de enero, en Chiapas del ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) de extracción indígena. Los combates entre los insurgentes y el gobierno sólo duran unos cuantos días dando paso a un complejo y prolongado proceso de negociación.

Estos acontecimientos dañan la imagen de México que el gobierno salinista había buscado construir dentro y fuera del país.

Finalmente 1994 concluye con una nueva crisis política que responde a las debilidades del proceso acelerado de cambio económico, magnificado por la necesidad política de presentar una economía fuerte al momento de la elección presidencial, lo que resulta en una gran devaluación.

En el sexenio de Ernesto Zedillo el PRI se enfrenta a una división entre el partido y el presidente, Zedillo condena públicamente a Salinas por los errores que llevaron a la crisis política y económica su descrédito fue coronado cuando este partió de exilio voluntario a Irlanda.

Para 1996 la economía empieza a mejorar un poco pero no totalmente, es evidente que las expectativas que genera el discurso del gobierno no correspondían a los resultados que los ciudadanos del país observaban. Además existe una creciente impaciencia ciudadana ante el crecimiento de los índices de la delincuencia, la persistencia de la mala impartición de justicia; la falta de solución al conflicto en Chiapas, la percepción de una percepción de impunidad ante la corrupción, etc.<sup>31</sup> Todos estos conflictos hacen que el campo electoral del 2000 se presentara en una situación poco propicia para la victoria del partido oficial. Lo que da inició a la transición política por primera vez después de tantos años en nuestro país.

Las elecciones presidenciales del 2000 se perfilan como un momento decisivo en el desarrollo político del país, ya que por primera vez el régimen se iba a enfrentar a una oposición fuerte y en un marco electoral vigilado por una institución creíble, el IFE.

El 2 de julio del 2000, la base electoral del PAN llamando al “voto útil” logra la victoria para su candidato Vicente Fox. México experimenta el primer cambio ordenado y relativamente pacífico de régimen político en toda su historia como país independiente.

---

<sup>30</sup> *Ídem.*

<sup>31</sup> *Ibíd.*, Pág.32

Al final del siglo XX México se presenta como un país con grandes expectativas que buscaba la modernización política y económica, aunque los problemas sociales económicos y políticos todavía buscaban solución, era la primera vez que el país era oído y había decidido su futuro.

## 1.2 Cultura y arte

Como ya lo hicimos anteriormente para explicar el siglo XX mexicano tomaremos como punto de partida la Revolución Mexicana, por ser uno de los acontecimientos más importantes de principio de siglo y por que a partir de él se desarrollan los acontecimientos que darán pauta para crear la sociedad mexicana que ahora somos.

Pero a esta revolución le anteceden 30 años de dominio del general Porfirio Díaz "... década de un arraigo profundo de una interpretación reverente (tanto activa como pasiva) del autoritarismo."<sup>36</sup> en la que la élite política e intelectual comparten los ideales del general y se rinde devoción a los modelos europeos.

Durante éste tiempo se busca encontrar un nuevo nacionalismo, que conforme el gobierno de Porfirio Díaz avanza, va perdiendo su espíritu, lo que lo convierte en un nacionalismo supeditado a la figura presidencial y a la jerarquización política.

El modernismo (1884-1921) aparece durante estos años, y se presenta como un movimiento de enfrentamiento con los lazos coloniales que arrastra toda América Latina, la poesía y la prosa modernista logran vitalizar el idioma, "... americaniza influencias como el simbolismo, modifica las percepciones artísticas, introduce elementos de sexualidad y erotismo usando los planos exóticos, descubre en el manejo irreprochable de la forma una oposición consciente al desorden, a lo imperfecto del exterior."<sup>37</sup>

Con escasas excepciones, el modernismo se queda en el experimento verbal y en el desafío moral, el idioma toma una barroca y nueva sensibilidad que no florece y los mismos modernistas se percatan de su fracaso, no hay más hacia donde ir. Muchos de ellos terminan incorporándose a las filas de la cultura oficial. "La modernidad trasciende a los modernistas, su elitismo concluye siendo un populismo rítmico"<sup>38</sup>

La cultura porfirista va dirigida a reducidos grupos, es un privilegio de las altas esferas los cuales usan la exagerada ornamentación e imitan la cultura francesa o inglesa como un signo de civilización y cultura, esta imitación se utiliza entre los artistas de la época como un supuesto recurso para asimilar la época moderna.

Aunque toda la cultura está estrictamente controlada y se presenta conservadora y cerrada, en los márgenes de esta oficialidad se encontraban algunos "bohemos", que tenían publicaciones de oposición que se difundían de forma anónima para evitar la cárcel o la muerte.

La difusión de estas ideas opositoras se presentan en diversos gremios de trabajadores de doctrinas anarquistas y socialistas, aparecen las primeras lideresas feministas y se forman grupos campesinos que buscan romper con el sistema porfirista.

---

<sup>36</sup> Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia General de México* Vol. 2, tercera Reimpresión, El Colegio de México, Centro de estudios históricos, México 1998, Pág. 1382.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, Pág.1384

<sup>38</sup> *Ibíd.*, Pág.1385

En algunos sectores de la burguesía y de la clase media empieza el reclamo de movilidad, y tímidamente pero como antecedente directo del espíritu revolucionario, en el arte empiezan a verse algunas señales de este descontento como el rechazo a la pintura académica, nuevos proyectos culturales y educativos originados en el rechazo a la filosofía positivista y novelas críticas como *Los fracasados* y *Mala Yerba* de Mariano Azuela.<sup>39</sup>

Para fines del porfiriato México seguía en su búsqueda de ser un “país civilizado a la altura de las naciones cultas del mundo”<sup>40</sup>

La Ciudad de México vio la construcción de fastuosos edificios públicos, reflejo de la ecléctica arquitectura europea de entonces. Con arquitectos casi siempre extranjeros se levantó el Palacio de Correos por Adamo Boari, quien también inicia el Palacio de Bellas Artes; El palacio de comunicaciones por Silvio Conti y el Monumento a la Independencia que fue obra de Rivas Mercado.

Surgen nuevos barrios, que entonces toman el nombre de colonias, alrededor de la ciudad. Su arquitectura es muy a la francesa representada por palacetes o chalets, debido a las exigencias de sus dueños de gran imaginación y prepotencia, estas construcciones dan paso a la entrada del art-nouveau, la gran novedad arquitectónica, con su movimiento curvilíneo y su típica interpretación de la naturaleza. Éstas características producirán construcciones realmente notables.

El ideal del artista de entonces era el que mejor representara las formas y modos provenientes de Europa, el artista que encajaba era aquel que seguía estas tendencias, gente joven que había viajado a Europa donde había asimilado los estilos, pero también el modo de vida “bohémio” del artista europeo. Los más notables entre ellos son Julio Ruelas y Jesús Contreras.

Ruelas es un artista simbolista, pintor, dibujante y grabador; es uno de los más importantes exponentes de las formas decorativas que eran características del entonces novísimo art-nouveau.<sup>41</sup> Fue ilustrador principal de una revista que gozó de gran aprecio en todas las naciones de habla hispana: la *Revista Moderna*, equiparable en cierto modo a *The Yellow Book*, en ella se publicaban traducciones al español de Novalis, Edgar Allan Poe y Baudelaire, la poesía de Rubén Darío, estudios sobre arquitectura, esoterismo y ciencias ocultas, ensayos sobre los prerrafaelistas, William Turner o sobre los pintores avant-garde franceses, narraciones de corte fantástico-decadente (muy al estilo del Barón de Huysmans) a las que los modernistas eran muy afectos.

En este mismo periodo Manuel Manilla y Guadalupe Posada trabajaban en la ciudad de México, ignorados por la cultura “oficial” estos espléndidos grabadores representantes de la contracultura porfiriana, “tenían el descaro de restregarles en la cara a los señores de la cultura que México, a pesar de lo que ellos quisieran, no era París”<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, Pág. 1389

<sup>40</sup> Jorge Alberto Manrique, “El proceso de las artes 1910-1970” en *Historia General de México* Vol. 2 tercera Reimpresión, El Colegio de México, Centro de estudios históricos, , México 1998, Pág.1360

<sup>41</sup> *Ibid.*, Pág. 1360

<sup>42</sup> *Ibid.*, Pág. 1361

Estos artistas, cronistas de la cotidianidad urbana, fueron artistas que se formaron en los márgenes del paradigma de la cultura porfiriana tomando partido por el artesano, sólo para reforzar su propia visión del México de ese tiempo, un México donde lo popular es la realidad y lo “oficial” es sólo una máscara y refleja lo que el gobierno quiere ver y quiere que se vea del país, claro en ese momento tratando de seguir los ideales europeos tan alejado de lo que era nuestra realidad mexicana.

Posada en especial alcanza con su obra un estilo muy personal, con un trazo simple pero dinámico, que tiene una capacidad extraordinaria de transmitir desde sus características formales un humor irónico propio de la carga crítica de su trabajo “dando apariencia visual a las lacras, a las miserias, los errores políticos, las catástrofes naturales, los crímenes pasionales y los hechos insólitos de la sociedad porfirista de su época.”<sup>43</sup>

Los antecedentes intelectuales de la lucha armada que se venía aparecen con el Ateneo de la Juventud ya que son los primeros en incorporar la noción de luchas de clases al concepto del Estado. Los antecedentes de éste grupo se encuentran en los cauces míticos y morales de los jesuitas del siglo XVIII.

El Ateneo empieza a constituirse a partir de 1906 cuando Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón publican *Savia Moderna*, en ese mismo año se presenta una exposición de jóvenes pintores: Ponce de León, Francisco de la Torre, Diego Rivera, Gerardo Murillo y el Doctor Atl que recientemente había regresado de Europa, también se inician las reuniones de varios intelectuales para leer los clásicos, entre ellos Alfonso Reyes, Antonio Caso, José Vasconcelos y Pedro Hernández Ureña.

En 1907 Manuel Caballero resucita la *Revista Azul* con el deseo de atacar al modernismo. “Los jóvenes intelectuales se indignan a nombre de la bandera del arte libre. Bandas de músicos, gritos, discursos y poesía en la Alameda Central”<sup>44</sup>. El arquitecto Jesús T. Acevedo funda la Sociedad de Conferencias.

Este es un año decisivo en el que según apunta Henríquez Ureña “la orientación filosófica cambia y empiezan las aspiraciones humanistas de este grupo de jóvenes.”<sup>45</sup> Es un tiempo de conferencias y discursos que se usan como medios de comunicación masiva.

En 1908 se organiza una sesión como respuesta al ataque del periódico *El país* donde se hace evidente el descontento público contra el régimen.

1909 empieza con un ciclo de conferencias sobre la filosofía positivistas presentadas por Antonio Caso y el 28 de octubre por fin se funda oficialmente el Ateneo de la Juventud.

Los participantes: los escritores Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Enrique González Martínez, Rafael López, Roberto Argüelles Bringas, Eduardo Colín, Joaquín Méndez Rivas, Antonio Medis Bolio, Rafael Cabrera, Alfonso Cravioto, Martín Luis Guzmán, Carlos González Peña, Isidro Fabela,

---

<sup>43</sup> Teresa del Conde, *Historia del Arte mexicano del siglo XX* Capítulo I en <http://www.arts-history.mx/artmex/1.html> consultado el 14 de marzo de 2007.

<sup>44</sup> Carlos Monsiváis, *op. cit.*, Pág.1391

<sup>45</sup> *Ídem*

Manuel de la Parra, Mariano Silva y Aceves, José Vasconcelos; el filósofo Antonio Caso; los arquitectos Jesús Acevedo y Federico Mariscal; los pintores Diego Rivera, Roberto Montenegro, Ramos Martínez: los músicos Manuel Ponce y Julián Carrillo.

Los ateneístas son una generación que tiene claros sus propósitos y tienen una unidad en su lucha, representan el espíritu inconforme y rebelde ante la cultura porfiriana lo que los hace los precursores directos de la Revolución.

Uno de los puntos importantes de su ideología es regresar a los clásicos y al humanismo. Ellos representan la aparición de la educación para el trabajo y la obra en la sociedad cultural mexicana, donde la técnica se vuelve lo primordial y sin esta “ningún producto de la inteligencia es duradero”.<sup>46</sup>

El Ateneo se convierte en el primer centro libre de cultura que hace que el factor social este en el nuevo pensamiento cultural que se estaba gestando, ellos son los primeros en acercarse al misticismo oriental y a Buda. Son la primera señal latente del descontento y la crítica hacia el régimen.

La cultura para este grupo debe tener autonomía y no sujetarse a las ideas del gobierno por lo que se pide la separación de la cultura y el Estado. El artista y el intelectual se presentan como seres privilegiados dentro de esta separación.

A pesar de las buenas ideas el Ateneo tuvo que lidiar con varios problemas ideológicos que no permitieron que se mantuviera fiel a los principios revolucionarios de la lucha armada. Ellos nunca fueron la ruptura frente al positivismo ya que aunque disienten de ella se consideran herederos de lo mejor de quienes la sustentaban, luchan por conservarse en armonía durante la guerra buscando todavía “ el goce cultivado de los sentidos” en medio de un ambiente hostil donde el hombre intelectual no tiene estímulos.

En 1910 con el Centenario de la Independencia y con Vasconcelos siendo elegido como presidente del Ateneo estalla la lucha armada que habría de durar once años.

La Revolución armada llega como un desastre para los ideales y el optimismo del hombre ateneísta así como para el desarrollo de la vida intelectual que ellos buscaban y aunque buscan mantenerse como grupo durante el conflicto, terminan por desaparecer con muchos de sus miembros fuera del país.

1910 se presenta como un año de cambios en el ámbito tanto social como cultural principalmente en la pintura. Los artistas que no se encontraban en Europa se afilian a la lucha, ilustrando publicaciones revolucionarias, fungiendo como agregados en el frente de algún aguerrido general (como fue el caso de Francisco Goitia y de David Alfaro Siqueiros) o sentando las bases pictóricas para una idea actualizada de la nueva conciencia nacional. Tal fue el caso de [Saturnino Herrán](#) que planteó en sus dibujos monumentales de friso Nuestros dioses, destinado al entonces inconcluso Palacio de Bellas Artes, el advenimiento de la pintura mural.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> *Ibid*, Pág. 1395

<sup>47</sup> Conde , Teresa , *Historia del Arte mexicano del siglo XX* Capítulo II en <http://www.arts-history.mx/artmex/2.html> consultado el 14 de marzo de 2007.

El 28 de julio de 1911 ocurre un hecho de importancia política en relación de las artes: los estudiantes de la Academia de San Carlos tratan de destituir al entonces director, Antonio Rivas Mercado. Los estudiantes fueron instigados por el Dr. Atl (Gerardo Murillo) que había regresado de Europa con la idea de que el ambiente cultural de México necesitaba "sacudirse un poco". Ya desde un año antes los estudiantes encabezados por él habían exigido una exposición mexicana paralela a la que se había proyectado de pintura española.<sup>48</sup>

La huelga duró dos años y en 1913 el pintor Alfredo Ramos Martínez, recién llegado de Europa, ocupa la dirección de la Academia trayendo un nuevo proyecto que significaba rumbos diferentes para el arte: La Escuela de Pintura al Aire Libre.

Uno de los objetivos de estas escuelas era "desacademizar la Academia" según palabras de Ramos Martínez<sup>49</sup>, permitiendo a los estudiantes experimentar fuera de los parámetros de la institución, y más literalmente sacar a los estudiantes de las aulas para que pintaran en exteriores. La primera estuvo en Santa Anita Iztapalapa a la que se le puso el nombre de Barbizón. El nombre tenía su referente, en memoria de la generación de pintores naturalistas de mediados del siglo XIX en Francia.

Después se abrieron otras escuelas en Xochimilco, Coyoacán, Chimalistac, Churubusco y Tlalpan años después en 1932 todavía se abrió una escuela más en Taxco, Guerrero. Se hizo una exposición con las obras de los alumnos que fue llevada a Berlín y después a algunas ciudades de España y Francia donde fue recibida con mucho interés.

Su principal función era crear una conciencia estética y acercar el arte a todas las clases sociales aunque iba dirigida primordialmente a jóvenes, casi niños, a ellas también asistían obreros y señoritas de clase media. Muchos artistas notables de ese tiempo dieron clases en estas escuelas o incluso asistieron a ellas entre ellos Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Adolfo Best Maugard, Agustín Lazo entre otros muchos.

Fuera del ambiente académico el pintor Joaquín Clausell marcaba nuevas tendencias al iniciar un especie de impresionismo local, muy rico en colorido y en su transformación simbólica y sentimental de la naturaleza.

Como ya se dijo los estudiantes más destacados de la academia se habían dispersado en medio de los acontecimientos políticos encargándose de diferentes trabajos, Orozco como dibujante de prensa, Siqueiros con el ejército institucionalista y Diego Rivera en Europa becado por Teodoro Dehesa, gobernador de Veracruz, empapándose de las últimas vanguardias europeas, primero con los modernos españoles y después con el grupo cubista de Braque, Picasso y Gris.

En este momento México se empieza a ver así mismo como diferente a Europa consecuencia de la revolución, lo que hace que la conciencia estética empiece a tener un espíritu nacionalista. Se empieza a constituir una moral nueva resultado

---

<sup>48</sup> Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, Pág. 1363

<sup>49</sup> Teresa del Conde, *Historia del Arte mexicano del siglo XX* Capítulo II en <http://www.arts-history.mx/artmex/2.html> consultado el 14 de marzo de 2007.



de la revolución social que el país vive, hay una transformación de las costumbres y la cultura reflejo del cambio en la sociedad.

El año de 1915 es un cambio de transición de la sociedad mexicana en todos sus aspectos ahora fincando sus bases en los ideales y circunstancias revolucionarias. En este año Mariano Azuela publica *Lo de abajo* como folletón, Antonio Caso dicta un curso de estética en la Escuela de Altos Estudios y un ciclo en la Universidad Popular que se editará provisionalmente al año siguiente, a estos cursos asisten los poetas González Martínez, López Velarde, el pintor Saturnino Herrán y un grupo de jóvenes que serán conocidos como los “siete sabios”, decididos a encontrar explicación intelectual de los acontecimientos que se vivían y de su propia agitación interior.<sup>50</sup>

Este año se constituye un grupo dentro del ámbito cultural la Generación de 1915 entre sus miembros más destacados encontramos a: Vicente Lombardo Toledano, Manuel Gómez Morín, Alfonso Caso, Teófilo Olea Leyva, Miguel Palacios Macedo, Alberto Vázquez del Mercado, Manuel Toussaint, Narciso Bassols, Antonio Castro Leal y Daniel Cosío Villegas.

Las experiencias que unían a este grupo vienen de la repercusión tanto psicológica como social del asesinato de Francisco I. Madero que dejó la sensación de que la democracia en México nunca iba a ser posible, los crímenes huertistas como el símbolo de la unidad nacional, la repulsa a la dictadura y los centros formativos como la Preparatoria y la Escuela Nacional de Jurisprudencia.<sup>51</sup>

La Generación del 15, resultado directo de Caso y los ateneístas, toman la vía del “misticismo” y las lecturas espiritualistas (Bergson, Boutroux). Toman a la revolución de forma apasionada pero también la niegan, quieren ser parte de la vida pública permaneciendo en México.

Intentan sacar de la ideología Revolucionaria lo mejor haciéndola camino para una evolución “mística” que ayudará al país y le dará lo que necesita para la paz, niegan los efectos positivos de la violencia pero al mismo tiempo reconocen lo inevitable de ella al aceptar que es un momento en que sobrevivir es lo esencial. Con esto el intelectual de éste grupo busca insertarse en la nueva situación confusa y problemática del país.

Es en éste periodo que se emite la tesis “que poblará estudios históricos y literarios: la Revolución adquiere ser, cuando toma conciencia intelectual (moral) de su proceso”<sup>52</sup>

Esta premisa es reflejo de la situación del sector ilustrado del país, este sector se da cuenta que es difícil para ellos salir adelante durante una Revolución por la imposibilidad de crear el ambiente idóneo para que la cultura genere más cultura y además en un momento de lucha armada este aspecto de la sociedad queda en segundo término.

---

<sup>50</sup> Carlos Monsiváis, *op. cit.*, Pág. 1406

<sup>51</sup> *Ibíd.*, Pág. 1407

<sup>52</sup> *Ibíd.*, Pág. 1410

Surge un libro que representa “ un salto místico”, el modo de vida ideal que busca el intelectual: Ariel de José Enrique Rodó. Donde se extrae la idea de una “minoría selecta” como los idóneos para llevar el camino del país.

Con el gobierno de Álvaro Obregón en 1920, Vasconcelos es puesto en la rectoría de la Universidad y después en la nueva Secretaría de Educación Pública. Con Vasconcelos se inicia un plan de "salvación y regeneración de México por medio de la cultura". La cultura, para el ministro, equivalía al "Espíritu". De aquí que el lema vasconceliano de nuestra máxima casa de estudios, la Universidad de México, sea "Por mi raza hablará el espíritu".<sup>53</sup>

Con Vasconcelos en la Secretaría de Educación se empieza un proyecto que tiene a la cultura como salvadora del país. Los puntos más importantes de este plan consistían en<sup>54</sup>:

-La educación como actividad evangelizadora a través de misiones rurales que “predicaban” el alfabeto, buscando despertar algún tipo de conciencia cultural.

Y donde la educación de las minoría indígenas eran contempladas por primera vez.

-Campañas contra el alfabetismo, con la escuela rural que busca adaptarse a las formas de vida de las comunidades campesinas.

-La difusión y la promoción de la artes, para esto se funda un Departamento de Bellas Artes con la intención de intensificar el entusiasmo por la pintura , la escultura, la música y el canto, así como el redescubrimiento y apoyo de las artesanías populares.

La Generación de 1915 ya con Vasconcelos como figura guiadora se encargan de ocupar los sitios ahora vacíos de todo el aparato cultural que se encuentra un poco abandonado debido al ambiente resultante de la Revolución y a que muchos intelectuales reconocidos se alejaron de la vida cultural por estas mismas razones.

Muchos intelectuales aún en sus veintes y algunos más jóvenes como Cosío Villegas que a los 18 años se convierte en maestro universitario, buscan organizar el país para darle un molde justo necesario para que funcione idealmente.” ya no se puede confiar en lo establecido, y ni siquiera la cultura europea es una garantía.”<sup>55</sup> Por lo que ellos buscan a través de la literatura y la educación ese proyecto donde lo nacional se haga único y original, lo que los hace caer en contradicciones donde con ensayos de prosa europeizada buscan denunciar exactamente ese europeísmo que tanto critican.

La labor de ésta generación no es crítica sino pedagógica, y en la técnica “encuentran el lenguaje más apto de un país nuevo”<sup>56</sup>, la técnica y las leyes científicas lo son todo.

El servicio público se convierte en un trabajo muy importante para ellos y es ahí donde tienen sus logros más importantes, en la creación de instituciones para aplicar las soluciones técnicas y científicas más correctas para el bienestar común, el beneficio individual es el beneficio del país.

---

<sup>53</sup> Teresa del Conde , *Historia del Arte mexicano del siglo XX* Capítulo II en <http://www.arts-history.mx/artmex/2.html> consultado el 15 de marzo de 2007.

<sup>54</sup> Carlos Monsiváis, *op. cit.*, Págs.1418 y 1419.

<sup>55</sup> Carlos Monsiváis, *op. cit.*, Pág.1413

<sup>56</sup> *Ibíd.*, Pág. 1414

A partir de aquí surge en el país un nacionalismo cultural debido a la pérdida de confianza en el ideal Europeo y la creciente influencia de Estados Unidos. Otra razón es la realidad política que se vive y el texto (muy avanzado para su época, según Carlos Monsiváis) de la Constitución de 1917.

Con Obregón en la presidencia y Vasconcelos en la Secretaría de Educación se dan las condiciones idóneas para que la Escuela Mexicana de Pintura haga su gran aparición.

Vasconcelos hace venir de Europa a Rivera y Montenegro, y “recoge a los que estaban ahí y eran recogibles”<sup>57</sup> y les ofrece los muros de varios edificios públicos.

Rivera empieza a pintar el Anfiteatro Bolívar y Montenegro la ex-iglesia de San Pedro y San Pablo. Conforme esto va avanzando ellos y quienes tenían alrededor empiezan a hacer conciencia de su tarea y se agrupan en un Sindicato de Artistas Revolucionarios integrado a fines de diciembre de 1922 bajo el liderazgo de Siqueiros; surgiendo de él en 1923 el Manifiesto del Sindicato, firmado por David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Diego Rivera, Orozco y Carlos Mérida.

Este Manifiesto dirigido "A la raza indígena humillada", así como a todos aquellos que no estuvieran comprometidos con los ideales burgueses proponía un arte público, y por lo tanto monumental; descalificaba a la pintura de caballete como inútil; reconocía como fuente inspiradora al arte popular mexicano, el que pregona "el mejor del mundo"; y pedía un arte para la revolución, que actuara sobre el pueblo para encaminarlo a adelantar el proceso revolucionario.<sup>58</sup>

El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas... repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades.<sup>59</sup>

Aquí se hace evidente el cambio de pensamiento en el intelectual, pasó de pensar en él como el ser privilegiado y único, al obrero que se agrupa con otros obreros y que está al nivel de toda la población, lo popular es el punto de partida de este movimiento, el Movimiento del Muralismo Mexicano.

En marzo de 1924 aparece el primer número del periódico *El machete* que se convirtió en el medio de difusión de las propuestas del Sindicato.

Ni siquiera durante la fase inicial existió en el muralismo algo así como un cuerpo de teorías o modalidades estéticas comunes. Cada pintor era a la vez, un intelectual generalmente imbuido de teorías marxistas (aunque más bien de oído que de estudio). A principios de los años treinta era casi indispensable pertenecer al Partido Comunista si es que se pretendía obtener comisiones para realizar pinturas murales o participar en exposiciones de importancia. Sin embargo, cada artista se expresaba de acuerdo a su individualidad estilística y bajo los presupuestos temáticos se relacionaban con la fase armada de la Revolución, las escenas de la conquista, el poder omnímodo de la Iglesia durante la vida

---

<sup>57</sup> Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, Pág. 1364

<sup>58</sup> *Ibid.*, Pág. 1365

<sup>59</sup> Citado en Carlos Monsiváis, *op. cit.*, Pág. 1423

colonial, la lucha de clases, las costumbres, mitos y ritos, las fiestas populares, la geografía, el paisaje, las etnias y el pasado prehispánico. Este fue concebido como un periodo glorioso y armónico, algo así como la edad de oro, la Arcadia de la nación.<sup>60</sup>

A pesar de los diferentes temperamentos e incluso ideologías la Escuela Mexicana de Pintura encontró en la exaltación de la lucha revolucionaria su razón de ser y creían verdaderamente en su pueblo mexicano de ahí que hallan hecho suya la encomienda del nacionalismo: La provocación del orgullo.<sup>61</sup>

La tarea dada al muralismo era reflejar el credo humanista y la épica revolucionaria, intenta capturar artísticamente lo genuino de lo mexicano y dar una especie de recompensa psicológica para quienes habían nacido en las más bajas condiciones sociales.

Decidieron hacer de esta masa popular la materia prima de su obra y de ésta una sociedad “heroica” que vivía sus calamidades con la “frente en alto” y orgullosos de su pasado y su porvenir.

Durante los casi 30 años que siguieron éste movimiento conoció un éxito nunca antes visto, en gran parte por el marcado nacionalismo, obtuvo reconocimiento internacional e incluso logró influir en varios movimientos artísticos latinoamericanos y a causar impacto en EU.

Por primera vez América produjo un movimiento original que incluía los modelos de la vanguardia. Se había creado una escuela nacional, con arte propio que expresara un lenguaje universal.

Las personalidades de algunos de los miembros de éste grupo se hicieron destacar, de ahí vienen los “Tres Grandes” del muralismo: Rivera, Orozco y Siqueiros.

Rivera era el artista de temperamento clásico, en el que predominaba el sentido analítico del dibujo, sus obras más representativas: la Secretaría de Educación, la escalera del Palacio Nacional, el Palacio de Cortés en Cuernavaca y la capilla de Chapingo.<sup>62</sup>

Orozco muestra desde sus obras más tempranas un sentimiento trágico y una visión “al sesgo” de la realidad, que le permite descubrir realidades no visibles. Su obra se construye a base de pinceladas de color y de esto y de su composiciones diagonales obtiene todo su dinamismo. Crea la figura monumental de Prometeo en Pomona College, y alcanza las grandes síntesis del pensamiento pictórico en los frescos de Guadalajara (Universidad, Palacio de Gobierno, Hospicio Cabañas), el Palacio de Bellas Artes, en la Iglesia de Jesús y en el Palacio de Justicia.<sup>63</sup>

Por su parte Siqueiros es el gran teórico del movimiento muralista, su obra artística no sólo está en relación con su actitud y actividad política, sino que puede entenderse como función de ellas. Estuvo siempre preocupado por las

---

<sup>60</sup> Teresa del Conde, *Historia del Arte mexicano del siglo XX*, Capítulo III en <http://www.arts-history.mx/artmex/3.html> consultado el 15 de marzo de 2007.

<sup>61</sup> Carlos Monsiváis, *op. cit.*, Pág. 1423

<sup>62</sup> Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, Pág. 1366

<sup>63</sup> *Ibíd.*, Pág. 1367

nuevas posibilidades de percepción de la obra (de ahí sus escorzos y el movimiento incesante de sus figuras) y por el empleo de nuevos materiales.<sup>64</sup>

Otros artistas destacados que participaron en la escuela mexicana fueron: Xavier Guerrero, Alva de la Canal, Fernando Leal, Fermín Revueltas entre otros. Manuel Rodríguez también participó y después vendrían Juan O’Gorman, O’Higgins, Gonzáles Camarena, Alfredo Zalce, José Chávez morado y muchos otros.

Los muralistas pintaron muros y más muros, y en algún momento de su camino el muralismo se institucionalizó, entraron en una dinámica donde ellos mismos se repetían respondiendo a las peticiones del órgano institucional oficial. Esto le hizo perder al movimiento dinamismo, y la ideología y empuje revolucionario que al principio fue el móvil de la Escuela Mexicana se convirtió en un deseo de los mismos líderes del movimiento en crear grupos y “dejar escuela “ por decirlo de alguna manera.

A pesar de afirmarse en contra de la pintura de caballete, ésta se siguió practicando, las razones: Los muros no alcanzaban para todos y los pintores necesitaban ganar dinero, y no todos los pintores podían o querían pintar murales. Afortunadamente algunos pintores encontraron en el caballete la forma de volver su arte más intimista y lograron que las opciones fueran muy ricas por que éste medio les permitía una mayor experimentación. Y en mi opinión gracias a esto tenemos unas de las más grandes obras de pintura de caballete de toda la historia del arte de México.

En el grabado J. G. Posada permaneció un poco desaparecido hasta que Jean Charlot lo “descubrió”<sup>65</sup>, él venía enterado de la reciente obra gráfica de Millol y los expresionistas alemanes y nórdicos, y esto se convertiría en la simiente de la escuela mexicana de grabado. Entusiasmados por Charlot, varios grabadores se dedicaron a estudiar las diferentes técnicas de la estampa y a actualizarlas.

El movimiento de grabado fue paralelo al de la pintura de la “ escuela mexicana” y compartían los mismos ideales y preocupaciones sociales. Este movimiento encontró en el grabado en madera o en linóleo su medio más expresivo, ya que permitía un trabajo rápido y fácilmente reproducible, características que no eran propias del trabajo con metal que exigía de más tiempo. Los grabadores más notables fueron: Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández Ledesma, después vendrían Carlos Alvarado Lang y el mayor de todos: Leopoldo Méndez.

La escultura no siguió el mismo camino que la pintura y el grabado, aunque Agustín Arteaga menciona a una Escuela Mexicana de Escultura<sup>66</sup>, apenas se puede hablar de la “rudeza primitiva” de algunas tallas en madera de Mardonio Magaña o del trabajo geométrico monumental de Fidias Escobedo, pronto el campo quedó en manos de escultores como Guillermo Ruiz y especialmente Ignacio Asunsolo, que aprendieron de Maillol la pesadez de la figura. Dos

---

<sup>64</sup> *Ídem.*

<sup>65</sup> *Ibíd.*, Pág. 1369

<sup>66</sup> Citado por Teresa del Conde, en *Historia mínima del Arte mexicano del siglo XX* CapítuloVII <http://www.arts-history.mx/artmex/7.html> consultada el 29 de marzo de 2007

escultores más concientes como Germán Cueto y Ortiz Monasterios lograron hacer ensayos más interesantes.<sup>67</sup>

La escultura pública busco plasmar las imágenes de la pintura o el grabado pero sin llegar a hacerlas propias, estas figuras son el antecedente del trabajo del escultor Francisco Zúñiga con su figuras formalmente sintetizadas; en el ambiente más privado se busco la experimentación con algunos logros pero tendría que pasar algún tiempo antes de que la escultura recobrara su papel en el arte mexicano.

Hubo algunos artistas que tuvieron una producción independiente de la Escuela Mexicana, la mayoría de ellos ligados al surrealismo, así aparece una especie de subcorriente, entre los integrantes de este grupo se encontraban Julio Castellanos, Carlos Mérida, Agustín Lazo, “ El Corzo” Guillermo Ruíz y Alfonso Michel. Todos ellos muy ligados al grupo llamado Los *Contemporáneos*.

Los *Contemporáneos* fueron un grupo de intelectuales que empezó a constituirse en 1920. Las afinidades literarias, las revistas hechas en común, las influencias y aversiones compartidas y la misma intransigente actitud ante el arte son lo que los une. Su trabajo transcurre durante el periodo comprendido entre 1920 hasta 1932 aproximadamente. Su nombre lo toman en honor o en respuesta a la revista del mismo nombre (1928-1931). Los *Contemporáneos* : Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Jaime Torres Bodet. Algunos historiadores incluyen también a Celestino Gorostiza, Elías Nandino, Octavio G. Barreda y Rubén Salazar Mallén. Junto a ellos pero en el campo de la música Carlos Chávez y en la pintura Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano.<sup>68</sup>

Ellos empiezan su trabajo bajo el mecenazgo de Vasconcelos y se presentan como un proyecto de cultura *contemporánea* valga la redundancia,”durante dos décadas se constituyen uno de los elementos más renovadores y polémicos de la cultura mexicana.”<sup>69</sup>

Algunas de su acciones fueron: Promover revistas culturales (principalmente literarias), vivificar el teatro creando grupos, fundaron el primer cine club de la República, Cuesta, Villaurrutia y Gorostiza inician la crítica de artes plásticas, instigan a los artistas plásticos a buscar caminos diferentes a los de la Escuela Mexicana, difunden y asimilan la nueva poesía internacional, renuevan el periodismo cultural y el político, combaten fuertemente al nacionalismo más radical y defienden por sobre todo la libertad de expresión.<sup>70</sup>

Su obra creativa es extraordinaria. Pellicer y Novo encuentran en la poesía la vanguardia y en el sentido del humor el mejor medio para comunicarse con su tiempo, Cuesta y Virraurrutia hacen crítica y ensayos literarios con inteligencia y pasión. Modifican y amplían el vocabulario poético, acaban con el tono solemne de la literatura mexicana.

---

<sup>67</sup> Teresa del Conde, en *Historia mínima del Arte mexicano del siglo XX* CapítuloVII <http://www.arts-history.mx/artmex/7.html> consultada el 29 de marzo de 2007.

<sup>68</sup> Carlos Monsiváis, *op. cit.*, Pág. 1435

<sup>69</sup> *Ibíd.*, Pág. 1436

<sup>70</sup> *Ídem.*

Un caso especial dentro del movimiento fue el de Carlos Pellicer. En su grandes libros ( *Colores en el mar y otros poemas*, *Oda de junio*, *Hora y 20*, *Camino*, *Esquemas para una oda tropical*, *Hora de junio*, *Recinto y otras imágenes*, *Subordinaciones*, *Práctica de vuelo* y la recopilación de *Material poético*) “Pellicer lo da todo; humor, educación sensorial, naturaleza deslumbrante y perfección del instante poético.”<sup>72</sup> Es uno de los primeros escritores que usan el humor en la poesía.

Jaime Torres Bodet fue dos veces Secretario de Educación Pública, secretario de la UNESCO y de Relaciones exteriores. Participó en la revista *Falange y Contemporáneos*. A los 18 años fue secretario de la Escuela Preparatoria, después secretario particular de José Vasconcelos y Jefe del Departamento de Bibliotecas. Escribió varias novelas, apuntes de divulgación biográfica y varios libros de versos.

Es a Jorge Cuesta a quien se responsabiliza por la *Antología de la poesía moderna*. A partir de esto el grupo buscó “reanudar y consolidar los vínculos con la cultura occidental, ya no exclusivamente francesa... ,sino también anglosajona”<sup>73</sup>

Salvador Novo vivifica el artículo, la crónica social y el ensayo. Es director y dramaturgo, poeta amoroso e historiador de costumbres. Su prosa es la primera prosa moderna en la literatura mexicana, por reflejar y asimilar la cultura urbana, al revolucionar esquemas formales y darle uso desenfadado a la prosa coloquial.

Después de 20 años el impulso del movimiento empieza a desaparecer. Pero es indudable la enorme influencia de éste grupo ya que dieron todo un estilo de entender y vivir la cultura.

Al mismo tiempo otro grupo estaba trabajando, Los *estridentistas*. Este grupo se inicia en diciembre de 1921 cuando se publica la hoja volante *Actual No.1* redactada por Maples Arce. Sus influencias: el futurismo, el dadaísmo, el creacionismo y el ultraísmo. Son la tendencia contraparte de los *Contemporáneos*, y se ven a sí mismos como la verdadera vanguardia. Buscan acabar con lo convencional y van en busca del cambio tratando de unir la vanguardia poética con la ideología más radical, intentan ir más allá de la Revolución Mexicana desde una perspectiva revolucionaria e iconoclasta, esto se refleja en sus slogans de 1921: “Muera el cura Hidalgo, “Abajo San Rafael”.<sup>76</sup>

La importancia que cobra esta movimiento se debe a la premura que tiene la provincia de incorporarse a la moda estética y política de los veintes, es por esto que se dan muchos eventos en diferentes estados como Puebla, Zacatecas, Jalapa y Ciudad Victoria.

Sus principales características: su culto por la edad de la máquina, derivado de los futuristas, y su amor por la literatura de los anuncios económicos los conducen a una literatura puramente desafiante. Creen en la innovación y la imaginación y patrocinan el trabajo de varios artistas plásticos, entre ellos: Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Rafael Sala, Emilio Ameno, Fermín Revueltas, Xavier González, Máximo Pacheco, Germán Cueto y Guillermo Ruiz.

---

<sup>72</sup>*Ibid*, Pág. 1438

<sup>73</sup>*Ibid*, Pág. 1440

<sup>76</sup>*Ibid*, Pág. 1442

El trabajo gráfico que se hizo en éste tiempo dieron las bases para la creación del Taller de Gráfica Popular.

Otro grupo a mencionar es el de los *agoristas*, ellos son un grupo más radical, que aclaran su presencia y su desdén por el cultivo de la forma, se ven como un grupo de acción que busca interpretar la realidad cotidiana considerando la técnica y la teorización en segundo lugar.

“Agorismo: arte en movimiento, velocidad creadora, socialización del arte”<sup>77</sup>.

Estas tendencias aparecen en un momento en que se empieza a vivir en México la institucionalidad revolucionaria, por un lado se busca la justicia social y por otro la “efusión demagógica” oficial. Otra razón quizá la más importante de la aparición de este tipo de movimientos es la pretensión de respetabilidad del arte de vanguardia.

Otra tendencia narrativa que apareció fue la Novela de la Revolución respondiendo al tono cultural de época, principalmente por lo que el Muralismo representó. Esta tendencia tenía un tono negativo en cuanto a los cambios reales de la Revolución. Su tema central era por supuesto el proceso social y político de México, desde el Porfiriato hasta la consolidación de las nuevas instituciones, pasando por la Guerra cristera, la cuestión indígena, la Expropiación petrolera, hasta la corrupción que definió el régimen del presidente Miguel Alemán.<sup>78</sup>

A pesar de estas intenciones algunos acusaron a estos escritores de burgueses. Algunas de las mejores obras de esta tendencia son: “*Los de abajo*” de Mariano Azuela, “*La sombra del Caudillo*” de Martín Luis Guzmán, “*Memorias de Pancho Villa*” de Rafael F. Muñoz, entre otros. Este tipo de narrativa influyó a otras obras que compartieron el mismo ánimo de la Novela de la Revolución como: “*Pedro Páramo*” de Juan Rulfo y “*La muerte de Artemio Cruz*” de Carlos Fuentes.

Todo el ambiente cultural que se vivía en México también se vería plasmado en la arquitectura de la Ciudad, en algún momento hubo intentos de arquitectura “indigenista” un poco con la idea de seguir los pasos de la Escuela de Pintura y de grabado pero, para los años treinta las tendencias procedentes del estilo francés “arts- deco” fueron las que se impusieron, aunque el arquitecto Suarez adaptó y “mexicanizó” estas formas de manera muy interesante<sup>79</sup>.

Al cabo de los años el Funcionalismo terminó ganando con la Escuela de Arquitectura y fue puesto en práctica por Juan O’Gorman. Después Luis Barragán adoptaría la simplicidad de las formas funcionales y les daría un estilo propio.

Durante los años 40’s se construyó Ciudad Universitaria, bajo el mando de Carlos Lazó, según un plan hecho por estudiantes de arquitectura junto con los arquitectos Pani y del Moral. Diego Rivera, Siqueiros, Chávez Morado y Eppens decoraron los edificios, y una escultura de Asunsólo coronaba el escenario. Uno de los mejores conjuntos de edificios públicos se había construido.

---

<sup>77</sup> Citado en Carlos Monsiváis, *op. cit.*, Pág. 1444

<sup>78</sup> Carlos Monsiváis, *op. cit.*, Pág. 1446

<sup>79</sup> Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, Pág. 1369



Fue en estos años que empezaron a llegar a México artistas extranjeros \_ y entre ellos no pocos surrealistas, tráfugas de la guerra, como Wolfgang Paalen, Kati Horna y Leonora Carrington, Remedios Varo y Alice Rahon. Mientras tanto el círculo del nacionalismo seguía cerrándose.<sup>80</sup>

Cada una a su modo se convirtieron en pintoras notables, las primeras dos sin buscar reconocimiento y con una actitud un poco más íntima, la última con toda la fama que le daba estar en medio de la gran “moda” del movimiento muralista y claro la atención que le daba ser esposa de Diego Rivera. La obra de Frida Kahlo a sido largamente analizada y en esta ocasión no entraremos en esos terrenos sólo nos queda decir que su obra es reflejo casi literal de su vida, sus sufrimientos y alegrías, y de claro de su complicada y extravagante personalidad.

Se había creado en 1934 la Liga de Escritores y Artistas revolucionarios (LEAR) fundada por Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Makedonio Garza, Luis Arenal y Juan de la Cabada. Con esto proliferó el deseo de: “la estricta militancia del escritor y el artista”<sup>82</sup> y las luchas culturales, se vuelven luchas ideológicas y éstas a su vez se convierten en espectáculos populares, con lo que el muralismo sin ninguna duda se institucionaliza.

En 1937 se crea el Taller de la Gráfica Mexicana que como ya lo mencionamos tiene sus antecedentes en la gráfica estridentista, Leopoldo Méndez, Raúl Anguiano, Luis Arenal y Pablo O’Higgins son sus fundadores y aparece al desintegrarse el LEAR. Casi todos sus integrantes pertenecían al Partido Comunista y buscaban que su trabajo fuera un reflejo de su propia ideología. Lo que podemos ver “...en sus producciones reflejan fielmente una búsqueda de lo popular y una preocupación por los problemas sociales.”<sup>83</sup>

El taller trabajó hasta 1977, y logró darle un auge muy importante a la gráfica dentro de la Historia de México, lograron mantener su espíritu revolucionario y sus preocupaciones sociales al conseguir que su trabajo llegará a un sector más amplio de la sociedad.

Con todo esto el ambiente cultural se encontró especialmente cerrado por el gran éxito que tuvo el arte nacionalista y también según Manrique, por la fuerte personalidad de los “tres grandes”<sup>84</sup>, lo propio se exacerbó a niveles nunca antes vistos, y esto fue contraproducente para el gremio artístico que no encontraba cabida dentro de estos lineamientos.

Era evidente que el ambiente nacionalista, se llevó a un punto radical donde los extranjeros que llegaban a nuestro país se sentían incómodos, con algunas excepciones como Pablo O’ Higgins o Jean Charlot que se integraron perfectamente, y “..., eran más mexicanistas y conocedores del país que muchos mexicanos.”<sup>85</sup>, pero la gran mayoría de los artistas extranjeros e incluso algunos artistas nacionales empezaron a sentirse renuentes a esta situación. Y ya para

---

<sup>80</sup> *Ibíd.*, Pág. 1368

<sup>82</sup> Carlos Monsiváis, *op. cit.*, Pág. 1462

<sup>83</sup> Teresa del Conde, *Historia mínima del Arte mexicano del siglo XX* Capítulo VI en <http://www.arts-history.mx/artmex/tema6.html#tgp> consultado el 29 de marzo de 2007.

<sup>84</sup> Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, Pág. 1372

<sup>85</sup> Teresa del Conde, *Historia Mínima del Arte mexicano del siglo XX* Capítulo V en <http://www.arts-history.mx/artmex/5.html> consultado el 29 de marzo de 2007.

principio de los años 50's los artistas nuevos, jóvenes encontraron éste nacionalismo agobiante.

Henry Moore y Mathias Goertz vienen a México, Moore con la intención de dar unos cursos en la Universidad de Guadalajara y apoya la creación del museo experimental Eco en la Ciudad de México.

El cambio empezó a gestarse, los artistas jóvenes ya no hablaban de ideologías sociales y políticas, tenían un rechazo total a los medios oficiales, visitaban Europa en busca de las nuevas tendencias y nuevas experiencias, no en vano estos jóvenes se sentían atraídos por la subcorriente de artistas extranjeros residentes en el país, nuevos vientos se avecinaban.

Tamayo regresó a México, él había alcanzado el éxito en EU y había buscado caminos muy distintos a los de la Escuela Mexicana, aunque había empezado su carrera con los muralistas, después encontró su propia búsqueda formal con el color como elemento más importante dentro de la composición. Su obra fue parte de la de "los restauradores de la forma", después de los embates que había sufrido ésta en los años 20s en Europa.<sup>86</sup>

Tamayo, Günter Gerzo, Juan Coronel y Juan Soriano cerraron filas con este nuevo movimiento que se estaba iniciando, junto con los jóvenes artistas Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas entre otros empezó el movimiento denominado de Ruptura. Otros en participar fueron Vlady, Enrique Echeverría, Héctor Xavier y Alfonso Michel.

La Ruptura se daba "No porque rompiera propositivamente con la etapa anterior, sino porque los artistas jóvenes expresaban con desenfado sus individualidades, sus respectivas asimilaciones de los vocabularios internacionales y su deseo de ofrecer una contrapartida "aggiornada" al oficialismo de la Escuela Mexicana." palabras de Teresa del Conde.<sup>87</sup>

En este momento el ambiente artístico se bifurca, por un lado sigue existiendo la "Escuela" con el apoyo total del régimen oficial y por otro se vislumbra una nueva pintura mexicana, para Manrique el único elemento que unía a esta generación era ir en contra del pasado, de los muralistas y de esa cultura nacionalista que se había creado, la ve como una "pintura de batalla"<sup>88</sup> Lo que en realidad unía a estos artistas a mi punto de vista, era la búsqueda individual, la experimentación, las nuevas esperanzas del cambio.

Claro que no faltaron los defensores de la "Escuela" como José Chávez Morado y Juan o'Gorman. Pero finalmente el cambio estaba presenta y nadie lo pararía.

Los 50's fueron años de cambio, abiertos a las polémicas y las nuevas tendencias, el suizo Roger von Gunten y Brian Nissen vinieron al país y se aliaron con la Ruptura.

---

<sup>86</sup> Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, Pág. 1372

<sup>87</sup> Teresa del Conde, *Historia Mínima del Arte mexicano del siglo XX* Capítulo IX en <http://www.arts-history.mx/artmex/9.html> consultado el 29 de marzo de 2007.

<sup>88</sup> Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, Pág. 1373.

El abstraccionismo hizo su entrada a México, Manuel Felguérez y Lilia Carrillo regresaron de Europa, pregonando su fidelidad al arte abstracto, Vicente Rojo inició sus series prescindiendo totalmente de la figuración.

Ya a la llegada de los 60's el abstraccionismo era la tendencia reinante, José Luis Cuevas a pesar de su figurativismo defendió hasta los golpes a los abstraccionistas y Gunther Gerzo por fin decidió volverse pintor de tiempo completo.

En estos años se diversificó el trabajo plástico..." Había neoexpresionistas, posrománticos, geométricos, abstracto-líricos, combinatorios."<sup>89</sup>, estos artistas abrieron los caminos para la actual producción artística.

Del Conde menciona varias tendencias que se dieron en este periodo, como "La nueva presencia", que actuó como contrapartida de la Ruptura, tendencia neohumanista representada por Arnold Belkin (nacido en Canadá y que estuvo en un principio ligado con el taller de Siqueiros), señala a Alberto Gironella como el creador, según Del Conde, de una vena Pop del Surrealismo y el Realismo Mágico representado por Emilio Ortiz y Francisco Toledo, que aunque vivieron en París la mayor parte de esa década, su trabajo y búsquedas se integrarían al brío de esta generación.

En esta época cabe mencionar al "Movimiento Pánico" que fue fundado en 1963 por el chileno Alejandro Jodorowsky, quien vivió en México entre 1961 y 1973, y una vez más en 1977. Jodorowsky transformó el teatro mexicano y fue fundamental en la introducción de la literatura de ciencia-ficción en nuestro país, de nuevas maneras de cómics, y del pensamiento zen y las filosofías esotéricas. El grupo que se formó alrededor suyo experimentó con varios medios artísticos, siendo los "efímeros" (versión jodorowsquiana de lo que en otras latitudes se llamaba happening) y la edición de cómics (*Los Psicogramas* y *las Fábulas Pánicas*) unas de sus formas expresivas más representativas.<sup>90</sup>

Muchos intelectuales de la época participaron en actividades de este movimiento, entre ellos Vicente Rojo, Felipe Ehrenberg, Manuel Felguérez, Zalathiel Vargas, el antropólogo Luis Urías, los surrealistas Allan Glass y Pedro Friedberg y el primer autor de ciencia-ficción latinoamericano René Rebetez.

Con motivo del desacuerdo con el Salón Solar organizado por el INBA por los XIX Juegos Olímpicos e inspirado por las consignas del Movimiento de 1968 se origina otra una asociación de artistas, libres de ataduras oficiales, llamada Salón Independiente (SI).

Una de las primeras acciones de este grupo fue la creación de un mural efímero en Ciudad Universitaria. Organizaron tres exposiciones anuales que marcaron la aparición de nuevos discursos sobre el arte en México, y fueron el antecedente del trabajo colectivo y la experimentación con nuevos soportes, obras interactivas y efímeras. La obra de los integrantes del SI es un claro reflejo de

---

<sup>89</sup> Teresa del Conde, *Historia del Arte mexicano del siglo XX* Capítulo IX en <http://www.arts-history.mx/artmex/9.html> consultado el 29 de marzo de 2007.

<sup>90</sup> "Mundo pánico" en catálogo de exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA Campus. Marzo-septiembre de 2007, Pág. 6

los procesos de creación colectiva, del espíritu de complicidad y de la irreverencia de la personalidad de los artistas de este período.<sup>91</sup>

En contraparte a este espíritu “rebelde” en el arte, aparece el geometrismo mexicano:

...en la perspectiva de una experimentación anclada en hipótesis derivadas del estructuralismo francés, de los avances de sistemas cibernéticos y matemáticos, de las nociones sobre lo aleatorio introducidas por John Cage, y las permutaciones poéticas como las desarrolladas por los escritores franceses de la Nueva Novela<sup>92</sup>

Una de las premisas importantes en el trabajo de estos artistas es que hacen hincapié en la desaparición del concepto de autor es por esta razón que se realizan muchas obras colectivas e interdisciplinarias entre artistas, músicos, poetas y escritores, como las que se dieron entre Arnaldo Cohen y Mario Lavista y entre Vicente Rojo y Octavio Paz. Algunos de los artistas más representativos de esta tendencia son Vicente Rojo, Manuel Felguérez, el argentino-japonés Kasuya Sakai y Hersúa.

Para finales de los años 60's se ve un desarrollo del arte no-objetual, generalmente relacionado con el arte conceptual (u objeto filosófico), en México este arte se ve ligado a la búsqueda de lenguajes y opciones políticas en las postrimerías del 68. El activismo artístico fue una de las características de esta tendencia en México.

Derivado del trabajo de Martha Hellion, Ulises Carrión Felipe y del regreso a México de Ehrenberg, este tipo de formas se empieza a hacer más evidente en el ambiente cultural, destacando la producción de libros de artistas, que sirven de soporte para discursos filosóficos, poéticos y para la introducción del discurso feminista en obra como la de Magali Lara, Lourdes Grobet y Jesusa Rodríguez entre otras. Éste tipo de obra permitió "... la exploración y difusión alternativa de discursos y operativos artísticos novedosos, en un época en que las instituciones culturales estaban particularmente cerradas a la experimentación."<sup>93</sup>

En los años 70's se elabora uno de los proyectos de conjuntos de escultura pública más importantes en México, el proyecto del Espacio Escultórico en CU. Éste proyecto fue colectivo, éste grupo fue escogido por medio a una convocatoria universitaria. El grupo: Mathias Goeritz, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Hersúa, Federico Silva y Sebastián, asesorados por ingenieros, técnicos y filósofos. Lograron una obra central que es un gran anillo de almenas a manera de Crómlech, que limita y preserva las formaciones naturales prolongando el ambiente exterior dentro del círculo, a su alrededor varias obras de cada uno de los integrantes del colectivo. Ésta obra se integra perfectamente

---

<sup>91</sup> “Salón Independiente” en catálogo de exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA Campus. Marzo-septiembre de 2007, Pág. 5

<sup>92</sup> “Sistemas” en catálogo de exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA Campus. Marzo-septiembre de 2007, Pág. 9

<sup>93</sup> “Márgenes conceptuales” en catálogo de exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA Campus. Marzo-septiembre de 2007, Pág. 10

con los edificios aledaños y con todo el concepto de la UNIVERSIDAD, tanto arquitectónico como ideológico.

Es en ésta década que hay un resurgimiento del arte de mensaje. Existe una búsqueda de un arte y una cultura de izquierda, que abarca a los grupos y a nuevos actores sociales de la fotografía documental y la emergencia de expresiones de identidad sexual y de género.

Se empieza a trabajar en grupos colectivos que buscan actuar sobre lo social desde una postura artística, donde compiten por un lado, nuevos tipos de intervención política urbana (Tepito Arte acá, Fotógrafos Independientes, Suma, Germinal, Mira y Marco) y por otro el despunte de prácticas culturales que resisten la visión instrumental y partidista del campo político (No Grupo y Peyote).<sup>94</sup> Uno de los artistas principales que fomentaron la creación de éstos grupos fue Felipe Ehrenberg.

Estos grupos fueron el ambiente perfecto para madurar teorías y para juntar personalidades y trabajos muy disímiles como los de Gabriel Macotela, Ricardo Rocha, Carlos Aguirre, Oliverio Hinojosa o Arnulfo Aquino.

Aunque los grupos que se conformaron tuvieron ideas y medios diferentes en su experimentación tanto conceptual como formal, tenían una meta en común: "... el fomentar la intensificación de la conciencia cívica mediante métodos poco convencionales y el mantener un estado de alerta ante el autoritarismo exacerbado y la censura."<sup>95</sup>

Los medios usados por los grupos formados: la conjunción de filosofía, acción simultánea, utilización continua de los *mass media*, fotografía, *graffiti*, propaganda y *happening* fueron en los setenta manifestaciones presentes en todo el mundo. Y tienen su antecedente más directo en la enseñanza de arte en vivo propulsada desde la UNAM por el profesor de estética marxista Alberto Híjar. Unos de los grupos más influenciados por ésta estética son Proceso Pentágono y Taller de Arte e ideología (TAI) que presentan una actitud más reflexiva en su trabajo que el resto de los colectivos conformados. Durante la siguiente década los grupos fueron desapareciendo.

Durante los 80's y los 90's fueron apareciendo nuevos artistas que en gran parte por medio de los concursos como el de Aguascalientes, y varias bienales con diferentes patrocinios, lograron abrirse brecha y hacer un camino público, permaneciendo fuertes en el ambiente de las galerías.

La fotografía y los nuevos medios electrónicos empiezan a encontrar en éste periodo su cabida en el ambiente artístico, dan al arte un "nuevo imaginario" para la oposición social y política permitiendo discursos que relacionen directamente el arte y la sociedad.

En los 80's se da el despliegue de una variedad de discursos sobre la identidad que tratan tanto a la estética gay (Armando Cristeto, Julio Galan, Nahul B. Zenil),

---

<sup>94</sup> "Estrategias Urbanas" en catálogo de exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA Campus. Marzo-septiembre de 2007, Pág. 13

<sup>95</sup> Teresa del Conde, *Historia Mínima del Arte mexicano del siglo XX* Capítulo X en <http://www.arts-history.mx/artmex/10.html> consultado el 29 de marzo de 2007.

como a la femenina (Carla Rippey, Eugenia Vargas, Laura González, Mónica Castillo, Lourdes Grobet y Pola Weiss). Es en este periodo que los artistas encuentran en el uso de una iconografía local el mecanismo para “desvincularse de lo universal”.

Entre 1986 y 1994, hubo muchos artistas nacionales y extranjeros que cuestionaron la validez de las expresiones tanto estrictamente locales como su inserción en el mercado internacional. Usando para esto soportes de difícil manejo (materiales orgánicos como hojas, ramas, fluidos corporales, sangre, animales disecados, etc). La obra de éstos artistas se puede integrar al llamado “multiculturalismo” que intentó desprenderse de la globalización ya latente.

Las tendencias son muchas y muy diferentes, la abstracción y sus derivados son una opción que lejos está de haberse agotado, allí están Irma Palacios y Francisco Castro Leñero como ejemplos prototípicos. Los realismos e hiperrealismos ofrecen en México un abanico amplio: desde la tendencia a la introspección rica en símbolos de un Arturo Rivera hasta el ilusionismo posmoderno de Rafael Cauduro.<sup>96</sup>

A principio de los años 90's el arte se puede calificar como emergente, destaca su carácter improvisado y no institucionalizado. El arte contemporáneo en éste periodo está completamente fuera de los discursos culturales oficiales por lo que por sí sólo tiene que configurar sus propias redes de difusión.

En 1994 hay una repolitización de los discursos artísticos debido a la crisis económica que vivió el país, para finales de los años 90's “ los artistas habían desarrollado medios para confrontar la cacofonía de la globalización, enlazando la parodia al descrédito del régimen mexicano que había impulsado una modernización fallida y la crónica puntual de la violencia”<sup>97</sup>

En los últimos años la pintura recupera su papel preponderante en la producción artística, uno de los más destacados pintores ha sido Alberto Castro Leñero en su trabajo las características formales son muy importantes pero junto a ellas el valor simbólico y alegórico de sus figuras también saltan a la vista, es decir la pintura tiene técnica y concepto. “La condición posmoderna” está presente en la mayoría de la obra de los artistas más jóvenes.

El conceptualismo que viene presentándose en el arte desde los años 70's se da en el artista mexicano de finales de siglo como “...la búsqueda de la objetivación del concepto”.<sup>98</sup> Esto se reduce a la necesidad del artista de hacer algo, de estar físicamente en el producto, no sólo de crear ideas.

El artista mexicano busca estar en su obra, en 1993 el crítico de arte belga Willie Van den Bussche anotó en un ensayo sobre la actualidad plástica en México que “la realidad de cada día y el pasado histórico están unidos en el

---

<sup>96</sup> Teresa del Conde , *Historia Mínima del Arte mexicano del siglo XX* Capítulo X en <http://www.arts-history.mx/artmex/10.html> consultado el 29 de marzo de 2007.

<sup>97</sup> “Intemperies” en catálogo de exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA Campus. Marzo-septiembre de 2007, Pág. 21

<sup>98</sup> Teresa del Conde , *Historia Mínima del Arte mexicano del siglo XX* Capítulo X en <http://www.arts-history.mx/artmex/10.html> consultado el 29 de marzo de 2007.

convencimiento de que el misterio actúa como elemento unificador".<sup>99</sup> Es sólo ese misterio lo que une a los artistas, esa forma de ver las cosas o incluso el pasado, las tendencias hacia el año 2000 son muchas y los caminos muy diversos responden a la búsqueda de identidad no sólo del hombre mexicano, sino del artista en general. Las individualidades del arte actual responden al mundo globalizado en que vivimos.

El ambiente cultural de México en el 2000 sigue teniendo muchos obstáculos pero también sigue siendo muy fructífero y de gran movimiento, el artista encuentra nuevos medios de expresión a través de la tecnología y la obra alcanza medios inesperados, la producción mexicana se presenta internacionalmente, las personalidades se vuelven lo de hoy y hay un sentimiento de la oficialidad del arte, el artista mexicano se busca en ese aire misterioso y exótico o en sus búsquedas formales y conceptuales que lo lleven a encontrar respuestas reales.

Al final el arte mexicano al fin de siglo se presenta como una individualidad, como un puñado de caminos universales.

---

<sup>99</sup> Teresa del Conde , *Historia Mínima del Arte mexicano del siglo XX* Capítulo X en <http://www.arts-history.mx/artmex/10.html> consultado el 29 de marzo de 2007.

## 2. Aproximaciones a la obra de Juan Acha.

### 2.1 Un estudiante de Arte y Juan Acha.

Juan Acha nació en Perú pero vivió y murió en México, Ingeniero Químico por profesión y Crítico de Arte por vocación. Fue titular de la cátedra de Teoría del Arte en la Academia de San Carlos y escritor de varios libros sobre crítica de Arte, Arte en Latinoamérica y enseñanza del Arte (a mí parecer uno de sus temas predilectos), también escribió sobre la teoría del dibujo y del diseño.

Uno de los autores “de cajón” para todo el estudiante de Artes Visuales y profesor de algunos de los ahora maestros de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, muchas generaciones de estudiantes de artes plásticas pasaron por su clase y escucharon de su propia voz teorías creadas por él, que buscaban la reflexión del joven estudiante de artes o diseño.

Mi acercamiento a Juan Acha empezó durante mi segundo año de la carrera cuando su libro *Las actividades básicas de las Artes Plásticas* era parte de la bibliografía de una de mis clases, honestamente no recuerdo cual, leí el libro no en la clase sino durante la huelga de la UNAM, que me permitió ponerme al corriente de todas las lecturas del semestre anterior, me pareció muy interesante pero en ese momento no dejó nada más.

Mi segundo acercamiento a la teoría del Maestro fue años después a través de un proyecto convocado por la misma Escuela Nacional de Artes Plásticas para la titulación por tesina trabajando en el Fondo Reservado Juan Acha, cabe mencionar que también fue durante este tiempo que descubrí que esa construcción de cristal que se encuentra en la ENAP Xochimilco fue hecha por un estudiante de Maestría llamado Eric Tabales de origen puertorriqueño como proyecto de titulación en homenaje póstumo al maestro Acha<sup>1</sup>, pero regresando al tema el trabajo que se realizaría era la conservación y catalogación del Fondo que estaba constituido por aproximadamente 10,000 documentos (propiedad del maestro Acha) y que fue dividido en 24 colecciones temáticas según criterio del maestro.

Mientras se hacía el trabajo propio del Fondo (conservación y clasificación) cada persona que entraba en el proyecto iba armando su investigación con la información que contenían los documentos de las cajas del tema que le era asignado. El tema era escogido por cada uno según sus propios intereses y ¡había temas para escoger! cada colección era de lo más interesante y significativa, la verdad es que por lo menos yo, no sabía por cual decidirme y posteriormente platicando con las otras personas que estuvieron en el proyecto, todos se vieron en la misma situación. Cada caja contenía un tesoro, era increíble no sólo los documentos contenidos en cada caja sino la idea de que esos documentos eran DEL MAESTRO JUAN ACHA! Que en ese momento para mí era como un gran personaje importante, un gran Crítico de Arte ( no precisamente por que lo hubiera leído sino por la idea que en general todos los estudiantes por lo menos de mi generación teníamos de él), pero a pesar de esto pues estaba un poco alejado de mí, lo veía como un escritor más.

---

<sup>1</sup> Eric Tabales, *Capilla de meditación Juan Acha*, 1996.





Vistas del  
espacio  
temporal del  
Fondo  
Reservado  
Juan Acha



La colección que yo escogí fue la de catálogos individuales, ¡tremendo trabajo! 11 cajas con aproximadamente 2270 documentos. Muchos de éstos documentos eran catálogos individuales pero también había invitaciones, algunos catálogos colectivos, carteles, hojas de sala y programas de mano.

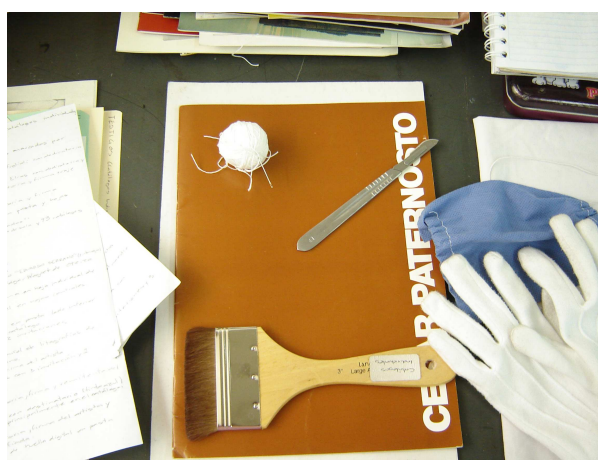
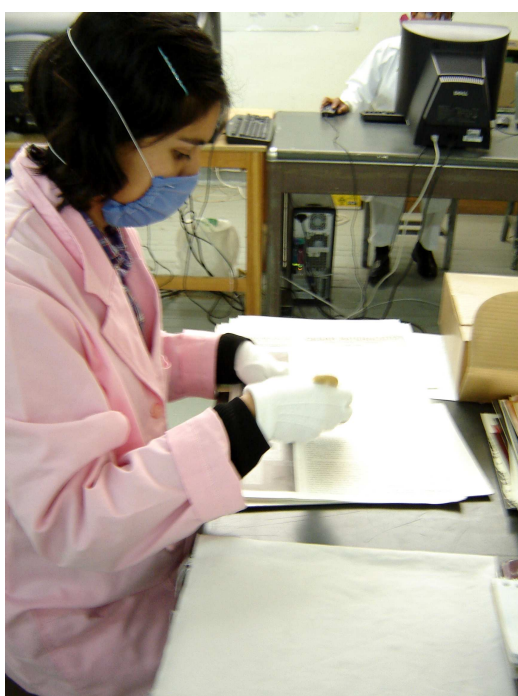
Dentro de éstos documentos encontré las maravillas más increíbles porque al ser de uso personal del maestro algunos tenían notas manuscritas de él, o notas de los propios artistas que le enviaban sus catálogos e incluso me topé con dos obras originales un huecograbado de Aníbal Angulo y un dibujo a lápiz del maestro Aceves Navarro.

Me tocó limpiar cada catálogo y cada testigo (así llamábamos a cualquier documento que encontrábamos dentro de los catálogos) hoja por hoja con una pequeña brocha de pelo.

Durante el periodo de limpieza que duró aproximadamente tres meses, también me dediqué a leer cuanto libro de Juan Acha encontré, leí sin parar “Los conceptos esenciales de las artes plásticas”, “Las actividades básicas de las

artes plásticas”, “Crítica del Arte. Teoría y práctica”, “Expresión y apreciación artísticas” y “Las culturas estéticas de América latina”.

También observaba y encontraba inspiración en el trabajo de los artistas de los catálogos en los que estaba trabajando, lo que más llamó mi atención fue no exactamente la obra plástica que contenían ( que también por supuesto, era muy valiosa porque me permitió conocer trabajo de artistas que yo no conocía) sino las introducciones, esos cortos escritos que traen los catálogos ya sea referente a la biografía del artista o a la obra plástica de éste, los más interesantes eran los escritos del propio maestro Juan Acha que estaban todos en las dos primeras cajas que limpié.



Proceso de  
limpieza de  
catálogos

Herramientas  
utilizadas para la  
restauración y  
conservación de  
los catálogos

Sus introducciones eran de las más atinadas, directas y hacia una crítica llena de realidades conceptuales y formales. Algunos me parecieron hasta un poco graciosos porque a pesar que escribía para el artista nunca era condescendiente, siempre hablaba del trabajo con toda propiedad y sinceridad e incluso en algunos se notaba un poco de regaño al propio artista.

Fue inolvidable todo lo que vi y aprendí y poco a poco fui entendiendo y aprendiendo más acerca no sólo de la persona del maestro Juan Acha sino de su teoría, entendí a través de sus fuentes bibliográficas, sus teorías y sus libros , una cosa completaba a la otra, y había una especie de magia en todo el ambiente y en el trabajo mismo.

Era evidente al ver los catálogos que el interés del maestro se centraba en Latinoamérica, cada uno de los artistas latinoamericanos estaba presente en la colección, la producción latinoamericana desde aproximadamente 1950 hasta el lamentable fallecimiento del maestro en 1995 estaba frente a mis ojos.

Debido a que tuve que ver TODOS los catálogos ,no faltó ninguno, recuerdo haber pensado que con la información que daban los catálogos se podía hacer una historia de producción de la ENAP , porque había catálogos de muchos que ahora son maestros cuando eran estudiantes o cuando fueron directores o subdirectores o lo que sea y se podía ver como su trabajo había evolucionado y cambiado.

Pero en general al ver todos las artistas y obras y al mismo tiempo estar leyendo los libros del maestro “me cayó el veinte” los artistas latinoamericanos tenemos una forma especial y particular de ser, en especial aquí en México todos pasamos por las mismas cosas que muy bien las plantea el maestro en *La actividades básicas de las Artes Plásticas*<sup>2</sup>, respecto a los aspectos que se relacionan, influyen y son parte de la producción del artista latinoamericano que para el maestro va desde la vocación, hasta la propia ejecución de la obra. Fue una gran sorpresa descubrir que el maestro describía exactamente por lo que yo estaba pasando cuando habla del alumno una vez que sale de la escuela de arte y busca cabida en el mundo real del arte.

Los egresados de las academias se topan con una sociedad que no habían imaginado. Su aprendizaje fue hecho desde la perspectiva de los ideales, propia de todo aprendizaje-enseñanza y, por tanto, alejada de la realidad concreta. Además el aprendiz no tiene todavía la responsabilidad de ganarse la vida que tendrá al egresar. Ya egresado deberá ganar dinero para vivir y, sobre todo, para producir obras, exhibirlas y poder venderlas<sup>3</sup>

Esto es algo que todos viven pero sólo el maestro escribió sobre ésta situación.

El maestro siempre buscó que nos diéramos cuenta de nuestra propia identidad como personas pero también como parte de una sociedad latinoamericana, y en todos éstos documentos que yo revisaba se me hacía cada vez más y más importante tratar de analizar y entender el porqué la necesidad del maestro de encontrar esa identidad que nos uniera como artistas y como humanos que nos tocó vivir en estos países.

Además entendí cuan profundo era su análisis en cuanto a la producción de cada uno de éstos artistas, es evidente que nada era tomado a la ligera ni dado por alto, cada punto del trabajo y de la producción artística era analizado y entendido por el maestro, esto lo pude percatar al ver las inscripciones manuscritas de los catálogos, donde cada obra tenía una anotación, claro no todos los catálogos tenían éstas anotaciones pero en muchos sí estaban, y me pareció un privilegio verlas en primera persona y después leer en sus libros en especial en el de *Crítica de arte*, este mecanismo que el usaba para los escritos de crítica de arte.<sup>4</sup>

Cada momento que pasaba con éstos catálogos era emocionante y más cuando hacía algún “hallazgo” dentro de los catálogos, como fotos o cartas de los

---

<sup>2</sup> Juan Acha, *Las actividades básicas de las Artes Plásticas*, Ediciones Coyoacán, México DF, Primera edición 1994, Págs. 132.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, Pág. 72

<sup>4</sup> Juan Acha, *Crítica de arte. Teoría y práctica*, Trillas, México DF, Tercera reimpresión, 2004, 222 pp.



Ya para estos meses los conceptos básicos del maestro los tenía bien aprendidos , aunque no sé si completamente entendidos por la complejidad de los mismos y muchas veces para cualquier situación recordaba al maestro y comentaba “Como dice el Maestro Acha...” aquí recordaba algo sobre los textos que había leído.

La experiencia fue inmejorable, aprendí a querer y a entender al maestro me sentí más latinoamericana que nunca y por ende más mexicana que nunca, me moría por seguir los pensamientos del maestro y crear conocimiento con mi trabajo, hacer mi investigación sobre su teoría y entender el porque de la producción de mi país.

Juan Acha buscaba dentro de cada uno de nosotros como estudiantes prender esa chispa que nos llevara a reflexionar y a querer entender y a buscar en sus libros las preguntas correctas pero a contestarlas por nosotros mismos, en sus libros encontré las herramientas y en mí la búsqueda de las soluciones. ¿Existe en la producción latinoamericana características particulares?, ¿Es el artista latinoamericano diferente?, ¿Por qué?; ¿Es factible una teoría del arte Latinoamericana? Y un nivel más personal ¿Soy yo un artista que refleja la problemática latinoamericana?, ¿Es mi trabajo un punto de reflexión tanto personal como colectivo?, ¿Estoy encontrando con mi trabajo lo que busco tanto a nivel formal como conceptual? Éstas son sólo algunas de las cuestiones a las que me tuve que enfrentar.

Gracias a toda su obra, Latinoamérica se abrió con todas sus problemáticas sociales y estéticas para mí, él buscaba un arte y sobre todo una teoría del arte que tuviera características sociales activas y que respondiera a un hombre-artista completamente consiente de sí mismo como individuo y como sociedad ,por eso el hizo un desarrollo de la socioestética como teoría del arte, para él toda actividad humana ,por supuesto el arte, estaba ligada con una postura ideológica y social, esto era inseparable. Es por esto que todo su pensamiento está ligado con el materialismo dialéctico como postura teórica general y a la sociología del arte. Pero también sus escritos fueron buscando nuevos conceptos y respondiendo a las realidades del paso del tiempo, por lo que su teoría se fue actualizando y muchas de su premisas se presentan actuales y aplicables a nuestro tiempo, aunque es evidente que algunas otras no, pero para él a nosotros nos correspondía éste trabajo, más bien nos corresponde éste trabajo.

Una situación muy especial que se encuentra en sus libros es que las citas son muy pocas, pero la bibliografía es muy extensa, yo no podía entender esto, ¿Cómo alguien como Juan Acha no citaba? La respuesta llegó en una ponencia del escultor Miguel Peraza "...Me impresionaba mucho que en la mayor parte de sus textos utilizaba una cantidad importante de bibliografía pero lo más sorprendente es que había muy pocas citas debido a que él estaba creando una teoría personal sobre la estética del arte en México y América Latina..."<sup>5</sup> Claro! Estaba creando una teoría del arte latinoamericana! Estaba haciendo una investigación teórica sobre lo que observaba y leía, éstas lecturas le permitían estar al tanto de todas las nuevas tendencias y pensamientos que existían y hacía uso de ellas para profundizar en su propia investigación y reflexionar sobre

---

<sup>5</sup> Ésta ponencia se pronunció en el marco del homenaje que se hizo al Maestro Acha en la Academia de San Carlos, por los diez años de su fallecimiento.

éstos nuevos conceptos, siempre aplicándolos desde una perspectiva local, mexicana, latinoamericana.

Aunque en sus libros siempre habla de Latinoamérica en general, a mí me pareció que muchas de las cosas estaban vistas muy localmente desde el punto de vista del ambiente mexicano cultural, esto era entendible porque México era su lugar de residencia, es por eso que sus opiniones sobre Latinoamérica nos quedan mejor que a nadie, él vivió y trabajó dentro de éste ámbito artístico del que habla y reflexiona, dentro del ámbito mexicano cultural. Fue parte y criticó a la cultura hegemónica que tanto menciona y observó con detenimiento y con unos ojos de conocedor las culturas populares que por doquier encontraba. Los medios masivos que en los 50's empezaron a ser más influyentes en la conciencia de la sociedad mexicana debido a la aparición de la televisión le dieron un tema más de reflexión que dio a su pensamiento un aire de actualidad que él incluyó en su obra.

La sociedad mexicana fue su referencia más grande ( a mi parecer) en cuanto a aportaciones y observaciones para la creación de su teoría, sus clases fueron de gran ayuda para la difusión de sus ideas , pero también para la creación de ellas, es por ésta razón que las características de producción de su pensamiento se presentan tan cercanas a nosotros como estudiantes de arte y en este caso a mí como estudiante y ahora tesista de arte.



## 2.2 Investigación teórica y pensamiento de Juan Acha.

Empecemos diciendo que la investigación teórica del maestro como es de suponerse, proviene de la interpretación teórica de varias ideas y de su propia observación de los ámbitos artísticos-culturales de los países latinoamericanos, con especial énfasis en México que era donde Juan Acha vivió toda su vida como Teórico y Crítico de arte.

Se entenderá que explicar toda la teoría de Juan Acha, todas sus influencias y formas de trabajo resulta sumamente complicado, es por eso que aquí analizaremos las líneas más representativas e importantes de su pensamiento, partiendo de un análisis propio de su obra.

Como teoría general el maestro se apoyaba en el materialismo histórico y dialéctico para explicar las condiciones del fenómeno artístico, pero a pesar de esto sus libros nos van presentando al paso del tiempo un apego a las realidades que los países latinoamericanos y el mundo iban viviendo y esto se debe a que Juan Acha siempre buscó en el ámbito social la respuesta para sus reflexiones teóricas.

El análisis que él hacía de las realidades culturales partían de las relaciones internas y externas de los fenómenos artísticos, no le interesaba la explicación lineal de las cosas, sino las relaciones que a su vez resultaban en un complejo conjunto de relaciones.<sup>6</sup>

Como afirma Blanca Gutiérrez Galindo: “Para él, el arte y la reflexión teórica que acompañan su devenir son instrumentos de acción práctica y es su contribución a la mejoría social de las mayorías donde se revela su dimensión de verdad.”<sup>7</sup>

Juan Acha quería que el artista y el teórico latinoamericano buscaran la independencia conceptual y de ésta forma ofrecieran a la sociedad tanto nacional como internacional un cúmulo de conocimientos para provecho del mundo entero.

Una de las preocupaciones más significativas de su pensamiento como ya lo hemos visto es que buscaba una Latinoamérica independiente que se quitara los lazos con que cargaba desde la conquista y que poco a poco fueron pasando a manos de otros como Europa y Estados Unidos. Él afirmaba que el entendimiento de nuestra situación latinoamericana nos daría las armas necesarias para modificar nuestro futuro individual y como sociedad. Es por eso que todas sus reflexiones teóricas tienen a Latinoamérica como punto de partida, en busca de una creación de conocimientos propios.

Ésta creación de conocimientos se convertiría en uno de los puntos más importantes de su pensamiento, él buscaba que tanto el artista como el crítico tuviera la capacidad necesaria para que la reflexión de su cotidianidad se

---

<sup>6</sup> Juan Acha, *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, Primera reimpresión, Ediciones Coyoacán, México DF, 1997, Pág. 7

<sup>7</sup> Parte de la ponencia *Juan Acha y la investigación artística* presentada por Blanca Gutiérrez Galindo en el marco del homenaje que se hizo al Maestro Acha en la Academia de San Carlos, por los diez años de su fallecimiento, enero de 2005, Pág. 3 (documento mecano-escrito)

reflejara en nuevas teorías que presentaran una forma distinta de ver las artes desde el punto de vista del productor latinoamericano.

### 2.2.1 Conceptos fundamentales

Existen otros tres conceptos que tienen un papel muy importante dentro de la teoría de Juan Acha, éstos conceptos son los *conceptos fundamentales* que junto con los *conceptos generales* nos ayudarán a entender las bases del pensamiento de Acha.

Éstos conceptos aparecen como contraparte de las *falacias de arte*<sup>8</sup>, que son ciertas ideas o una especie de mitos erróneos que para Acha, se tenían sobre el arte en general. Estas falacias son:

1. El arte es una sucesión de obras y genios.
2. Es un producto natural o facultad humana.
3. Es una hechura sobrenatural.
4. Una elaboración exclusiva del individuo
5. Es sólo belleza y placer.
6. Un fenómeno de vital importancia para toda sociedad e individuo.
7. Las artesanías y el diseño son artes aplicadas.

NOTA: Cada una de éstas son vistas como una especie de vicio en cuanto al arte, por lo complejo de cada uno de éstos nos limitaremos aquí sólo a nombrarlos. En cuanto a los conceptos fundamentales que también son muy complejos teniendo en cuenta que el maestro trabajó en ellos toda su vida, sólo explicaremos en esta investigación lo esencial de cada uno.

Los conceptos fundamentales son:

A.-Lo estético y lo artístico diferenciado entre sí.

B.-El concepto de cultura estética de una sociedad o individuo.

C.-Toda cultura estética posee un sistema de valores.

D.-La cultura de occidente ha generado tres sistemas de producción estética.

#### ***A. Lo estético y lo artístico diferenciado entre sí.***

Acha ve en lo *estético* y lo *artístico* una oposición complementaria y un par dialéctico. "Sociológicamente existe la cultura estética y, dentro de ella, se encuentra la cultura artística. La obra de arte en cambio, lleva en su interior lo estético, esto es lo concerniente a la belleza o a cualquier otra categoría estética."<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*, Pág. 9

<sup>9</sup> Juan Acha, *Crítica del arte. Teoría y práctica*, Tercera reimpresión, Trillas, , México DF, 2004, Pág. 18



Lo *estético* es el gusto o la sensibilidad, una facultad humana. Cubre todas las categorías estéticas: la belleza o fealdad, dramaticidad o comicidad, grandiosidad (lo sublime) o trivialidad, novedad o tipicidad. Ésta sensibilidad se concreta en las circunstancias de la época donde nace y crece.

Lo *artístico* trata del sistema que produce objetos, imágenes o acciones destinadas a satisfacer necesidades estéticas de su colectividad. Este sistema está compuesto por los consumidores, distribuidores y todo el cuerpo de ideas que aparecen alrededor de ellos. Lo *artístico* es un producto cultural que se deriva de lo *estético*. Además es optativo, lo que quiere decir que el sujeto decide si quiere o no ser parte de ésta categoría, por lo que se requiere una educación especial previa verbalizada.

Las diferencias entre una y otra son que la primera es un sistema cultural común a todos los hombres desde su nacimiento, en cambio, la segunda es una sistema cultural que pertenece a un grupo determinado que lo adquirió por educación. Lo artístico cambia, pero lo estético no aunque con el tiempo adquiere distintas intensidades y concreciones.

En lo artístico no hay acumulación, lo que quiere decir que la obra de arte actual no es mejor que en el pasado, sin embargo si hay avances estéticos en el proceso de consolidación y apogeo de un estilo o tendencia antes de su deceso.<sup>10</sup>

La cultura estética contiene a la artística además de otro tipo de sistemas como el de las artesanía y el de los diseños.

La separación de lo estético y lo artístico no aparece con Juan Acha, él mencionaba otros autores como JM Guyau, K.Friedler, M. Desoír, Utiz y J. Mukarovsky, que manejaban ésta separación, cuando señalaban la necesidad de diferenciar entre la estética y la teoría del arte, la cual venía perfilándose desde el siglo XVIII.<sup>11</sup>

La principal razón para la división entre *estético* y *artístico* se da a partir de que los primeros sentimientos estéticos aparecen en las relaciones que el ser humano entabla con la naturaleza (sus semejantes incluidos) y no con los objetos o productos humanos.<sup>12</sup> Con estos se entiende también que los primeros sentimientos que aparecen en el ser humano son estéticos y no artísticos. Además permite dividir en todas sus partes las experiencias sensibles y artísticas y así analizar cada una de estas partes en independencia de las otras.

Pero cada una de las partes pide al sujeto distinto equilibrio entre nuestros sentidos, nuestra sensibilidad y la razón. La división nos ayudará a entender mejor la complejidad de la estructura interna de los objetos y los sujetos por lo que, para Acha, permitirá lograr una mayor eficacia científica en el estudio de los componentes de los objetos y de la realidad.

Otra ventaja será estudiar mejor -por separado- las actividades de producir, distribuir y consumir artesanías, artes y diseños.

---

<sup>10</sup> T Kulka, citado en Juan Acha, *op. cit.*, 1997, Pág. 39

<sup>11</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 1997, Pág. 35

<sup>12</sup> *Ibíd.*, Pág. 33

La diferenciación será útil a las estetologías ya que se podrá distinguir entre las respuestas estéticas de la gente ante la obra de arte, sin poner en juego conocimientos artísticos y las artísticas, que son las que usan este tipo de conocimientos (artísticos) "... únicos capaces de vincular la obra de arte percibida con sus similares históricos y valorar sus antecedentes y novedades, ya sea que susciten o no un placer estético."<sup>13</sup>

En cuanto a la relación de los dos conceptos, podemos entender que uno (estético) comprende al otro (artístico). Cuando el sujeto está frente a la obra, lo estético nos permitirá reaccionar con sentimientos de placer o desplacer, pero la razón (artístico) nos hará posible leer los significados de las figuras de la obra. Pero en algunas ocasiones "...la sensibilidad o facultad de sentir (lo estético incluido) complementa la razón o facultad de pensar cuando ésta agota sus argumentos y nuestro sistema de decisiones-aún las prácticas- se ve en la necesidad de apelar a la sensibilidad o el gusto"<sup>14</sup>

Juan Acha pedía al productor artístico la retroalimentación del sistema que había escogido como profesión y que buscara también, la renovación de los valores estéticos siempre teniendo en cuenta los cambios históricos o sociales reflejos de la realidad que vivía.

El análisis de la diferenciación de lo artístico y lo estético daban como conclusión cuatro apartados:

- a) Existe una cultura o realidad estética en toda sociedad que entraña un sistema axiológico y tres sistemas de producción especializada, de objetos e imágenes.
- b) Habrá una necesidad, en consecuencia, de una disciplina que la estudie y que denominaremos *estetología*.
- c) En la cultura estética de Occidente se sucedieron, de acuerdo con las necesidades históricas, las artesanías gremiales, las artes y los diseños, que hoy coexisten nuestros países.
- d) La obra de arte, por tanto, contendrá elementos estéticos, sistémicos y temáticos con sus respectivos efectos.

Estos apartados<sup>15</sup> darían a Acha cuatro premisas de investigación que se volverían parte sustancial de sus teorías.

***B. El concepto de cultura estética de una sociedad o individuo con sus ideales y sentimientos estéticos.***

La cultura estética es la que rige nuestro sistema de decisiones prácticas cuando nos falla la razón y por lo tanto constituye la fuente y el destino de las artes. Para Acha la cultura estética se halla dentro de la cultura espiritual. Éste tipo de cultura espiritual se identifica con ciertos sentimientos de índole religiosa, política, científica, artística, tecnológica, etc.

---

<sup>13</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 2004, Pág. 21

<sup>14</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 1997, Pág. 37

<sup>15</sup> *Ibíd.*, Pág. 40

La cultura estética tenía diferentes definiciones para Acha, con cada una de ellas se podía entender distintos aspectos de ésta cultura, pero al final todas se referían a los mismos puntos. Aquí pondré algunas de ellas<sup>16</sup>:

-Reunión de ideales y sentimientos de belleza o fealdad, dramaticidad o comicidad, lo sublime o lo trivial, la tipicidad o la novedad, registrables- como categorías estéticas- en los objetos y la gente, la flora y la fauna, los paisajes y los comportamientos humanos.

-Conjunto de preferencias y aversiones imperantes en las sensibilidades de una colectividad, concernientes a nuestros cinco sentidos y a las denominadas categorías estéticas de la realidad del entorno.

-Suma de relaciones sensitivas que mantienen diferentes sectores de un país con las categorías estéticas de la realidad natural y la cultural.

-Totalidad de modos viejos y nuevos, hegemónicos y populares de producir, distribuir y consumir bienes estéticos, bellos o expresivos, más los elementos naturales, en el caso del consumo.

La cultura estética también era para Acha, *formación estética* dentro de la cual se encontraban diferentes formas de relación entre las categorías estéticas existentes, modos un pugna como resultado de la lucha de clases, que se agrupan en dominantes, residuales y emergentes y que se convierten en parte de las ideologías de cada individuo, que por ésta misma razón tienden a favorecer a la clase hegemónica o popular. Las categorías estéticas siempre van a delimitar el campo o naturaleza de la cultura estética.

Para la existencia de ésta cultura estética el maestro pensaba que era muy importante que las necesidades básicas de subsistencia material estuvieran cubiertas y que los espacios donde se llevaba la vida a diario como la escuela, el hogar y el trabajo fueran por lo menos mínimamente agradables, ya que sin éstas condiciones cubiertas, la cultura estética no sería sana y no se podrían dar las relaciones e intercambios que Acha presentaba como definición de la misma. En este punto Acha veía cómo en nuestros países la cultura popular era muy activa, pero debido a las sociedades clasistas, ésta cultura estética se hallaba llena de miseria, dependiente y humillada ante la sociedad hegemónica que todo lo regía y sigue rigiendo en nuestros países latinoamericanos.

Los sentimientos estéticos se encuentran como es de suponerse dentro de los sentimientos espirituales que ya mencionamos y corresponden a las actividades diarias, festivas y correctivo-renovadoras de nuestra sensibilidad, en torno a las categorías estéticas.

Para hablar de las clase sociales el maestro Acha adoptaba en criterio leninista, la existencia de dos culturas en todo país clasista: la hegemónica y la popular o subalterna.

Esta división de clase está presente en todas las teorías que Acha creó, a partir de ellas hizo el análisis de muchos de los aspectos que le interesaban sobre Latinoamérica social, estética y artísticamente.

---

<sup>16</sup> *Ibíd.*, Pág. 41

Es natural que a partir de ésta división, la idea de la cultura estética, tuviera para Acha distintos valores estéticos según la clase a la que se perteneciera.

Por último cabe decir que para Acha el sistema de valores estéticos que el individuo eligiera, dentro de las posibilidades que la sociedad le presentara durante su formación estética, regularía sus reacciones de agrado o desagrado ante las categorías estéticas.

El análisis que Juan Acha hace de éste apartado es mucho más profundo, él analiza la filogénesis<sup>17</sup> y la ontogénesis<sup>18</sup> de la cultura estética, pero aquí damos una idea general sólo para entenderla.

### ***C. El sistema de valores de la cultura estética.***

Este sistema de valores está constituido por las categorías estéticas diferenciadas de los sentimientos afectivos, los religiosos y los ético-políticos, así como de las ideologías.

Para Acha lo más importante dentro de éste sistema no eran las artesanías, las artes y los diseños, como ha sido para muchos estudiosos, su principal interés en cuanto a la realidad estética de cualquier sociedad era su sistema axiológico<sup>19</sup>, el cual veía como el motor de todos nuestros comportamientos emocionales.

El papel que las artesanías, las artes y los diseños desempeñan en la realidad estética era sólo como varios sistemas de producción especializada, que retroalimentan a la realidad y al mismo tiempo se retroalimenta así mismo, pero teniendo siempre en cuenta que éste sistema especializado pertenece y está nutrido por el sistema axiológico. Y éstos sistemas de producción también buscan confirmar o enraizar, ampliar o enmendar el gusto o sistema de valores predominante en la sociedad o en nuestra persona.<sup>20</sup>

El sistema axiológico que Acha analizó fue principalmente el popular, por que para él el hegemónico estaba ligado directamente con la cultura occidental de la cual ya mucho se había hablado.

Las categorías estéticas que Acha utiliza como punto de partida son, como ya lo hemos visto anteriormente: belleza y fealdad, tragedia y comicidad, sublime y trivialidad, tipicidad y novedad junto con otro tipo de categorías, como las complementarias: la gracia y la elegancia y las sintéticas: tragicomedia y heroicidad.

Acha define a las categorías estéticas como: “..orientaciones axiológicas de dimensiones imaginadas que se concretan en sentimientos.”<sup>21</sup> Lo que quiere decir que son un conglomerado de sentimientos, ideales y necesidades propios de cada individuo y que son identificables con algunas de las categorías

---

<sup>17</sup> <sup>51</sup>Estos son dos conceptos que van unidos y presentan oposición, la filogénesis es el desarrollo y evolución de una especie, en cuanto a la ontogénesis estamos hablando del desarrollo de los seres vivos considerándolos individualmente.

<sup>19</sup> Cuando hablamos del sistema axiológico nos referimos al estudio filosófico de los valores.

<sup>20</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 1997, Pág. 59

<sup>21</sup> *Ídem.*

estéticas básicas. Por ésta razón el maestro Acha hace hincapié en que las categorías no existen puras y solas como otros estudiosos lo afirman.

Que mejor que citar al maestro Acha para entender la complejidad del estudio del sistema de valores estéticos entendido como el sistema axiológico de la cultura popular y los elementos que eran para él los componentes de éste sistema;

su estudio ha de comenzar por la isotopía de cada una de las categorías estéticas fundamentales, con sus constantes y variantes regionales, además de sus relaciones con el sistema axiológico de la estética hegemónica; categorías que existen en pares, a veces con un valor positivo y otro negativo. El estudio continuará con los factores ecoestéticos, a través de los cuales las categorías estéticas modelan la sensibilidad. Nos referimos a los objetos ambientales, a la demoecología y al espacio intelectual. Luego, el estudio seguirá con los otros factores mediante los cuales el sistema axiológico actúa sobre sus sistemas productivos especializados y de retroalimentación. Aludimos a la religión con sus mitos, a las afectividades y a las ideologías dominantes, muy ligadas a la estética hegemónica.<sup>22</sup>

La modelación de la sensibilidad a través de la ecoestética se refiere a la creación de ciertos hábitos o necesidades a partir de las categorías estéticas y por lo tanto a las relaciones que entabla la sensibilidad del sujeto con su entorno, tanto el natural como en cultural.

En está cita se entiende que el tema es muy profundo y que el sistema de valores estéticos presentaba para Acha un sinnúmero de realidades sociales que al ser analizadas podían reflejar la realidad estética de las sociedades populares y al mismo tiempo las disparidades y relaciones con la culturas hegemónicas de las sociedades principalmente latinoamericanas.

#### ***D. Sistemas de producción estética.***

Para Acha existían tres tipos de sistemas productores de imágenes, acciones y objetos de efectos estéticos que dividía en:<sup>23</sup>

- 1.- Artes pre-renacentistas, precapitalistas, feudales o artesanías gremiales.
- 2.- Artes renacentistas, cultas, eruditas o simplemente artes.
- 3.- Artes tecnológicas, industriales o diseños.

Y que simplemente llama artesanías, artes y diseños.

Aclaremos un poco su aparición histórica. Hasta la primera mitad del siglo XVII lo que apareció fueron las artesanías religiosas y las señoriales hablando del mundo precolombino; hasta el siglo XVII se presentaron las artesanías gremiales que llegaron desde España a nuestro país, o sea la época colonial.

Las artes aparecieron cuando se abolieron los gremios, quitando a los artesanos de los principales trabajos y por último los diseños (gráfico, industrial, urbano, arquitectónico, audiovisual e icónicoverbal) aparecieron en los años 50's.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> *Ibíd.*, Pág. 58

<sup>23</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 1994, Pág. 7

<sup>24</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 1997, Pág. 87

Para Acha las artesanías gremiales, las artes y los diseños son tres procesos que se entrelazan, no aparecen desplazándose uno al otro, sino constituyen fases de *metamorfosis* de la cultura de occidente y cada fase “...lleva consigo gérmenes de su propia destrucción”.<sup>25</sup>

Cada uno de los sistemas tiene características propias pero al final de cuentas para Acha lo más importante era ver en el arte de cada época como una parte de todo un proceso de cambios.

El cuadro que se presenta a continuación fue tomado del libro *Los conceptos básicos de la artes plásticas* e ilustra las características y propiedades de cada uno de los sistemas de producción.

Las artesanías gremiales	Las artes	Los diseños
<p><i>La producción</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Tradicionalista.</li> <li>2. Trabajo manual enaltecido y sujeto a normas.</li> <li>3. Empirismo.</li> </ol>	<p><i>La producción</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Anti-tradicionalista.</li> <li>2. Trabajo intelectual sobre valorado y libre.</li> <li>3. Teorización.</li> </ol>	<p><i>La producción</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Funcionalismo.</li> <li>2. Trabajo conceptivo o proyectual enaltecido y sujeto a prioridades económicas y tecnológicas</li> <li>3. Teorización.</li> </ol>
<p><i>El producto</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>4. Medio religioso y practicas de estructuración social.</li> <li>5. Ornamento.</li> <li>6. En serie.</li> <li>7. Predominio de la escultura, la arquitectura y el mural.</li> </ol>	<p><i>El producto</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>4. Profano y puro.</li> <li>5. Anti-ornamentalista.</li> <li>6. Obra única.</li> <li>7. Predominio de la pintura de caballete.</li> </ol>	<p><i>El producto</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>4. Medio industrial y masivo.</li> <li>5. Anti-ornamentalista.</li> <li>6. Serie larga y masiva.</li> <li>7. Utensilios y entretenimientos.</li> </ol>
<p><i>El productor</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>8. Agremiado.</li> <li>9. Formación empírica.</li> </ol>	<p><i>El productor</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>8. Libre.</li> <li>9. Formación académica.</li> </ol>	<p><i>El productor</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>8. Asalariado.</li> <li>9. Formación universitaria.</li> </ol>
<p><i>La distribución</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>10. Por encargo y muy poco comercio.</li> </ol>	<p><i>La distribución</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>10. Predominio del comercio.</li> </ol>	<p><i>La distribución</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>10. Industrial de los productos.</li> </ol>
<p><i>El consumo</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>11. La feligresía como personaje histórico.</li> <li>12. La cotidianidad religiosa y la estética, ambas empíricas.</li> </ol>	<p><i>El consumo</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>11. Aparición y desarrollo del individuo.</li> <li>12. Informado y excepcionalidad de tiempo, lugar y persona.</li> </ol>	<p><i>El consumo</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>11. Las masas como Nuevo personaje histórico.</li> <li>12. La cotidianidad utilitaria y la estética empírica del hombre común y corriente en su tiempo libre.</li> </ol>

<sup>25</sup> *Ibíd.*, Pág. 89

## 2.2.2 Conceptos generales.

Para el análisis de los tres tipos de sistemas estéticos, se consideran los conceptos de<sup>26</sup>:

**A.-** La unidad básica: todos sistema cultural está constituido por tres actividades básicas interdependientes, que cubren todo: producción ,distribución y consumo.

**B.-** La dependencia tripartita: cada una de éstas actividades básicas dependen del individuo que las realiza, de la sociedad donde vive y del sistema cultural al que pertenece dicha actividad.

**C.-** La intervención tripartita: en cada una de las actividades básicas intervienen los sentidos, la sensibilidad y la razón.

**D.-** La interdependencia social: las artes, las ciencias y las tecnologías en íntima interdependencia.

**E.-** La dialéctica teórica/práctica: todo arte requiere de un grupo de teorías para avanzar, el producto sólo es parte del fenómeno, no el todo.

### **A. La unidad básica: producción, distribución y consumo.**

Este es el punto que más nos interesa en esta investigación, ya que para entender su concepto de *producción* que es el punto principal de la investigación, debemos entender los conceptos de *distribución y consumo*, dentro de su teoría es por esta razón que nos adentraremos un poco más en la explicación de éstos conceptos, mientras los siguientes los veremos de forma rápida sólo para entenderlos, pero sin hacer un análisis muy exhaustivo debido a la complejidad de cada uno de ellos.

La ventaja del uso de éstos conceptos para Juan Acha son:<sup>27</sup>

-Su capacidad englobante de toda realidad cultural por entero.

-Su utilidad para poner orden, al separar y juntar sucesivamente las partes integrantes del fenómeno en estudio.

-Su interdependencia que nos sitúa en la dialéctica de la realidad y nos aleja de la sobrevaloración de una de sus partes.

Estos tres conceptos son utilizados en su teoría respondiendo a la ideología marxista que manejaba. Para él ninguno puede existir independiente del otro, los tres hacen el todo y cada uno depende del otro.

Los conceptos generales de estas tres actividades serán: "...la producción consume energías y materiales mientras distribuye (estos) materiales en el producto...El consumo, a su vez, produce significados o respuestas y distribuye lecturas o puntos de vista. La distribución, por último, produce posibilidades o capacidades y consume tiempo"<sup>28</sup>

La *producción* será tratada a detalle en el capítulo 3.

---

<sup>26</sup> Juan Acha, *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, Ediciones Coyoacán, primera edición, México DF. 1997. pág. 8

<sup>27</sup> *Ibíd.*, Pág. 17

<sup>28</sup> *Ibíd.*, Pág. 16

La *distribución* para Juan Acha se define como: el conjunto de actividades encaminadas a poner a circular, en la colectividad los sistemas estéticos productivos (artesanías, artes y diseños) así como las obras de cualquier otro sistema de producción.

En gran parte es llevada a cabo por el Estado, en segundo lugar por el sector privado, en tercer lugar los medios masivos (prensa, radio y televisión) y en último lugar por ciertos grupos independientes de productores tanto científicos como estéticos.

Existen tres circuitos donde se realiza la distribución de los bienes estéticos<sup>29</sup>:

1. El comercial de las galerías que ofrecen la compra y el disfrute de los bienes estéticos. El comercio de arte se inicia en París a mediados del siglo XIX cuando aparecen las galerías de arte. En América Latina estas galerías aparecen hasta los años 50s. La tarea de éstas consiste en, la compra, la exhibición, la inflación de valores (como lo llama Juan Acha) o publicidad, la producción de reproducciones y grabados de otras obras y por último la venta.
2. El de difusión de los medios intelectuales de producción y consumo estéticos a través de museos y bienales, casas de cultura y academias, educación pública y periodismo cultural. Los medios intelectuales son producidos por las academias o escuelas o los departamentos universitarios de arte. En México tenemos nuestra famosa Academia de San Carlos. Para Juan Acha las academias ayudaban a la sistematización del aprendizaje y le ahorran energías y tiempo al aspirante a artista plástico o visual. Aunque en ellas veía reflejados todos los problemas sociales y económicos de los países latinoamericanos y para él no se enseñaba de manera que hubiera un vínculo entre teoría y práctica por no poder seguir la "... rapidez ni alcanzar la profundidad de los cambios en la realidad estética del mundo..." ¿Qué diría ahora el maestro con la globalización y el internet y lo rápido de las comunicaciones? La educación pública, en esencial la educación artística pública era un tema muy importante para Acha que será considerado más ampliamente en otro apartado.
3. El de creación de nuevas necesidades estéticas, con sus estetólogos (críticos, teóricos, historiadores, museógrafos y promotores) y sus justificadores éticopolíticos. Éstas nuevas necesidades son nuevos valores, móviles o funciones que se reflejan en nuestras actividades productivas de tipo sensorial, sensitivo o mental, y de orden estético, artístico o temático. Las razones para estos cambios pueden ser científico-sociales o ético-políticos que todo el mundo entiende y que sirven para tender un lazo sentimental que impone innovaciones estéticas, artísticas y sociales que pocos entienden.<sup>30</sup> Una historia del arte "...que se convierta en la historia de la realidad estética de cualquier país, sociedad o cultura."<sup>31</sup>, una Teoría de Arte "...obligada a estudiar el sistema de valores y los sistemas productivos de las culturas estéticas de

---

<sup>29</sup> Juan Acha, 1997, *op. cit.*, Pág. 19

<sup>30</sup> Juan Acha, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, Ediciones Coyoacán, primera edición, México DF, 1994, Pág. 43

<sup>31</sup> *Ídem.*



nuestros países.”<sup>32</sup>, una Crítica de arte (tema muy importante para Juan Acha en el cual profundizaremos más adelante) que informe, describa los valores, interprete, califique y sobre todo argumente su afirmación o negación y una Museografía”...con el fin de innovar en sus técnicas de exhibición, investigación y preservación de bienes estéticos, junto con la difusión de los medios sensoriales, sensitivos y mentales, de consumirlas en todos sus aspectos y variantes.”<sup>33</sup>llevará idealmente a la creación de nuevos conocimientos estéticos. Juntos con esto será necesario tener en cuenta los aspectos sociales, psíquicos, estéticos, económicos, artísticos y temáticos que ayudarán a que éstos conocimientos sean un real reflejo de nuestras realidades culturales y para que sean aceptados por razones sentimentales que son ciertos mecanismos que hacen que irracionalmente el hombre común acepte algo. Éstos justificadores son los nacionalismos, los internacionalismos, los elitismos, los populismos, los tradicionalismos, los vanguardismos, los individualismos, los colectivismos, los purismos, los instrumentalismos, los tecnocratismos, y los naturismos. Todos ellos ayudarán a la creación de textos que legitimen ciertas obras que circularán en el medio cultural y tendrán un papel muy importante y decisivo en los mecanismos ideológicos de la distribución.<sup>34</sup>

En este punto hay que decir que para Acha, la *distribución* no es una cuestión económica, que se reduce a la parte de compra y venta de obras, la parte realmente importante se da en los procesos ideológicos que reflejan factores sociales y humanos (que es lo que a Juan Acha realmente le interesa), además de la interacción de estos procesos sociales con los de la producción y el consumo de los bienes estéticos.

El *consumo* es la tercer actividad de los sistemas estéticos, para Acha este consumo del arte se hace a partir de que existe una destrucción de los componentes intangibles de la obra de arte. El consumir una obra de arte no es lo mismo que sólo mirarla, ya que ésta actividad conlleva una serie de relaciones entre el objeto y el espectador que llevan a éste a “sentir”, a percibir una emoción. “...el consumo artístico deviene vivencia o consumación...En el consumo se proyecta la experiencia, vivencia, desciframiento o como quiera denominarse la actividad estética del aficionado al arte.”<sup>35</sup>

Por lo tanto el consumo estético viene de agotar todas las posibilidades sensoriales, sensitivas y mentales, no de la obra, sino de la relación de esa obra con el sujeto, el aficionado. La obra de arte es la parte objetiva y el aficionado la parte subjetiva que viene de las interpretaciones que él tenga de la obra que está siendo consumida. Es por esto que el consumo viene de transformar o destruir significados para producir interpretaciones.

Es en éste momento donde el significado polisémico de algunas obras se convierte en un mundo de interpretaciones hechas por el espectador y a él concierne el llegar a la más atinada.

---

<sup>32</sup>*Ibíd.*, Pág. 47

<sup>33</sup>*Ídem.*

<sup>34</sup>*Ibíd.*, Págs. 48-52

<sup>35</sup>*Ibíd.*, Pág. 92

Pero para Acha el *consumo*, no es una relación directa entre el objeto y el sujeto, sino que hay otros factores como los medios intelectuales que el sujeto eligió como individuo y los que la sociedad le impuso que lo llevarán a que el consumo de la obra responda a ciertos valores sociales. Estos factores harán que el sujeto le dé a la obra un empleo "...arbitrario y práctico, como tapan una ventana rota con una pintura para que no entre el frío o bien, tomar ésta como un documento y limitar su lectura a su tema ( religioso, político, moral, educativo, etcétera).pero así mismo puede darle un uso estético o artístico( sistémico o de retroalimentación).Esto en teoría o como ideal."<sup>36</sup>

El consumo artístico no termina en el placer sino que a largo plazo tendrá efectos que según el destinatario podrán ser individuales, de retroalimentación o sociales y que puedan ser estéticos, artísticos o temáticos. Tiene varios aspectos importantes como su sociología, la percepción visual, las operaciones consuntivas y sus efectos, cada uno de éstos factores nos hacen entender en conjunto su significado e importancia.

Cada aspecto del individuo, social, intelectual, mental y afectivo decidirán como es consumida la obra y harán que el espectador saque cierta vivencia de las obras artísticas, no sólo como un aficionado más sino como una persona que conoce la reglas y se vuelve parte del círculo de retroalimentación de las artes.

En general la relación *producción-distribución – consumo* hacen del objeto-sujeto un conjunto de relaciones de distintos aspectos sociales que presenta el fenómeno estético como el resultado de la suma de realidades artísticas, estéticas y también sociales.

### **B. La dependencia tripartita: Sociedad, Individuo y Sistema.**

Para Acha toda actividad depende del individuo que la realiza, de la sociedad donde vive, y del sistema cultural a que pertenece dicha actividad. Esto quiere decir que cada actividad es resultado de las relaciones que se dan a su alrededor, no sólo de la persona que las realiza, sino de la comunidad dentro de la cual es realizada y del ambiente a que pertenece la actividad. Para entenderlo mejor lo pondremos en palabras del mismo Juan Acha " ...las manifestaciones culturales son dependientes del individuo como persona, pero también como producto de su sociedad y del sistema cultural que él ha elegido como profesión o afición (ciencias, estéticas o tecnologías)."<sup>37</sup>

Por lo que se entiende que para Acha las actividades no tiene su origen en el hombre sino que sólo pasan por él para después ser parte de otra cosa más. Es una relación de mutua influencia, el hombre hace la cultura y la cambia, y ésta a su vez lo hace a él.

### **C. La intervención tripartita: los sentidos, la sensibilidad y la mente.**

Estos tres conceptos están íntimamente ligados, es difícil dentro del ser humano separar uno del otro. Con estas facultades el hombre percibe, siente y piensa respectivamente. Pero según sea la actividad una de estas facultades prevalece

---

<sup>36</sup> *Ibíd.*, Pág. 94

<sup>37</sup> Juan Acha, 1997, *op. cit.*, Pág. 19

sobre otra, por ejemplo en las artes la sensibilidad está sobre las otras dos facultades, pero las tres están presentes, en el caso de las ciencias la razón prevalecería sobre los sentidos y sobre la sensibilidad.

En la investigación teórica de Juan Acha éstas tres facultades se presentan así: las sensoriales varían con nuestros cinco sentidos por lo tanto más biológicos, aunque también dependen de la ecología, la clase social y la división técnica del trabajo; las sensitivas pueden ser estéticas o afectivas y son más sociales por que se hallan sujetas a la cultura estética que imponen sus valores y hábitos y por último las mentales están sujetas a la razón y actúan con mayor libertad a pesar de su irremediable relación con el lenguaje o idioma materno son agrupables en míticas, empíricas y científicas. “En síntesis, percibir, consumir o conocer significa fusionar las tres facultades con predominio de una”.<sup>38</sup>

#### **D. La Interdependencia social: las ciencias, las artes y las tecnologías.**

Las ciencias, las artes y las tecnologías necesitan estar relacionadas entre sí, y es el individuo el que hace ésta relación. Las ciencias producen conocimientos acerca de la naturaleza o de los hombres, las artes son los recursos estéticos y las tecnologías producen los bienes de consumo material.

La importancia de la relación de éstos conceptos para Acha, radica en que a partir de ella se harán “...renovaciones como respuestas a las transformaciones sociales o las que se necesitan en su tiempo y lugar.”<sup>39</sup> la unión de éstas permitirá superar las subjetividades del pensamiento humano, principalmente del ámbito latinoamericano.

#### **E. La dialéctica teoría /práctica.**

Uno de los aspectos más importantes de todo el pensamiento y la investigación de Acha, está en éste punto. La teoría que respalda a la práctica es lo que movió al Maestro a escribir muchos de sus libros.

El siempre habla del artista que necesita teorizar para dar origen a nuevos pensamientos, formas y realidades. Pero no sólo se refiere al artista sino también a todos los actores del ámbito cultural que de una forma u otra son parte y ayudan en su conjunto a la creación de éstos nuevos conocimientos.

Para él ésta relación teoría/ práctica se da a través de otra relación pero ésta vez tripartita entre ideologías-dominantes/ obras-de arte/ estetologías.<sup>40</sup>

El término ideología es usado por Acha como “... un conjunto de ideas, tanto míticas como científicas, falaces como empíricas, dominantes como residuales y emergentes, cuya totalidad funciona a favor de una clase social”<sup>41</sup> La definición de éste concepto es de Gómez Pérez G. y es tomado por Acha debido a ser una definición más amplia.

Las estetologías son la crítica, teoría e historia del arte y también la museografía. Éstas producen conocimientos de los diferentes aspectos de los

---

<sup>38</sup> *Ibíd.*, Pág. 25

<sup>39</sup> *Ibíd.*, Pág. 26

<sup>40</sup> *Ibíd.*, Pág. 27

<sup>41</sup> *Ibíd.*, Pág. 28

fenómenos del arte, ayudan a conceptualizar rupturas artísticas y traducirlas en conocimientos, pero también establecen vínculos de las obras con su realidad nacional.

La relación se da cuando a partir de éstas ideologías dominantes, que pueden ser dadas por el gobierno o por cierta clase social o artística, se producen obras que son analizadas por las estéticas, las cuales crean una serie de teorías sobre ellas que retroalimentan el ámbito cultural y aportan elementos para la creación de nuevos conocimientos, apoyando así al productor de bienes estéticos. Estos conceptos en el caso de ciertos artistas benefician su trabajo y son utilizados como medios intelectuales de producción.

### 2.2.3 Crítica del Arte.

Uno de los aspectos más importantes en el trabajo de Juan Acha son sus escritos acerca de la crítica del arte, ya que esa era su profesión. Para él la Crítica estaba ligada a la Teoría y a las otras estéticas que ya mencionamos, cada una de ellas está relacionada a la existencia de las otras y como ya lo hemos visto a la retroalimentación de los sistemas culturales.

La crítica del arte estaba ligada a la teoría en cuanto que para que el crítico pudiera hacer una crítica adecuada, necesitaba conocer las teorías para tener todos los conocimientos de la obra y de los conceptos que se manejaban en la obra.

Los puntos que a Acha le interesaban de la crítica y en los cuales se centró su análisis al sistema de la Crítica de Arte eran:<sup>42</sup>

- La crítica de arte como un fenómeno sociocultural que estaba íntimamente relacionada con las innovaciones en el ámbito de la Teoría de Arte.
- La materia del arte presentada por la obra de arte en todos sus aspectos, valores y funciones lo que permitía entender las relaciones entre el producto y el espectador dentro de la sociedad.
- Relación crítico-obra
- El estudio de los elementos del texto producido por el crítico.

El maestro Acha proponía una forma de ser del crítico ideal que tuviera todo el bagaje de conocimientos necesarios en cuanto a la Teoría e Historia de Arte, pero también proponía la necesidad de un desarrollo ulterior mediante más investigaciones, sean éstas que del mismo autor o continuaciones de los planteamientos del Maestro Acha como lo dice Carlos Blas Galindo, en el prólogo al libro de *Crítica de arte. Teoría y práctica* de Juan Acha.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 2004, Págs. 11,12

<sup>43</sup> Carlos Blas Galindo, Prólogo del libro *Crítica de Arte. Teoría y práctica*, Tercera reimpresión, Trillas, México DF, 2004, Pág.6

La tareas del Crítico de arte ideal eran:<sup>44</sup>

- Analizar las obras recién nacidas con el fin de crear un texto que sea capaz de ver, leer, interpretar y valorar las obras criticadas.
- Difundir los conocimientos artísticos provenientes del exterior, para la renovación de las prácticas artísticas nacionales.
- Detectar las fuerzas sociales y culturales precoces en la sociedad, para darlas a conocer a los interesados en arte y cambiar consecuentemente el curso de las prácticas.
- Promover las nuevas fuerzas sociales y culturales y la propagación de las ya existentes.
- Producir nuevos conocimientos que se reflejen en nuevas teorías.

Con estos dos cuadros se puede entender en general lo completa de la teoría de Juan Acha en cuanto a la Crítica de Arte que también refleja todos los puntos más importantes de sus teorías que ya explicamos en anteriores incisos.

#### 2.2.4 Educación artística.

Este tema en particular siempre fue primordial para Juan Acha, ya que para que el productor, crítico, teórico, historiador o cualquier otra persona involucrada en el sistema estético pudiera ser el ideal, tenía que empezar la sensibilización desde temprana edad. Y mucho de ello dependía del sistema educativo del que provenía.

Pero para Acha era claro que la educación sensibilizadora no iba dirigida sólo a los participantes del sistema cultural, sino también a toda la sociedad que iba a ser espectadora y al final simplemente parte de una sociedad latinoamericana y a su vez mundial que el maestro esperaba fuera solidaria y consciente.

También una gran parte de su teoría en cuanto a educación se refiere, como es de esperarse, es la educación del próximo productor, este aspecto es muy importante para mí, ya que se refiere a todo el proceso que el aspirante a Artista tiene que vivir antes, durante y después de la escuela de arte, me parece muy interesante que éste proceso es para Acha parte del sistema de producción.

Lo menos que se le puede pedir al artista es que sea capaz de explicar su propia producción, nos decía el maestro Acha en clase...De ahí su exigencia de diseñar un sistema básico de enseñanza que hiciera al productor tomar conciencia de los procedimientos psíquicos que actúan en su actividad y de las posibilidades comunicativas de sus operaciones sensitivas y mentales al interior del mundo humano y social en el que esa actividad adquiere sentido<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 1994, Pág. 44

<sup>45</sup> Blanca Gutiérrez, *op. cit.*, Pág. 5

El maestro tenía cuatro líneas en su pensamiento referente a la educación:<sup>46</sup>

1. *Formación estética.*- Se centra en desarrollar en el educando aquella sensibilidad y actividades pertinentes que le permitan apreciar y comprender las manifestaciones artísticas.
2. *Comunicación.*- Se enfoca al conocimiento, uso y valoración del lenguaje (en este caso plástico), para que el estudiante organice y exprese de manera eficaz sus ideas, las comparta con su entorno y acceda a otros aprendizajes.
3. *Formación para la identidad nacional.*- Busca promover en el estudiante una mayor participación social en forma crítica, responsable y solidaria a partir del conocimiento y reconocimiento de aquellos aspectos que nos fortalecen y preservan como mexicanos.
4. *Solidaridad internacional.*- Pretende desarrollar en el educando actividades de reconocimiento, respeto y solidaridad para con otros pueblos, a partir del conocimiento de otras culturas, de sus manifestaciones artísticas, científicas, históricas, sociales, económicas, etc.

Con éstas líneas podemos entender que el maestro buscaba a través de la educación y por lo tanto del conocimiento lo que ayudaría a “.. la transformación social de las condiciones de la existencia humana...”<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Maricela Pérez, Ponencia *El Fondo reservado del maestro Juan Acha en la Academia de San Carlos de la Universidad autónoma de México*, presentada en el Congreso Iberoamericano de archivos de educación superior, Octubre 2006, Pág. 5 (documento mecano-escrito).

<sup>47</sup> Blanca Gutiérrez, *op. cit.*, Pág. 10

## 2.3 Latinoamérica a los ojos de Juan Acha.

Ya explicamos en términos generales el pensamiento y teorías del maestro Acha, y para éste punto los conceptos fundamentales de éstas teorías nos habrán dado una gran idea de lo que al maestro le interesaba y le era importante. Pero nos falta aún uno de los puntos esenciales y yo diría el más importante, Latinoamérica.

Toda la teoría que ya revisamos se crea a partir de las observaciones del maestro dentro del ámbito latinoamericano claro sin olvidar las teorías que venían de Europa y EU. Pero dentro del pensamiento Achiano, Latinoamérica era el contexto dentro del cual se desarrollaban éstas teorías o se buscaba que se desarrollaran.

Una gran parte de la obra del maestro se centra no sólo en el análisis de nuestros círculos culturales, sino también en esos aspectos característicos de nuestras sociedades. Es obvio entender que dentro de estas reflexiones generales que el maestro hace de Latinoamérica está incluido México, pero también es importante señalar que en ningún momento el maestro pasa por alto las singularidades de los sistemas estéticos de nuestro país así como las de nuestra identidad nacional.

Para Acha era muy importante que el latinoamericano tomará conciencia de su propia autonomía a partir de la toma de conciencia de su propia nacionalidad y con esto en mente se entregara a un trabajo de reflexión dentro de los sistemas estéticos para crear una teorías más próxima a nuestras realidades nacionales que indudablemente reflejarían las latinoamericanas.

Crear conocimientos artísticos apegados a nuestras realidades estéticas y sociales del Tercer Mundo, esto era lo que el maestro Acha pedía a todos los actores del círculo cultural de nuestro países. La toma de conciencia era presentada al individuo desde la educación básica con la sensibilización del estudiante a partir de los 4 puntos que ya vimos en el capítulo anterior.( Formación estética, comunicación, formación para la identidad nacional y solidaridad internacional).

El trabajo del maestro Acha se centra en la importancia de Latinoamérica para el propio latinoamericano, en una época en que éste era un interés común para muchos intelectuales de ésta región. Carlos Beorlegui en su libro *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano*<sup>48</sup> señala que el momento clave para la búsqueda y reflexión de una auténtica filosofía latinoamericana se da a finales de los años sesenta cuando aparece la filosofía de la liberación. Ésta filosofía se preocupa por la creación de un pensamiento filosófico auténtico, propio y específico de Latinoamérica, seguido de sus necesidades y propuestas del futuro.<sup>49</sup>

A partir de ésta filosofía, dice Beorlegui, los estudiosos del pensamiento y la cultura de la América hispana se cuestionan sobre la existencia y características de un auténtico pensamiento latinoamericano.

---

<sup>48</sup>Carlos Beorlegui, , *Historia del pensamiento latinoamericano. Una búsqueda incesante de la identidad*, Universidad de Deusto, Bilbao ,2004, 895 pp.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, Pág. 42

Me parece interesante hacer ésta conexión entre éste estudio de la filosofía latinoamericana y los planteamientos y preocupaciones del maestro Acha ya que para mí parecer el maestro estaba dentro de éste grupo de intelectuales que se interesaban en los problemas del conocimiento creado en Latinoamérica. Tal vez decir que Juan Acha estaba dentro de la teoría de la liberación sería muy atrevido, pero es evidente que viéndolo a la distancia el maestro Acha tiene mucho en común con las ideas de ésta teoría en cuanto al interés latinoamericano y a otros conceptos como la división culturalista/ afirmativa de ésta misma teoría que “defiende una filosofía específica latinoamericana, en la medida en que se consiga una liberación cultural, puesto que la condición de posibilidad de una filosofía es la posesión de una cultura autónoma y específica”<sup>50</sup>, además en algunas ocasiones llega a citar a algunos escritores que eran parte de ésta filosofía como a Leopoldo Zea. Creo que éstas líneas son muy contundentes en cuanto a las razones que tuve para mencionar ésta relación y ésta filosofía en concreto con el pensamiento de Juan Acha, también se entiende que éstas afirmaciones serían material para otras consideraciones y otro trabajo, pero me pareció importante hacer énfasis en esta línea para la reflexión, sólo como un dato probable.

Siguiendo con Beorlegui me parece importante presentar las tres posturas que presenta con respecto a la forma de abordar el tema de las filosofías nacionales o regionales:<sup>51</sup>

NOTA: En este punto me tomaré la libertad de modificar algunos conceptos para hacerlos más amplios y que nos ayuden a entender en general la postura de cualquier investigador que se interese por los conocimientos regionales de cualquier disciplina, no sólo los concernientes a la filosofía.

- a) Postura universalista: Defiende que los conocimientos no pueden tener un adjetivo nacional o regional, cualquier tipo de saber no tiene patria y debe entenderse y ejercitarse de la misma forma en cualquier región del planeta.
- b) Postura nacionalista: Considera legítimo y válido hablar de un saber regional, basándose en la supuesta existencia de caracteres o espíritus nacionales.
- c) Postura intermedia o perspectivística/circunstancialista: Entiende que aunque los problemas del conocimiento responden a preguntas y respuestas universales, también es cierto que tales planteamientos interrogativos, con sus correspondientes soluciones, poseen una apoyatura circunstanciada y epocal. Pero se distingue de la segunda respuesta en negar el carácter esencialista e inamovible de los diferentes puntos de vista perspectivísticos.(sic)

El maestro Acha es un fiel representante de la postura intermedia ya que la creación de conocimientos que el propone serviría para presentar al mundo nuevas teorías pero siempre basados en premisas locales. Además de que siempre pone como un punto primordial para la creación de cualquier producto

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*, Pág. 43

<sup>51</sup> *Ibíd.*, Pp.34,35



dentro de los sistemas estéticos y sociales el conocimiento de las últimas teorías e ideas internacionales en relación con las locales.

Otro punto es el de el momento cronológico en que se da el conocimiento, esto también es aludido por el maestro ya que el busca una teoría del arte y un arte que refleje la realidad social en todos sus aspectos, por lo que él mismo hace el análisis cronológico de los diferentes sistemas de producción de objetos (artesanías, artes y diseños) y de las características propias de cada uno de ellos en cuanto al momento y circunstancias en que se desarrollaron y se siguieron desarrollando.

También es cierto apuntar que el maestro hacia una fuerte crítica a ciertas posturas que tuvieron los estudiosos de la identidad latinoamericana, ya que para él se quedaron a medias y no pudieron llegar hasta las últimas consecuencias con respecto a todos los factores que explicarían la verdadera identidad latinoamericana o en general lo latinoamericano.

...nuestros intelectuales y filósofos- también los latinoamericanistas extranjeros- principiaron a explorar en los vericuetos de la identidad latinoamericana y obtuvieron resultados encomiables de inmediato. (pero) Se tomo, en fin, la identidad como un producto acabado y no como un término cuyas acepciones debían ir cambiando, a medida que fuésemos eliminando las imprecisiones que nos fuera imponiendo el mayor conocimiento de la realidad latinoamericana<sup>52</sup>

Con éstos puntos aclarados veamos las ideas que tenía Acha con respecto primero a Latinoamérica en general y posteriormente a México, esto teniendo en cuenta que para Acha lo que llevó a fortalecer la colaboración y la identidad latinoamericana fue el sentimiento de nacionalismo que se gestó en cada uno de los países que integran Latinoamérica.

### 2.3.1 Reflexiones sobre Latinoamérica.

Existen tres factores en que se centra el estudio de Acha sobre Latinoamérica<sup>53</sup>:

- 1.- La realidad de América Latina como un conjunto de países con realidades socioculturales.
- 2.- El individuo latinoamericano con su identidad.
- 3.- Las relaciones entre América latina y sus individuos, así como el individuo y su propia identidad.

Lo que más le interesaba a Juan Acha eran las relaciones entre la realidad y los conceptos que de ésta tenemos que dependen, de nuestras actitudes sensoriales y sensitivas, mentales y de la fantasía.

Las imprecisiones sobre lo que significa latinoamericano le dio a nuestro Estado la mejor manera de poder manipular nuestro pensamiento y dirigir como quisiera nuestras importaciones culturales. El Estado usa éstas imprecisiones también para darle un sentido de finalidad o valor a lo nacional o latinoamericano y

---

<sup>52</sup> Juan Acha, *Aproximaciones a la identidad Latinoamericana*, Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEM, Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, México DF, 1996, 161 pp.

<sup>53</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 1996, Pág. 4

quitarle lo individual o profesional de las prácticas científicas o artísticas, convirtiendo todos los logros en algo del país o del mismo Estado. La solución que daba Acha para éstos problemas, era la toma de conciencia de nuestras estéticas lo que daría como resultado que las culturas estéticas determinarían el curso de las prácticas artísticas y no al revés.

La cultura estética latinoamericana es para Acha, “ no únicamente la suma o resultante de nuestras estéticas nacionales, sino también el intercambio de conocimientos, experiencias y proyectos entre nuestros países, por tener en común muchos problemas colectivos, los estéticos entre ellos..”<sup>54</sup>

Para Acha el estudio de las estéticas latinoamericanas se divide a partir de los *choques* de nuestro proceso histórico. Por lo tanto él divide las estéticas así<sup>55</sup>: De Preamérica a la Colonia (1530-80), De la Colonia a la República (1810-50) y De la América Republicana a la Tercermundista (1950 en adelante). Otros factores que son primordiales cuando se refiere a la estéticas latinoamericanas son las relaciones de la religión con nuestras estéticas nacionales; las relaciones de nuestros sistemas estéticos de producción con la idea de identidad nacional y por último nuestras valoraciones en contraposición con las europeas.

A partir de todos estos factores nuestra cultura estética se fue consumando en hegemónica y popular.

La cultura hegemónica por ser importada tiene una débil infraestructura de sus sistemas productores además los valores de nuestra clase hegemónicas son foráneos por lo que no se han gestado suficientes bases para las valoraciones propias, sus sistema de valores se centra en la belleza y el naturalismo. Por su parte, la cultura popular constituye un producto colectivo, histórico y local que crea sus valoraciones de acuerdo con la realidad concreta de su pobreza y su sistema de valores gira en torno a la comicidad, la trivialidad, lo grotesco y, sobre todo, la sentimentalidad de lo dramático. Pero lo más importante era que el sistema de valores tanto de la estética hegemónica como el de la popular, diferentes entre sí, eran las fuente y las destinatarias de los productos de las diferentes artes.<sup>56</sup>

Debido a las diferencias que se presentan en estos dos niveles de la cultura en nuestros países, la religión popular era y es muy diferente a la profesada por la clase hegemónica, así como existe un castellano culto y uno popular, pero es evidente que donde esta separación se hace más grande es cuando hablamos de clases sociales, donde las diferencias son abismales en cuanto a los niveles materiales y educativos. Éstas diferencias eran algo que al maestro le interesaba analizar a profundidad, por que él pensaba que a partir del estudio de éstas dos realidades y de sus relaciones podríamos entender mejor y tomar conciencia de lo que significaba en realidad Latinoamérica.

Existen dos factores que para el maestro eran, los dos más importantes que nos llevaban a la occidentalización total: el idioma y la religión. Y a pesar de que cada uno tomaba características particulares de nuestros países como lo mágico en la religión, la estructura interna de nuestro idioma nos obliga a pensar de

---

<sup>54</sup> Juan Acha, *Las culturas estéticas de América latina (Reflexiones)*, UNAM, Primera edición, México DF, 1994, 232 pp.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, Pág. 13

<sup>56</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 1996. Pág. 70

cierta manera. De aquí se entiende que por una parte es algo que nos beneficia, pero que al mismo tiempo se vuelve un enemigo.

Por una parte”... nuestra occidentalización nos impone en principio la duda como condición indispensable de nuestro proceso cognoscitivo.”<sup>57</sup> pero el resultado es que “... a la larga nos atrapa y obnubilan las persuasiones occidentales...preferimos importar la letra de los cambios y no su espíritu...”<sup>58</sup>

Por otro lado la religión, concretamente en la adoración de efigies milagrosas se vuelve una forma en que el hombre común busca solucionar sus problemas y la magia se vuelve un aspecto que se funde con las culturas estéticas y con casi cualquier actividad del latinoamericano, tanto en las cultura hegemónica como en la popular.

Para Acha la cultura popular se puede presentar como una combinación de elementos foráneos autóctonos, mientras que la hegemónica como la adopción de los elementos occidentales pero el reconocía un cambio en estos paradigmas. El pensaba que con el tiempo estos paradigmas irían disminuyendo y las personas se verían como una mezcla de las dos culturas en diferentes cantidades. Cosa que evidentemente está ocurriendo.

Una fecha importante en el estudio de lo latinoamericano para Juan Acha , es el año de 1920. Este año marca para él, la intensificación del nacionalismo y el cambio de curso del mismo. “ Ésta fecha – para los latinoamericanistas- es el despertar de un latinoamericanismo que se acepta diferente a los occidentales y que quiere serlo de acuerdo a nuestra identidad colectiva. Después de tres o cuatro decenios, nuestro nacionalismo comenzó a echar mano de la idea de identidad colectiva, para regular nuestros rechazos, remedos y asimilaciones culturales.”<sup>59</sup>

El primer cambio al que se refiere, es la nacionalización de nuestros bienes estéticos, unos bienes estéticos que reflejaran nuestra realidad concreta. Posteriormente los cambios se dieron en la obra, la cual comenzó a reflejar nuestros sentimientos e ideales estéticos, apartándose de los europeos en el pasado y estadounidenses en el presente. Por último habla de un cambio que deja para el futuro, estos cambios son los sistémicos, osea la producción de tendencias estéticas nuevas que manifiesten nuestras realidades nacionales.<sup>60</sup>

Es durante este periodo que nos captamos diferentes a los europeos y dignificamos nuestro pasado precolombino, así como nuestras manifestaciones culturales, nos empieza a interesar nuestro modo colectivo de ser, la integración de nuestros sectores populares y la producción de bienes culturales que nos den prestigio internacional. Acha apunta ésta fecha como la fecha de aparición de los indigenismos, los internacionalismos y las actitudes que buscaban la superación de los avances de países desarrollados.

Acha apunta tres caminos que tuvieron su origen en este nuevo nacionalismo, para los productores de bienes estéticos o científicos<sup>61</sup>: centrarse en las

---

<sup>57</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 1994. Pág. 17

<sup>58</sup> *Ídem.*

<sup>59</sup> *Ibid.*, Pág. 19

<sup>60</sup> *Ídem.*

<sup>61</sup> *Ibid.*, Pág. 119

realidades visibles del país, entre las cuales se acentuaba la indígena hasta entonces ignorada; participar en los problemas internacionales o de los países más ricos de Europa y por último, buscar la superación dialéctica de los avances de la cultura occidental a favor de nuestras realidades nacionales concretas. Pero el problema de éstos caminos radicó en que los tomaron como soluciones y no como puntos de partida.

Posteriormente, ya en los años 50's se habla de una identidad latinoamericana o nacional, la primera entre los intelectuales y políticos, representantes de la cultura hegemónica y la segunda es manejada por la mayoría demográfica o clase popular.

Es también en los 50's cuando la cultura popular empieza un proceso de desruralización que tiene como consecuencia la pérdida de la religiosidad, con esto empiezan a aparecer los cinturones de miseria, con sus características propias y al encontrarse varias personas de diferentes lugares empieza también una mezcla de diferentes sistemas de valores estéticos.

En este momento las culturas populares reciben influencia casi total de los entretenimientos audiovisuales y los icónico-verbales (tiras cómica y fotonovelas), la música y los bailes. Los sectores populares aceptan esta influencia sin resistirse y sólo asumen lo que se les dice, sin preguntar. "La pobreza misma los obliga a abstenerse de mayores adopciones, aparte de las gratuitas."<sup>62</sup>

Para Acha la forma de contrarrestar ésta situación es la educación y las artes hegemónicas, aunque ve en las artes populares las verdaderas aliadas de las mayorías demográficas. Señala la transformación de las artes populares generadas por la desaparición de muchas fiestas religiosas y la conversión de su artes en tecnologías cuyos productos están dirigidos a los turistas, así como del mestizaje de su música, baile y canción, con otras regiones nacionales y con las manifestaciones similares foráneas que nos invaden.

En el caso de las artes hegemónicas, ve nuevas vinculaciones con nuestras propias estéticas populares, buscando con esto la nacionalización de los bienes culturales." Si algo puede hacer la estética hegemónica, es mediante sus artes".<sup>63</sup> Para que las artes prosperen Acha apunta la necesidad de unas ciencias del arte que respalden éstas prácticas artísticas, cosa de lo que es carente Latinoamérica.

Cabe mencionar que Acha tiene en cuenta que hay ciertos individuos que sí logran avances y teorías pero ninguno de ellos puede representar en su totalidad a su país o a Latinoamérica. Además internacionalmente el interés que se tiene en nosotros se limita a lo mítico de nuestros bienes culturales y apenas reconocen algún valor en nuestra búsqueda de los planteamientos más actuales formales y conceptuales.

Por último diremos que "existen necesidades y valoraciones locales de nuestros bienes culturales, que nos son vitales; mejor – aunque no decisivo- si éstas coinciden con valoraciones de los países desarrollados."<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 1996, Pág. 76

<sup>63</sup> *Ibíd.*, Pág. 77

<sup>64</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 1994, Pág. 23

Hasta aquí dimos un panorama de lo que Latinoamérica era para Juan Acha, sus identidad y sobre todo sus sistemas estéticos. Los problemas que el ambiente cultural vivía y vive a los ojos de un crítico de arte siempre preocupado por las relaciones con la sociedad en que ésta se desarrolla.

### 2.3.2 México.

Ahora hablemos de México. Como ya dijimos a Acha le interesaban no sólo la colectividad del Latinoamericano, sino también su individualidad. Ésta individualidad se presenta como una nacionalidad, para Juan Acha la nacionalidad se entendía como “la realidad objetiva de cada país o nación, cuya existencia es independiente del conocimiento humano.”<sup>65</sup>, (sic) después de todo él dice que la conciencia latinoamericana empezó a partir de la conciencia nacional, que en algún momento ésta conciencia nacional fue malentendida es otro punto, pero fue el origen de la solidaridad latinoamericana.

Cada país presenta diferentes características propias de sus costumbres e incluso de su situación territorial. México fue el país en que vivió Acha durante casi toda su carrera de teórico, aquí dio clases y vivió más cercanamente y de primera mano el ambiente artístico del cual el mismo era parte.

Acha menciona tres nacionalismos culturales<sup>66</sup>: el indigenismo que privilegia lo local o nacional y busca acentuar los aspectos ignorados o menospreciados, como nuestros ingredientes indígenas, los afrolatinos o los mestizos; el occidentalismo que prefiere los problemas y componentes internacionales, se apoya en un nacionalismo que quiere beneficiar al país con vinculaciones y participaciones occidentales y el dialéctico que se apega a la vinculación dialéctica de lo nacional y lo internacional, con el objetivo de beneficiar al país con la superación de los avances de la cultura occidental a favor de nuestros intereses colectivos.

Estos tres nacionalismos son necesarios y complementarios entre sí ya que reflejan los tres elementos que constituyen nuestros bienes culturales: autóctonos, occidentales y mestizos.

El primer acontecimiento importante, en México, al comienzo del siglo XX fue la Revolución Mexicana (1910-1920). A partir de ésta lucha vinieron muchos cambios en nuestro país. Dentro del ambiente artístico uno de los más importantes comenzó con la protesta de los estudiantes de la Academia de San Carlos contra el academicismo que dio como resultado, como ya vimos en nuestro capítulo 1.2, la creación de las Escuelas de Pintura al aire Libre.

1920 es el año que Acha apunta como el nacimiento del Latinoamericanismo, cuando nos reconocemos diferentes y sin comparación, presenta para el artista una libertad total en sus temas, empieza por reflejar realidades nacionales y luego las personales.

---

<sup>65</sup> *Ibíd.*, Pág. 120

<sup>66</sup> *Ibíd.*, Pág. 121

Es éste año en que Acha menciona la aparición de la discusión en cuanto a la autonomía de la obra de arte, esto quiere decir que la obra era suficiente por sí misma sin buscar las referencias externas. En México el pintor Carlos Mérida ataca a los críticos literarios, por no hacer referencia en sus escritos a los valores formales de la obra, los cuales el proponía como los verdaderos depositarios de lo nacional.<sup>67</sup>

Con el espíritu revolucionario en mente, se dio en México uno de los movimiento artísticos más importantes de Latinoamérica, el **Muralismo Mexicano**. Este movimiento es muy importante dentro del pensamiento de Acha puesto que representa el nacimiento de un arte verdaderamente nacional y la primera tendencia artística que aparecía en México, y en general en el suelo Latinoamericano. Como es de suponer Acha lo califica dentro de los indigenismos por presentar una estética favorecedora del pasado precolombino y de las clases populares.

Un aspecto de éste movimiento que interesa al maestro son sus fuertes raíces políticas y didácticas que estaban en estrecha relación con el pensamiento socialista de ese entonces. No en vano México fue el tercer país, después de la Unión Soviética y Alemania en tener interés por una política de las artes. Al respecto Acha apunta: "Los demás estados latinoamericanos nunca pusieron atención en la última política de las artes...La nueva estética de México debía gritar sus ideales y problemas sin preocuparse por las formas. La necesidad de expresión habría de primar sobre la necesidad de forma."<sup>68</sup>

El muralismo presenta diversos aspectos que el maestro alaba pero otros que critica. Por un lado comprende la riqueza emocional y las buenas intenciones que dieron origen al movimiento, pero por otro critica los excesos de la oficialización del mismo, así como el endiosamiento de sus principales representantes. A éste respecto señala los estudios de estos personajes pagados por el Estado, como un culto a la personalidad en contraposición a la falta de un análisis sociológico del movimiento.

Acha ve al muralismo no como una suma de autores, sino como de obras, el aspecto más importante que reflejan estas obra es el uso de la *trivialidad* como categoría estética en relación con el tema popular. Como ya mencionamos los fines didácticos de las obras son un aspecto muy importante para Acha, que para él fueron cumplidos eficazmente con la ayuda de atractivas narraciones, simbolizaciones y emblematizaciones. En cuanto a los artistas, ellos poseían una formación intelectual fuerte, al preocuparse de las teorías políticas y culturales, estéticas e históricas de su tiempo. Otra característica de las obras del muralismo es la *dramaticidad* que reflejaba la situación social propia de nuestro país así como lo *sublime* o *grandioso*, esto no sólo lo veía en la monumentalidad de las obras, sino en el dinamismo y en la profusión fisonómica de algunas obras.

“ En resumen, el muralismo tuvo muchos logros en sus propósitos y medios utilizados. Pero no tuvo los efectos deseados, menos los voceados por Estado”<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> *Ibíd.*, Pág. 117

<sup>68</sup> *Ibíd.*, Pág. 122

<sup>69</sup> *Ibíd.*, Pág. 128

Acha ve al muralismo como una imposición del Estado a toda la sociedad incluyendo la artística, es esto que lo lleva a preguntarse ¿Hasta que punto el Estado tuvo y tiene el derecho de educar a sus niños en el culto a Rivera u Orozco? Acaso, ¿no es preferible dotar al niño de recursos para que él mismo pueda elegir, con libertad, sus preferencias estéticas?<sup>70</sup>

Las condiciones sociales de México, adversas a los propósitos progresistas tanto los indígenas-socialistas, como los nacionalistas didácticos es la razón que Acha da para el fracaso del espíritu del muralismo mexicano. A pesar de todo al muralismo es para Acha “ un importante producto y productor de un momento histórico nacional y latinoamericano, colmado de anhelos de independencia estética”<sup>71</sup> Además lo ve todavía vigente, aunque temporalmente suspendido y en esperas de ser revivido. Y por último señala “... pero la simpatía o el amor que nos despierte como tal, no debe impedir el análisis razonado de sus aciertos y fallas. Al contrario: debe imponérselo.”<sup>72</sup>

El maestro observa la influencia de éste movimiento en los “performances” y en el arte no-objetualista de los años ochenta donde se privilegia lo popular como generador de soluciones tanto conceptuales como formales.

Rufino Tamayo es una figura muy importante, ya que Acha lo menciona como el pintor que más encontró la mexicanidad en su obra, empleando el color popular y las proporciones precolombinas.

Tamayo buscaba alcances internacionales en su obra, que él denominaba universales. Acha señala la obra de Tamayo como una de las mejores representantes de las búsqueda de la síntesis estética o mestizaje estético, junto con el cubano Wilfredo Lam(1902-1980). Esto por buscar lo universal en lo local.

Para Acha, a pesar de que Tamayo no construyó teorías en cuanto a no haber dejado un cuerpo de ideas que generaran una nueva tendencia artística nacional o latinoamericana, sus búsquedas estéticas fueron razonadas y no sólo intuitivas. Tamayo generó una tendencia personal que respondió a sus necesidades personales y diciéndolo en palabras de Acha “ ...tomo de aquí, de allá y de acullá en las vanguardias.”<sup>73</sup>

Acha menciona, como todos sabemos, que el color se convirtió en el protagonista de la pintura de Tamayo, y sus figuras se simplificaron tanto que se volvieron casi símbolos. Además de que supo adentrarse en las intimidades del comportamiento indígena mexicano, llevando de esto el color popular y las proporciones precolombinas.

Por último cabe mencionar que la obra *Mujer con Piña* de Tamayo, es para Acha una de las cuatro obras que representan la cúspide de la pintura latinoamericana.

---

<sup>70</sup> *Ibíd.*, Pág. 129

<sup>71</sup> *Ibíd.*, Pág. 130

<sup>72</sup> *Ídem.*

<sup>73</sup> *Ibíd.*, Pág. 143



*Mujer con piña*  
1941

En los años 50's nuestra preocupación por la distribución de la obra de arte se hace evidente junto con los medios intelectuales de consumirlas, apreciarlas y producirlas.

Esto se debió principalmente al desarrollo de los medios masivos, lo que sucedía nos sólo en nuestro país, sino en todos los países de Latinoamérica.

En estos años Acha hace hincapié en la difusión que las instituciones oficiales le dieron al movimiento muralista. El motor principal de ésta difusión por parte del estado, era un móvil político con ideales nacionalistas. Todo esto debido a que como ya vimos, México era el único país Latinoamericano que le daba un lugar importante a las artes dentro de sus políticas culturales.

En este periodo el comercio del arte empezó a crecer y a consolidarse, en los años 60's éste comercio prosperó y fue en México donde éste tuvo sus primeros antecedentes con la apertura de la Galería de Arte Mexicano.

Para Acha uno de los aspectos más importantes de estos años fue la creciente aparición de profesionales de la crítica e historia del arte. Hace mención de una crítica todavía literaria con Octavio Paz y Juan García Ponce y de la formalización, por decirlo de alguna forma, de la carrera de Historia de Arte en la Universidad Autónoma de México. Pone especial énfasis en la aparición en 1939 del Instituto de Investigaciones Estéticas de nuestra Universidad y en el innumerable número de investigaciones y publicaciones de ésta institución.

Conservando su espíritu siempre crítico, el maestro nos señala la falta de estudios independientes y críticos, dentro de ésta institución, que presentaran un punto de vista diferente al del Estado e incluso opuesto. Esto con respecto a las investigaciones de Justino Fernández sobre la estética precolombina, en donde presentaba a la cultura azteca como lo más característico de la estética precolombina mexicana y a la Coatlicue como el punto culminante de ésta. Respecto a este tema el maestro Acha nos dice:



El historiador del arte Justino Fernández tuvo todo el derecho de postular sus valoraciones estéticas y de ser partidario del nacionalismo estatal. Nadie lo discute ni duda. Además, sus estudios postulados y valoraciones estéticas poseen evidentes méritos profesionales. Pero ¿por qué ninguno de sus colegas tuvo desacuerdos con él? Si alguien los tuvo ¿por qué no los escribió? Y si los escribió ¿por qué no fueron publicados?<sup>74</sup>

Creo que esto explica la posición del maestro y también da pie a una gran investigación.

La reflexión que se hace a partir de éstas líneas es que todavía hace poco e incluso en el presente, el Estado nos rige en todos nuestros aspectos incluso en los culturales y artísticos, rige nuestros conocimientos! situación que a mí me da bastante miedo, no sé a ustedes. Supongo que la solución de esto está en la producción del conocimiento por nuestros propios medios, en la investigación, como siempre lo pidió el maestro Acha.

Con respecto a la educación artística profesional el maestro señala éste periodo como de descontento para los estudiantes de arte en toda Latinoamérica con excepción de México por la sumisión que tuvieron las academias a la oficializada estética muralista. A pesar de esto también hay protestas antimuralistas provenientes de una nueva generación de artistas. Dentro de estos artistas estaban Cuevas, Coronel, Gironella, Vlady y Echeverría

Uno de los acontecimientos que Acha señala como decisivos para el nuevo ambiente artístico mexicano es la creación por parte de M. Goeritz del *Eco* el cual señala como una nueva concepción de arquitectura, escultura y espacio escultórico. Y como el aporte más importante de México para el arte mundial.<sup>75</sup>

Según Acha la figura pop no prosperó en México, la pluralidad fue lo que prosperó y se consolidó en los años sesenta. "Pero hasta ahora sigue siendo una pluralidad figurativa, al lado de la abstracción lírica y del expresionismo abstracto, pero con ausencia de los geometrismos pictóricos, aunque permaneció en la escultura pública y transitable."<sup>76</sup>

Los años sesentas son para Acha, los años de la norteamericanización, con sus presiones sobre las artes y con Nueva York como la ciudad a seguir. En México se abrió el Museo Moderno de Arte y muchos acontecimientos y tendencias se dieron como respuesta al pluralismo que se vivía en el ambiente cultural mexicano.

Para Acha México se caracterizó siempre por una comunidad artística independiente que no adopta fácilmente las novedades foráneas y que cuando lo hace, le imprime su propia personalidad. Pero que también ésta misma situación nos lleva en algunas ocasiones a incurrir en provincianismos, y es algo que pocos artistas pueden evitar.

En ésta década a pesar de los no-objetualismo, la desmitificación del arte no se logró, e incluso todavía hoy seguimos sobrevalorando los productos artísticos y glorificando al artista.

---

<sup>74</sup> *Ibíd.*, Pág. 151

<sup>75</sup> *Ibíd.*, Pág. 157

<sup>76</sup> *Ibíd.*, Pág. 158

Los siguientes veinte años de 1970 a 1990 es dividida para su análisis en:<sup>77</sup>

a) La prosperidad del endeudamiento y b) el estancamiento retardador. Ésta división que refleja muy bien el momento vivido en México, es usada por Acha para explicar y tratar de analizar la cultura estética de Latinoamérica en estos últimos años. Nosotros la usaremos para ver las particularidades de México en este periodo, teniendo en cuenta que el maestro Acha falleció en 1995 y sus reflexiones abarcan sólo hasta principios de los 90's

La *prosperidad del endeudamiento* en México y en toda Latinoamérica se refiere al periodo en que nuestros países recibieron dinero prestado del extranjero. Es en estas fechas que los latinoamericanos empezamos a tener la necesidad de discutir los problemas artísticos y de buscar en los no-objetualismos y otras artes como el tapiz y la fotografía las solución a nuestras búsquedas formales y conceptuales.

Es en los años 70's que en México aparecen los grupos artísticos, acontecimiento que representa para Acha la primera vez, después del muralismo, que artistas mexicanos se unen en torno a búsquedas *irreverentes*, debido como ya lo mencionamos en nuestro capítulo 1, a la solidaridad por los acontecimientos de 1968.

Acha señala al trabajo de éstos grupos como brillante y demostrador de un elevado nivel intelectual, así como fecundo y certero ingenio. Su crítica venía en cuanto a que estos grupos nunca se cuestionaron los conceptos fundamentales que pudiesen deteriorar los valores del muralismo, objeto ya de beaterías nacionalistas.<sup>78</sup>

Los factores que modificarían las estéticas culturales de México en ese periodo serían para Acha: la creación de las revistas *Plural* y *Artes Visuales*, ésta última fue una publicación del Museo de Arte Moderno que tuvo una participación muy activa de educación artística con conferencias, cursos, mesa redondas, etc.

Un acontecimiento que Acha menciona y que me parece importante destacar es que en estos años (1970) nuestra escuela (Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM) en ese tiempo en el plantel San Carlos, introdujo la enseñanza del diseño gráfico, esto refleja perfectamente porque el trabajo del maestro Acha estudie no sólo el arte y la artesanía, sino también el diseño como uno más de los productos estéticos.

La escultura transitable se incrementó en estos años y Acha ve estas obras como una aportación muy importante a la escultura transitable internacional y hace invariablemente la relación entre éste tipo de obra y nuestro pasado de las plazas ceremoniales, los atrios y capillas de indios de nuestro pasado."Es de lamentar que las instituciones oficiales de México no hayan reconocido, hasta la fecha el valor de las esculturas transitables de sus artistas. Prefieren la tediosa rutina de los muralistas"<sup>79</sup>

En la pintura de caballete el realismo mágico sigue su curso pero el maestro como resultado de éste la aparición del provincianismo, que ya habíamos

---

<sup>77</sup> *Ibíd.*, Pp. 176 y 187.

<sup>78</sup> *Ibíd.*, Pág. 177

<sup>79</sup> *Ibíd.*, Pág. 178

mencionado, como uno de los peligros que corre el artista que se deja absorber por los nacionalismos.

El *estancamiento retardado* es caracterizado por el llamado posmodernismo, representado por el interés en la novedad y el eclecticismo.

En nuestro países hubo una crisis económica importante, pero el comercio del arte aumentó, como dice Acha: "Es que con la crisis los ricos devienen más ricos y los pobres más pobres."

El panorama artístico de México y de cualquier país Latinoamericano es el mismo que en los países desarrollados, claro manteniendo las distancias, debido a que la mayoría de la población ya está urbanizada y los medios informativos están casi al alcance de todos los habitantes.

Me parece gracioso el comentario que hace el maestro en cuanto a la situación de las artes plásticas del mundo, después de hacer unos cálculos con respecto a cuantos asistentes hay a ciertas exposiciones y pensando en cuantos de ellos realmente están interesados en las artes y cuantos tienen una verdadera educación artística que les permitiera ser unos potenciales aficionados del arte. El maestro dice después de varios cálculos " Total; En Europa, Estados Unidos y América Latina son muy pocos los interesados en las artes plásticas".<sup>80</sup> Como podemos entender el maestro ve una pérdida total de interés en las artes plásticas no sólo en México o Latinoamérica (que en cierta forma se entendería debido a nuestra triste situación social y económica) sino también en Europa y Estados Unidos.

El neo-mexicanismo fue una tendencia que para Acha se creó a partir de presiones foráneas llevó a un grupo de artistas mexicanos a penetrar en sus estratos idiosincrásicos y hacer visibles nuevos aspectos. Los artistas buscaron adentrarse en aspectos de la estética popular y el regreso a los orígenes de la forma. Pero para Acha el que esta tendencia se halla dado a partir de presiones externas es una prueba de la falta de proyectos nacionales que impiden el desarrollo del talento de artistas jóvenes mexicanos

El neo-mexicanismo toma diferentes matices en el análisis que hace Acha, cuando refleja las angustias de la violencia de nuestro tiempo y cuando se relaciona con otros aspectos internacionales y populares.

Por último y teniendo una vez más en cuenta que el maestro falleció en 1995, y que sus reflexiones sólo abarcan hasta los primeros años de 1990, el maestro ve al Estado como el mayor problema que el arte Mexicano tiene que superar. Debe existir un círculo cultural con ideas críticas a las "realidades " estéticas oficiales, Además el maestro señala la necesidad de actualizar la educación artística tanto escolar como profesional, buscando que ésta responda a las necesidades y postulados actuales de las artes, aunque vayan en contra de los oficialismos. El estado deberá también, ayudar a la educación de nuevos aficionados del arte, lo que permitirá crear un ambiente de retroalimentación que pueda dar nuevas teorías apegadas a las realidades nacionales, pero concientes e integradoras de las últimas tendencias artísticas. "Estamos en la época del

---

<sup>80</sup> *Ibíd.*, Pág. 189

mercadeo: lo difícil no es producir, sino lograr que se consuma lo producido. Y el arte mexicano sufre una carencia de consumidores.”<sup>81</sup>

Hasta aquí hemos tratado los puntos más importantes de la teoría del maestro Acha dando especial interés en aquellos que en alguna manera nos permitirán entender mejor nuestro capítulo 3.

Las teorías de Acha eran creadas a partir de la realidad latinoamericana y presentaba los problemas y la situación local, pero también representaba las últimas innovaciones teóricas artísticas de aquel momento.

En la relación de los *conceptos fundamentales* con los *conceptos generales* radica casi toda la teoría del maestro Acha, siempre apegado a una ideología materialista histórica y dialéctica, cada uno de los puntos da pie a muchas investigaciones, él quería dar la pauta para la reflexión y para que a partir de sus teoría hubiera nuevas investigaciones y teorías. Su teoría es como una guía para el nuevo investigador del arte.

Los otros dos puntos más importantes de su teoría estaban en la creación de una Crítica conciente de todos los conocimientos teóricos, artísticos y sociales y una Educación Artística que sensibilizara al ser humano en cualquier ámbito social y profesional.

Todo su pensamiento siempre trataba de estar apegado a la realidad social, cosa que le permitió hacernos entendernos no sólo cómo artistas sino cómo ser humano en todos nuestro aspectos sensitivos y cognoscitivos.

Latinoamérica era el punto de partida de todas sus teorías, todas ellas venían de ella y se aplicaban a ella. En su obra podemos encontrar diversas reflexiones inconclusas que llevarían a nuevos conocimientos, y se hacia preguntas que buscaba nosotros contestáramos como los futuros productores de bienes artísticos.

A pesar de su idea clara de la necesidad de una colaboración y solidaridad entre los países Latinoamericanos, su estudio también ve las particularidades de cada país y el nacionalismo singular de cada uno de ellos. México como un país lleno de problemas y singularidades se presenta para él como un resultado de las políticas culturales que venimos arrastrando desde el muralismo, pero también como un país lleno de pluralidades y posibilidades.

Era una observador hábil y crítico que ve en nuestro países y en el suyo propio muchos problemas pero que también pone en la mesa las posibles soluciones. Sus críticas se dan no sólo en el ámbito cultural, sino social y hasta económico.

---

<sup>81</sup> *Ibíd.*, Pág. 194

### 3. Características de la producción mexicana.

#### 3.1 La producción en la teoría de Juan Acha.

Principiemos por lo obvio. Toda manifestación o realidad cultural es hechura del hombre y, por tanto, se halla ligada a varios trabajos y comportamientos. Pues bien, todos estos comportamientos pueden reducirse a tres actividades básicas que los cubren sin dejar nada afuera, y que son: la producción, la distribución y el consumo<sup>1</sup>

Así es como empieza el maestro Acha su libro sobre los conceptos de las Artes Plásticas. Hasta este punto ya hemos revisado la distribución y el consumo por lo que es turno de la producción.

La producción es una parte muy importante en lo que al arte se refiere y en éste caso concreto y que es lo que más nos atañe (por ser nuestra profesión), al artista visual. De estas tres actividades básicas la *producción* es la que está relacionada directamente con el artista visual y es la que lo hace ser artista visual, la *producción* es el resultado del trabajo desempeñado por él que al final se traducirá en la obra artística y también es todos lo aspectos que se relacionen y surjan en este proceso.

Para el maestro Acha:

...la producción constituye un trabajo simple que, realizado por un individuo, termina en un producto cuyos resultados son de su entera responsabilidad<sup>2</sup>...pero la producción artística no sólo se refiere a la acción de producir o al trabajo sino a todo lo que está alrededor de este trabajo, a lo que influencia este trabajo y al resultado de este trabajo que en todo caso es el producto, es por eso que él menciona al trabajo social ...es el trabajo más simple situado más allá de su visibilidad, esto es, situado en la realidad concreta de las relaciones de los hombres que lo realizan con la sociedad donde ellos actúan.<sup>3</sup>

Este trabajo que interactúa y responde al espacio y tiempo en que es concebido y por lo tanto la obra artística que es producto de un tiempo, de un espacio y de un hombre determinado, con sus características propias e individuales por lo que podemos argumentar que la producción artística es un trabajo social, ya que se presenta no sólo al hombre que lo hace sino a la sociedad que también participa de él y de la que el artista forma parte.

El artista visual empieza su producción respondiendo a su propia vocación y al aprendizaje de habilidades manuales y mentales que va adquiriendo en la escuela y madurando conforme al desarrollo físico y mental propio de todo individuo lo que lo lleva ya como profesional a una búsqueda, ya con todos los elementos necesarios, de su propia personalidad y esencia dentro de su producción. Para el maestro Juan Acha esta esencia es la "solución mayor" o "creación" que se presenta según él, después de aproximadamente 15 años de búsqueda.<sup>4</sup> Pero como poner un tiempo definido a la búsqueda individual de cada artista, si la producción es el reflejo de las características de su personalidad, de su vida, de su país, que es única.

---

<sup>1</sup> Juan Acha, *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, Ediciones Coyoacán, México 1997, Pág. 15

<sup>2</sup> Juan Acha, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, Ediciones Coyoacán, México 1994, Pág. 53

<sup>3</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 1997, Pág. 16

<sup>4</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 1994, Pág. 55

A pesar de que es verdad que a partir del aprendizaje de los elementos básicos para la composición de una obra lo que se hace es la búsqueda de una personalidad y de una solución que encuentre en sí misma todos estos elementos, la solución puede nunca llegar o llegar muy rápido o confundirse con otra solución cualquiera, además quien dice que hay una solución mayor y única cuando la producción y el trabajo plástico da para miles de opciones y la retroalimentación del sistema artístico, aspecto que ya hemos mencionado anteriormente.

Esta retroalimentación es la innovación tanto en la técnica como en los conceptos, esta innovación llevará al artista a ser creador no sólo de objetos sino de tendencias y de teorías, ésta creación de conocimientos que como ya hemos visto es uno de los puntos más importantes de toda la teoría del maestro Juan Acha no sólo producir objetos u obra sino también conceptos y teorías.

Con respecto a Latinoamérica y al artista Latinoamericano se hace evidente que la teoría no es uno de los puntos fuertes y se sigue a Occidente ya sea Europa o Estados Unidos en este aspecto imitando tendencias y fórmulas sin crear unas propias.

Al ser la sociedad una influencia primordial para el artista y su producción, la producción del artista latinoamericano es reflejo de una sociedad latinoamericana que sigue paradigmas de Occidente y las imita sin mucho éxito (con algunas excepciones) por que no las entiende ya que no lo representan ni son su influencia directa.

Existe en Latinoamérica una clase hegemónica que influye el trabajo artístico, por diferentes razones una es inconsciente por querer agradar y pensar que la tendencia de moda hará del trabajo una forma de arte actual y una totalmente consciente queriendo agradar por querer vender.

En nuestros países y especialmente en México donde las necesidades primarias no están totalmente cubiertas la clase hegemónica es la que dictará hacia donde se debe llevar el mundo artístico del país, no lo dictan los artistas porque ellos tratan de incluirse en esta clase y estar al tanto de las últimas tendencias extranjeras sin poner especial énfasis en sus tendencias nacional por que no busca el crearlas.

En una sociedad con tantas necesidades la producción del artista visual es sólo un reflejo de estas necesidades no cubiertas, en un intento por llenarlas se buscan conceptos en teorías y trabajos extranjeros.

Las escuelas latinoamericanas de arte es donde el artista visual busca adquirir las actitudes y aptitudes para su creación individual pero como dice el maestro Acha "No todo es aprendible en las artes."<sup>5</sup> pero se busca que a partir de conceptos y técnicas esenciales el artista visual comprenda y desarrolle sus propias capacidades de teorizar y experimentar en su producción artística pero las escuelas están envueltas en el mismo caos de todas las instituciones latinoamericanas, carentes de orden e innovación. A pesar de esto "la creación o cambio seguirá siendo el inevitable ideal mayor de las artes y también de sus estudiantes"<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> *Ibíd.*, Pág. 62

<sup>6</sup> *Ibíd.*, Pág. 64

Para llegar a la innovación el artista debe considerar no sólo sus intereses sino también a la colectividad, para que sus innovaciones hagan cambios y represente a su sociedad ya sea en el ámbito artístico o en el social.

El artista visual en su aprendizaje busca entender al arte en todos sus aspectos esto es su función efectos y sentidos con esto el artista refleja en su producción una conciencia artística formada y sólida que da a su trabajo una base sustancial que permita la creación de nuevas formas en el aspecto técnico, formal y conceptual.

Para el maestro Juan Acha el arte tiene tres planos semióticos: el semántico (los figurativismos o naturalismos), el sintáctico (las bellezas formales) y el pragmático (los efectos sobre los receptores)<sup>7</sup>

Estos son los aspectos a tener en cuenta en la producción de la obra artística por que son las categorías que definen la producción artística de cada individuo y le permitirán enfocar y escoger las opciones de su elección.

Otro aspecto muy importante en la producción se refiere a las aptitudes manuales que se desarrollan y optimizan en el transcurso de la búsqueda del artista, desde su aprendizaje hasta la consagración del mismo, junto con estas aptitudes se desarrolla la sensibilidad del individuo para obtener ese ojo crítico de artista y se aprende a ser un buen observador, observar con los ojos de un artista es encontrar los puntos importantes y ejes de un conjunto de imágenes , actitudes, cotidianidades, etc. que él refleja en su producción donde "...él representará o expresará las realidades invisibles o las inventadas, mediante el dominio manual de las formas y colores; ..." <sup>8</sup> junto con esto el artista imprime a su obra una categoría estética: belleza, fealdad, dramaticidad y comicidad, tipicidad y novedad, sublime o trivialidad que al imprimirlas en su obra buscan una respuesta del espectador que responda a las búsquedas del productor.

El trabajo desde en punto de vista creativo siempre está en busca de la innovación que es una herramienta que permite al artista crear nuevas tendencias que encontrando así nuevas formas de enfrentarse a la producción de bienes artísticos y que respondan a las necesidades de su sociedad, la producción latinoamericana no ha encontrado aún la forma de innovar desde su ámbito local para poder concretar tendencias actuales que respondan a su propias necesidades culturales y sociales. Una de las pocas innovaciones que se dio como una ruptura fue el muralismo mexicano una excepción a la regla.

Durante el período de búsqueda y experimentación la producción del artista busca estar en contacto con la realidad concreta y empieza a producir obras para exhibir y vender lo que en algunos casos presenta un conflicto entre la experimentación verdadera del productor siguiendo sus ideales y procesos creativos con todos sus elementos y el tiempo necesario para esto y con la necesidad de entrar de una forma rápida al círculo del mercado del arte con obras que se saben van a agradar y por lo tanto a vender.

"Como proceso creativo entendemos a los múltiples intentos de los artistas para plasmar innovaciones y poder iniciar o cambiar sus búsquedas en la

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, Pág. 65

<sup>8</sup> *Ibid.*, Pág. 68

territorialidad, modalidad o tendencia elegida por cada uno de ellos”<sup>9</sup> este proceso creativo está constituido de varias etapas.

La concepción-ejecución de cada obra, la maduración de este binomio, la solución mayor y la comprobación.<sup>10</sup>

Los productores latinoamericanos en muchos casos prefieren viajar a Estados Unidos y Europa donde buscan ser parte de las nuevas tendencias y observadores y participantes de su vida artística, cuando regresan a sus países hay una competencia con las personas de sus mismas generaciones no siempre por la calidad del mejor sino por quien entra mejor en el mercado como parte de los intereses económicos que convienen a la cultura hegemónica que rige nuestros países.

En muchos casos el artista latinoamericano busca su temática en las culturas precolombinas tratando así de encontrar el espíritu latinoamericano, pero la forma en que estos temas son tratados formalmente responden a las tendencias del momento siempre siguiendo paradigmas del arte occidental, es por eso que para entenderlas y estudiarlas es necesario conocer el mundo artístico global de cada momento.

A partir de estas obras no se llega a nuevos conceptos teóricos, se queda con una temática latinoamericana sin una base teórica también latinoamericana, la producción del artista latinoamericano tiende a seguir y no ser seguida, por que busca una aceptación de la clase hegemónica que finalmente está también subordinada a la cultura extranjera y a sus intereses, si es un éxito en Nueva York será un éxito aquí aunque no entendamos por qué.

La producción del artista se desarrolla buscando su exhibición, buscando con esto el logro y la asimilación de éxitos. Al mismo tiempo la producción tiene un desarrollo con la evolución de cada obra que en su búsqueda empieza a encontrar soluciones y respuestas que lo llevan a satisfacer sus propias necesidades e ideales artísticos.

Hasta aquí hemos explicado en rasgos generales lo que la producción significa para el maestro Acha, a continuación veremos por separado cada uno de los aspectos que conforman este concepto (producción) dentro de ésta misma teoría.

### **3.1.1 Vocación.**

El término vocación empezó a utilizarse en el siglo XVI, con el Renacimiento, y se utilizó para explicar el “llamado interno” que algunos hombres respondían al decidir, por tradición o por voluntad, dedicarse a cierta profesión u oficio.

La vocación se puede ver como ciertas aptitudes con las que nace cada persona, y que lo hacen más apto para dedicarse a cierta actividad o profesión.

---

<sup>9</sup> *Ibíd.*, Pág. 76

<sup>10</sup> *Ídem.*, Estos niveles han sido formulados con los dos ejemplos que el maestro Acha usa en su libro, los suyos y los otros que menciona de diferentes autores que en teoría son iguales.



Estas aptitudes deben ser descubiertas, desarrolladas y finalmente concretarse en alguna profesión.

Para Juan Acha el hombre no nace con una vocación en particular, salvo algunas excepciones, pero sí nace con la capacidad de desarrollar cualquier tipo de facultad, el medio en que el individuo se desenvuelve es el que hace que alguna de éstas facultades se desarrollen más que otras y sean encauzadas de una manera u otra.

Ahora centrémonos en la vocación artística . Este tipo de vocación consiste para Acha en "...la capacidad de innovación artística y no solamente en practicar un arte, como también lo hacen los aficionados."<sup>11</sup> Acha observa que existen como excepción, algunos niños que muestran una vocación artística en contraparte a muchos hombres que nunca llegan a conocer su verdadera vocación.

Para Acha es importante tratar la vocación porque las actitudes que el artista tenga frente a este concepto determinarán la forma en que sus aptitudes productivas y creativas se desarrollarán. La vocación artística es tomada para Acha como "... el sentido de la facilidad de aprender a dominar todas las actividades que exija el arte elegido"<sup>12</sup>

La verdadera vocación artística será aquella donde la sensibilidad esté por encima de cualquier racionalidad."La verdadera dedicación artística es histórica: se caracteriza por el predominio de la sensibilidad estética sobre los conocimientos y las actividades, propias del momento histórico y obligatorias para todo productor de bienes culturales..."<sup>13</sup> es importante señalar que para Acha la vocación aún siendo auténtica no basta por sí sola, sino que es necesario que ésta lleve consigo una maestría manual, experiencias sensoriales y sensitivas y además el conocimiento tanto conceptual como histórico del arte.

En la teoría de Acha el análisis se da a partir del estudio de la sociología y de la psicología de la vocación, lo que nos da una idea de la influencia que tiene la sociedad, en el ambiente profesional e individual. Cuando se refiere a la sociología nos habla de los condicionamientos sociales del reconocimiento y del inicio, desarrollo y concreción de la vocación de cada individuo. En cuanto a la parte psicológica, se da dentro de los mecanismos de la elección, es en estos mecanismos donde se dan ciertos procesos psicológicos que debemos reconocer no sólo durante el inicio, desarrollo y concreción de la vocación, sino también durante el aprendizaje y la producción profesional del artista.

La elección es un concepto muy importante y fundamental en lo que respecta a la vocación. Está ligada íntimamente a todo hombre y todas nuestras actividades y acciones.

La elección es impulsada por ciertos factores que el maestro Acha divide en tres<sup>14</sup>:

- a. Motivaciones: Aquellos ideales u orientaciones axiológicas que, como parte de la cosmovisión y de la personalidad humana, objetivan actitudes

---

<sup>11</sup> *Ídem.*

<sup>12</sup> *Ibíd.*, Pág. 28

<sup>13</sup> *Ídem.*

<sup>14</sup> *Ibíd.*, pp. 32 y 33

- básicas, tales como las favorables a la permanencia o al cambio, en lo político o en lo social, o bien las que privilegian la creatividad o la reiteración en las actividades culturales de la profesión elegida. Existen varios grados de permanencia o de reiteración: conservadora o reaccionaria y de cambio o creatividad: progresista o revolucionaria. Lo que importará de éstas motivaciones es que impulsen un “espíritu inconformista” que vea el cambio y la creación como valores.
- b. Finalidades: Funciones que han cumplir las actividades que elegimos y pueden obedecer a las orientaciones teológicas del individuo. Las finalidades de cada individuo dependen del conocimiento teórico e histórico que éste haya adquirido, durante su crecimiento y vocación.
  - c. Móviles: Traducciones que, en términos del sistema cultural elegido, hace el hombre de sus motivaciones y de sus finalidades. Estas traducciones comprenden las elecciones hechas por el individuo entre las posibilidades que él conoce de los principios, medios y fines de la actividad elegida. Los móviles son rudimentarios en el niño, aparecen en el aprendizaje profesional y son activos en la producción profesional.

La elección está compuesta por varios procesos psíquicos como son: adoptar una territorialidad profesional, impulsar la creatividad por medio de motivaciones, finalidades y móviles sin olvidar los conocimientos y las experiencias del individuo y por último conocer las posibilidades existentes o inventarlas para ampliar el escenario de acción. Estos procesos engloban todas las partes y características que nos permiten entender los factores que influyen en el individuo al enfrentarse con la vocación.

El maestro Acha analiza el concepto de vocación dividiéndolo en tres momentos: El *inicio*, el **desarrollo** y por último la **concreción**. Cada uno de estos momentos representa un punto del proceso que todo hombre pasa en busca del éxito profesional.

#### a) El inicio

La vocación es un proceso que empieza con la preocupación de cualquier hombre por la actividad que va a realizar en su vida. Esta preocupación aparece en el niño aproximadamente a la edad de 10 años y continúa hasta los 18 o 20 años, cuando el joven está por ingresar a la universidad o al mercado de trabajo.<sup>15</sup>

Para el análisis de los elementos vocacionales de esta etapa en el niño el maestro Acha toma a S.L. Rubinstein como punto de partida “... como un ejemplo del enfoque materialista dialéctico e histórico, para poder enfatizar así la responsabilidad del individuo y los constantes cambios históricos y sociales en la formación humana.”<sup>16</sup> Con esto entendemos cuales son las preocupaciones del maestro.

La formación del niño depende del medio que lo rodea y de sus facultades, estas facultades dependerán del ambiente o modos de vida y se verán concretadas en una realidad social e histórica. Esto supone que lo heredado y lo adquirido se

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*, Pág. 35

<sup>16</sup> *Ídem.*

suman para dar como resultado una tendencia que tarde o temprano se convierte en una vocación.

Las preocupaciones vocacionales entrañan factores psicológicos que tiene que ver con la toma de conciencia de la necesidad de elegir una vocación y con la individuación de las imposiciones familiares, de clase social, regional, nacional o cultural ya sea para superarlas o para adaptarse a ellas. Los ideales o actitudes también tienen que ver con este proceso y se presentan como las motivaciones axiológicas de toda elección vocacional.

Es importante puntualizar que al maestro lo que le interesaba era saber hasta que punto las circunstancias latinoamericanas eran favorables o desfavorables para el inicio del proceso vocacional de las artes visuales. Es por esta razón que volteando su mirada a nuestros países veía en la cultura popular una fuente estética de la nacionalidad que se presenta como una resistencia a la occidentalización, y en nuestra clase media el “vivero” principal de artistas y diseñadores ya que los jóvenes o niños de ésta clase tienen en su cultura estética la mezcla de lo popular y lo hegemónico.

Para Juan Acha las facilidades que los niños encuentran en nuestro país sólo son estéticas más no artísticas y ven en las operaciones manuales el punto más importante sin pensar en la importancia de lo sensitivo y lo mental.

## **b) El desarrollo**

Para Acha el desarrollo de la vocación artística se da generalmente entre los 12 y los 20 años de edad, claro siempre teniendo en cuenta algunas excepciones.

En el análisis del desarrollo de la vocación el punto más importante para él, es el de analizar los factores ambientales y educativos que los jóvenes encuentran en los países latinoamericanos.

En este punto ya hemos visto en el capítulo anterior la situación de la cultura en los países latinoamericanos y la forma en que el maestro Acha analiza los factores culturales latinoamericanos. Las políticas culturales del Estado controlan el ambiente artístico en que el joven busca una vocación. La educación artística es uno de los factores más significativos del control del Estado que sirve para darle una posición primordial a los intereses de la cultura hegemónica, cultura compartida no sólo por las políticas culturales sino también por el sector privado.

El medio social con todas sus desventajas y vicios en que se desarrolla el joven presenta un punto culminante en la conciencia cultural y artística del joven, ya que las ideas predominantes en la sociedad se reflejarán en la forma que el individuo enfrentará su vocación artística.

La educación artística es un punto muy importante de análisis para entender los problemas con que el joven se encuentra en el desarrollo de su vocación. En México y en general en toda Latinoamérica la educación se privatiza y con esto se proletariza las clases medias, “Ya sea a través del Estado o del sector privado, la lucha ideológica se refleja en la exclusión de toda referencia a los

modos emergentes que hoy se hace en la educación pública.”<sup>17</sup> Se fomenta una actitud de conformismo que no permite al joven tener contacto con las posibilidades y las ideologías emergentes.

Para Acha la educación primaria subestima al niño y sólo busca activar su fantasía pero sin buscar el desarrollo de su facultad creativa que lo lleve a la reflexión. En cuanto a la secundaria aún cuando las actividades manuales se reducen y se pone énfasis en los valores y conceptos del arte occidental con la enseñanza de la Historia del Arte, se descuida la educación de la sensibilidad y la formación conceptual.<sup>18</sup>

En general podemos decir que durante esta etapa de la vocación el niño y el joven son envueltos en el paradigma de la cultura artística latinoamericana fomentando en ellos los valores de la cultura hegemónica occidental y de todo los vicios culturales latinoamericanos que durante toda la investigación hemos mencionado, junto con esto, también se encuentra el factor adolescencia con todos sus problemas y dudas que lleva al joven a enfrentarse con un medio de confusión tanto interno como externo en el proceso del desarrollo de su vocación.

En conclusión:

Quienes poseen una vocación artística tienen más obstáculos, durante el desarrollo de la vocación, el joven adquiere más conocimientos y obtiene mayores experiencias. Las aptitudes sensoriales, sensitivas y mentales se enriquecen en extensión y cantidad, pero no en profundidad o radicalidad. Las actitudes evolucionan sin sufrir cambios sustanciales y siempre buscando como orillar a la rebeldía...La mayoría de los jóvenes son dóciles a la modelación ambiental y a la educativa y muy pocos desarrollan una personalidad inconforme que abre camino hacia la creatividad, mediante la reflexión y la fantasía.<sup>19</sup>

### c) La concreción

La concreción es la última fase de la vocación que se presenta como un proceso en el cual, cada individuo “decide si dará curso profesional a sus inquietudes vocacionales y si en consecuencia elegirá determinados ideales de la creación cultural y escogerá una de las territorialidades humanamente manejables de las artes visuales”<sup>20</sup>

Acha define *concretar* como: decidir si la vocación artística tomará un curso profesional o el de la ficción, si como ideal adoptará la creación, la expresividad de emociones personales o la representación de alguna realidad y si como territorialidad profesional tendrá un determinado género y dentro de éste una tendencia conocida o inventada.<sup>21</sup>

En esta etapa de la vocación existen tres diferenciaciones:

1. Las artes de los demás sistemas culturales (ciencias, tecnologías, religión, filosofía y política)
2. Las artes visuales de las otras artes.

---

<sup>17</sup> *Ibíd.*, Pág.49

<sup>18</sup> *Ibíd.*, Pág.50

<sup>19</sup> *Ibíd.*, Pág.51

<sup>20</sup> *Ídem.*

<sup>21</sup> *Ibíd.*, Pág.52

3. Los géneros artísticos-visuales entre sí, así como entre las tendencias de cada género.

Durante la primaria y la secundaria la elección vocacional se concreta formando la conciencia y autoconciencia del joven y al mismo tiempo éste imagina su rol como adulto dentro de la sociedad.

Es durante esta etapa que aprende a conceptuar el arte según sus propias decisiones y gustos. Las posibles decisiones que tomará en cuanto a su vocación artística que ya mencionamos antes (profesionalización, ideales creativos y territorialidad) son esenciales para cualquier tipo de creación cultural y nos sirven para entender y analizar la realidad artística cultural mexicana.

La realidad mexicana y latinoamericana es una educación que sigue a los convencionalismos lo que hace que los jóvenes empiecen su educación profesional artística sin los suficientes conocimientos conceptuales, y sin la experiencia necesaria que lo único que reflejan es una vocación iniciada más que en realidades, en una serie de ilusiones y falacias.

### 3.1.2 El aprendizaje profesional.

Por aprendizaje profesional de las artes visuales, entendemos los esfuerzos de un individuo para reforzar las actitudes y adquirir las aptitudes que le exige la producción de bienes provistos de alguna innovación útil para la sociedad, la cultura estética colectiva y/ o el individuo.<sup>22</sup>

El aprendizaje implica un adoctrinamiento de las aptitudes y las actitudes dirigidas hacia la creatividad, o sea hacia la creación. Este adoctrinamiento se lleva a cabo en una academia o también de modo autodidacta. Dentro de la academia se busca adquirir los recursos profesionales de una manera metódica y de manera completa, breve y eficaz en contraparte con la autoeducación el individuo corre el peligro de tener un aprendizaje incompleto y por lo tanto profesionalmente pobre.

También en este punto Acha se interesa por el análisis de la parte tanto sociológica como psicológica del aprendizaje profesional, especialmente en la relación de ambas partes. Las posibilidades que las escuelas de arte presentan a sus estudiantes "...determinan los límites de las elecciones que emprende el alumno dentro de la psicología de su capacidad personal de aprendizaje."<sup>23</sup> Lo que quiere decir que en teoría las escuelas superiores de arte deberían de ser el lugar indicado para superar los males sociales tanto del aprendizaje como de la enseñanza del arte.

Las academias no cumplen con esto dando toda la importancia sólo a los operaciones manuales y pasando por alto las sensitivas y las mentales. Por lo tanto el estudiante de arte latinoamericano se presenta ante Acha hundido en el inconformismo y que encuentra en la política izquierdista, la vestimenta subversiva y otras manifestaciones contraculturales, la única salida que sólo

---

<sup>22</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 1994, Pág. 62

<sup>23</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 2002, Pág. 62

sirve, a sus ojos para, "...ocultar o disimular conservadurismos o reaccionarismos estéticos de sus sentidos, sensibilidad y mente."<sup>24</sup>

El aprendizaje profesional comprende para Acha varios puntos de análisis:

### *I. Las actitudes.*

Las actitudes son las *motivaciones axiológicas*, las *finalidades* y los *móviles profesionales* que impulsan a todo productor de bienes culturales.

Con *motivaciones axiológicas* se refiere a los valores o ideales máximos de toda personalidad o cosmovisión. Lo que quiere decir que desde un trasfondo estos ideales o valores rigen los comportamientos y prácticas sociales que el aprendiz experimenta durante su profesionalización artística y que lleva consigo a la academia.

Las *finalidades o motivaciones teleológicas* corporizan los compromisos artísticos que el estudiante toma con su sociedad, con el sistema artístico y con su propia individualidad. Presenta la búsqueda individual del sentido de la propia obra artística. "Saber para qué sirve el arte y cuáles son los efectos, funciones y sentidos buscados, significa tener una conciencia artística formada y sólida."<sup>25</sup>

Por último los *móviles profesionales* son las traducciones que hace todo artista de sus motivaciones y finalidades en términos propios del sistema cultural al que pertenece la tendencia artística de sus obras. Lo que quiere decir que el estudiante debe conocer y comprender.

Los planos semióticos del arte actual –el semántico (figurativismos o naturalismos), el sintáctico (bellezas formales) y el pragmático (efecto sobre los receptores)- para diferenciarlos entre sí y usarlos como un medio para encontrar la solución buscada.

### *II. Las aptitudes manuales.*

Las artes visuales tienen como trabajos manuales: el modelado, el cincelado y el dibujo. Acha toma el dibujo como la técnica manual común a todos los géneros artísticos porque es así como empieza cualquier idea, en un dibujo, en un papel, a este trabajo le sigue el de colorear. Estos dos trabajos simples son operaciones tanto lingüísticas como tecnológicas susceptibles a ser artizadas. Pero también existen como actividades comunicativas sin fines estéticos ni artísticos.

El trabajo manual como lenguajes o tecnologías, implica para Acha cinco dimensiones estéticas:

\*La *mimética*: implica la representación fiel de las realidades visibles.

\*La *ornamental*: pone énfasis en la belleza como máxima categorías estética

\*La *expresiva*: hace visible lo emocional o gestual.

\*La *emblemática o simbólica*: representa realidades intelectuales.

\*La *heurística o de invención*: genera nuevas configuraciones lineales, matices o acordes cromáticos.

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*, Pág. 63

<sup>25</sup> Acha, Juan, *op. cit.*, 1994, Pág. 65

El artista debe conocer estas implicaciones y ejercitarlas para un conocimiento más profundo de los medios materiales de las artes visuales.

Cualquier forma de producción de imágenes tiene para Acha cuatro funciones comunicativas:

1. Servir de vehículo a cualquier información
2. Fungir de canal a las obras de arte
3. Ser medio de producción artística
4. Ser producto artístico u obra de arte.

Estas funciones comunicativas llevarán al estudiante de arte a entender la forma en que su producción se relacionará en diferentes niveles del ámbito artístico cultural, no sólo externos al individuo sino también intrínsecos a su desarrollo como artista visual.

### *III. Las operaciones visuales.*

Para Acha las operaciones visuales quieren decir un ver más allá del mirar cotidiano y del sólo querer ver. El estudiante de artes visuales debe adiestrar sus operaciones visuales para reconocer las más mínima característica formal de la realidad ya sea cultural o natural. También es necesario que el aprendiz descubra y perciba nuevos pormenores cromáticos y texturales, volumétricos y figurativos que se reflejen en la obra artística.

Este tipo de adiestramiento visual que debe iniciarse en las academias de arte tiene para Acha varios fines:<sup>26</sup>

- saber ver la realidad de manera acuciosa y avizora.
- conocer los efectos visuales posibles de los componentes de sus productos.
- enseñar a ver a través de innovaciones profesionales valiosas.

Para Juan Acha con el manejo de esto el estudiante podrá reflejar en su trabajo realidades visibles o inventadas, mediante un dominio manual de formas y colores, así como de algunas operaciones visuales:<sup>27</sup>

Las sensorio-elementales: Entender y convertir las sensorialidades más elementales y convertir el agrado biológico en placer estético, y dotarlas de una semántica y pragmática. En este punto es importante mencionar que percibir y sentir es lo mismo.

Las sensorio-gestálticas: Se refiere a poner atención en los mínimos accidentes del contorno y del interior de las figuras y configuraciones, cuya cantidad de información visual cambia con la época y cultura. La toma de conciencia de estos mínimos accidentes, abastecerá al estudiante de sensaciones que irán dirigidas a su sensibilidad y a su mente.

Las sensorio-compositivas: El artista debe saber estructurar los componentes formales de sus productos para lograr los efectos deseados.

---

<sup>26</sup> Acha, Juan, *op. cit.*, 2002, Pág. 81

<sup>27</sup> Acha, Juan, *op. cit.*, 1994, Pág. 68

Al no sólo conocer sino manejar estos pormenores visuales el artista tendrá la cultura y la pericia visual necesarias para que su producción empiece a conocer todas las posibilidades estéticas, artísticas y temáticas y con esto lograr una visión profesional de la realidad natural y artística.

#### *IV. Las actividades sensitivas.*

El estudiante requiere aprender a traducir la percepción de sensaciones en sentimientos estéticos que se reflejaran en su producción y por lo tanto despertarán en sus consumidores los efectos estéticos deseados.

Son las categorías estéticas (belleza y fealdad, dramaticidad y comicidad, tipicidad y novedad, lo sublime y trivialidad) el punto central del aprendizaje sensitivo, el estudiante debe conocerlas en toda su extensión, debe aprender a diferenciarlas e identificarlas.

Para Juan Acha el aprendizaje de las actividades sensitivas dentro de la academia debe responder a la toma de conciencia de:<sup>28</sup>

1. El de la capacidad de sentir ante configuraciones o mensajes estéticos, artísticos y temáticos, mediante un contacto intensivo con las obras de arte; no sólo con las visuales.
2. El adiestramiento del conocimiento de las posibilidades sensitivas para que el artista pueda elegir las que se ajustan a sus aspiraciones. Que se refiere a las bellezas formales o a las categorías estéticas posibles.

El productor debe aprender a conjugar la razón y la creatividad junto con el conocimiento de todos los aspectos de las categorías estéticas. Sobre todo, como lo dice Acha, cuando él se compromete con los efectos de otras categorías (no sólo lo bello y lo feo) y busca efectos artísticos o temáticos.

En suma, el conocimiento de las posibilidades facilita la elección libre y autorizada de la territorialidad profesional: género o tendencia de su interés. Además comprende el conocimiento de los efectos sensitivos que el artista intenta imprimirle a sus obras.<sup>29</sup>

#### *V. Los procedimientos mentales.*

Los procedimientos mentales constituyen el material teórico que el artista materializa en su producción. Los procedimientos mentales son de dos clases:

1.-La adquisición de conocimientos que pasarán a formar parte del *trasfondo teórico*<sup>30</sup> Los conocimientos que cualquier persona puede adquirir son: los empíricos que provienen de las experiencias manuales, visuales y sensitivas del estudiante, y los intuitivos que él va seleccionando por simples deducciones o inducciones. También están los científicos que están contenidos en las *ciencias del arte* que para Acha son; la historia, la crítica y la teoría del arte junto con la museografía.

2.-El razonamiento profesional de cada una de las posibilidades de la producción artístico-visual. El artista debe tener conciencia de sus posibilidades formales y

<sup>28</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 2002, Pág. 91

<sup>29</sup> *Ídem.*

<sup>30</sup> El *trasfondo teórico* está constituido para Acha por las actitudes (motivaciones, finalidades y móviles), los conocimientos empíricos, intuitivos y científicos así como por las experiencias manuales, visuales y sensitivas. Juan Acha, *Ibid.*, Pág. 92



teóricas y debe sentir la necesidad de teorizar, con esto Acha se refiere a que el artista conozca las teorías más importantes y actuales, sobre todo las concernientes a su producción.

El artista debe tener los conocimientos referentes a su modalidad, tendencia y territorialidad que utilizará en íntima relación con las operaciones manuales, visuales, sensitivas, mentales y creativas. Además debe saber reinterpretar sus pensamientos y sensaciones en elementos estéticos y artísticos que se reflejen en su obra y que puedan despertar ciertos pensamientos en los espectadores, esto a través de un aprendizaje racional de las *ciencias del arte*.

Con los procesos mentales ya aclarados y entendiendo sus posibilidades artísticas y temáticas, el estudiante dependerá de su creatividad para lograr innovaciones que como profesional experimentará en sus obras.

#### **VI. Los mejoramientos creativos.**

En toda academia de arte el estimular la creatividad hacia su eficacia práctica debe ser un punto esencial dentro de sus objetivos para con los alumnos. Los alumnos deben tener una actitud abierta hacia el cambio y educar esa actitud para que se desarrolle a favor de un profesional creativo.

Para Acha es el taller de experimentación el lugar ideal para que los alumnos busquen mejoras, pero el que la creatividad se desarrolle no quiere decir que el estudiante logre rupturas o llegue a la creación. Aunque el objetivo principal de estos mejoramientos sea exactamente el que el alumno adopte rupturas o innovaciones, como el máximo ideal de todo productor de bienes culturales.

Acha distingue tres tipos de creaciones:<sup>31</sup>

-La primera clase, esta la producción de artistas creadores con obras de calidad temática y social satisfactoria para los aficionados de necesidades selectas y exigentes. En esta clase predomina la calidad, pero no hay retroalimentación al sistema artístico.

-En la segunda clase están los artistas que han participado desde su inicio, en una nueva tendencia internacional y han contribuido a su consolidación con obra valiosa. También están los artistas que aún sin ser parte de ninguna nueva tendencia, responden a las necesidades de su ámbito nacional con las ideas más avanzadas de su tiempo.

- La tercera de creaciones, comprende la obra de artistas que gestan una nueva tendencia y llevan sus postulados a las mayores dimensiones artísticas. Existen tres subclases:

- Crear una nueva tendencia de carácter evolutivo, como el impresionismo, cubismo, etc.
- Forjar una nueva tendencia que responda a urgencias locales y a necesidades de romper o revolucionar al sistema artístico.
- Las nuevas tendencias con rupturas epistemológicas o de mayor radicalidad: el ready made de Duchamp, el arte conceptual, el videoarte.

---

<sup>31</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 1994, Pág. 71

En cuanto el alumno este conciente de la necesidad de mejoras en la creatividad, mayor será su conocimiento del desarrollo de las prácticas profesionales en la realidad social.

### 3.1.3 La producción profesional.

Para Juan Acha la *producción profesional* comprende: la adaptación del estudiante de arte a la realidad profesional, el proceso creativo con todos sus pormenores y por supuesto la ejecución de la obra artística.

#### *a. La adaptación a la realidad profesional*

El objetivo de Juan Acha para analizar la realidad social, cultural y psíquica de los comienzos del artista, es darla a conocer para que el joven pueda aceptarla, entenderla y manejarla para su propia conveniencia, ya que como todos sabemos la transición de la escuela al mundo profesional es difícil y arduo.

El reto más grande que enfrenta el nuevo profesional es superar el abismo que existe entre los ideales profesionales con que, salvo algunas excepciones, el aprendiz está educado y la realidad de las posibilidades que la sociedad ofrece. Es en este punto que la vocación se pone a prueba así como las aptitudes y actitudes del egresado. Muchos optan por viajar a otro país en busca de un ambiente más propicio para su desarrollo y por lo general después de 3 ó 4 años regresan al país y entran en una etapa que Acha llama de "acomodo profesional" que según él dura aproximadamente 10 años y comprende la búsqueda de prestigio, la venta de obras o algún empleo asalariado."Ya con una edad de 35 años, se espera del artista algunos despuntes en sus obras y en su imagen personal, como resultado de intensos esfuerzos creativos."<sup>32</sup>

La adaptación profesional para Acha comprende tres puntos importantes:

I. El mercado de prestigios. El joven artista debe buscar ser parte del mundo de los medios masivos y en especial del periodismo cultural ya que estos son los que determinan el valor o prestigio de su obra. Para Acha los puntos que el joven debe de desarrollar para entrar en el mercado de prestigios son<sup>33</sup>:

- 1.- La presentación periódica de exposiciones tanto individuales como colectivas.
- 2.-El logro y la asimilación de éxitos provenientes de la prensa o periodismo cultural, de la crítica especializada y del público en general.
- 3.- La evolución de sus obras como materialización de las actitudes y aptitudes que necesita todo artista.
- 4.- Las satisfacciones que aparecen como resultado del proceso evolutivo anterior. La reflexión como actividad decisiva en al afinamiento de ideales y aptitudes.

II. El comercio del arte. El comercio del arte es para Acha un fenómeno sociocultural que está ligado a las galerías y a su capital comercial. El artista

---

<sup>32</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 2002, Pág. 122

<sup>33</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 1994, Pág. 74

está obligado ha vincularse con este medio si quiere desempeñar un papel importante en el ámbito artístico no sólo de su país sino internacional, para Acha sólo de ésta manera el artista puede continuar produciendo y evolucionando.

III. Las profesiones afines. Muchas veces los artistas jóvenes buscan formas de vivir económicamente que le permitan seguir con su trabajo creativo. Estas profesiones son la enseñanza y la producción de obras netamente comerciales. Estas dos profesiones pueden ayudar al desarrollo del artista, claro como bien lo dice Acha, cuando existe una verdadera vocación.

Para Acha la parte más importante de esta etapa es encaminar al artista hacia la creación, ya que se va acomodando en su realidad social y va comprendiendo y asimilando su verdadera capacidad creativa.

#### *b. El proceso creativo*

“Como proceso creativo entendemos a los múltiples intentos de los artistas para plasmar innovaciones y poder iniciar o cambiar sus búsquedas en la territorialidad, modalidad o tendencia elegida por cada uno de ellos.”<sup>34</sup>

Todos los artistas pasan por los mismos esfuerzos creativos y saben que la creación es lo que buscan profesionalmente. Para Juan Acha la creación es un proceso largo que tarda aproximadamente 15 años, es a este proceso al que él llama *proceso creativo* que comprende fases previas a la creación como son: la concepción, el trabajo simple de cada obra y la maduración, sí como la creación misma o sea la solución.

Para Acha el proceso creativo no sirve para producir obras completamente nuevas, de lo que se trata es de producir obras con una o dos innovaciones que constituyan la creación. Ahora hay que puntualizar que las concepción de la obra y la ejecución manual son producto (como los llama Acha) simultáneos, que se fusionan o se alternan. El proceso creativo son los pasos anteriores a la creación.

Acha divide al proceso creativo de 10 a 12 años en varios aspectos o etapas:<sup>35</sup>

- La concepción-ejecución de cada obra.
- La maduración de la modalidad satisfactoria como punto de partida.
- La creación o solución mayor.

#### I. La concepción-ejecución de cada obra

La obra artística siempre está constituida por un binomio y este es la acción simultánea entre ejecución y concepción, una no viene antes que la otra, se alternan e interactúan.

El artista empieza su creación tratando de situarse a sí mismo en alguna territorialidad o tendencia artística, en este momento se enfrenta con la disconformidades con sus colegas y con los postulados de la misma tendencia. Esas disconformidades son las que sirven como móviles de sucesivas

---

<sup>34</sup> *Ibíd.*, Pág. 76

<sup>35</sup> *Ídem.*

concepciones-ejecuciones. Y Juan Acha las divide según las diferentes radicalidades de la creación: la imagen personal, dentro de tendencias y calidades dominantes; la participación en tendencias emergentes; y la gestación de una nueva tendencia, como la creación más radical.

También hay que tener en cuenta los diferentes aspectos que cada artista quiera tratar, estas cuestiones son formuladas por la interacción entre la razón, los sentidos, la sensibilidad y la intuición. Para Juan Acha el artista ideal debe enfrentarse a sus propias preguntas con rigurosa lógica y sentido crítico, no sólo como un impulso creador.

Para Acha el artista latinoamericano en raras ocasiones comienza su trabajo con disconformidades profesionales, él piensa que los móviles son emociones afectivas o políticas o ideas humanitarias o narcisistas.

La obra empieza con un esbozo o ya con el trabajo directo, este es parte de un impulso que se concreta con el esclarecimiento de los fines y medios del artista. Al final de este trabajo siempre hay una etapa de autocrítica en la que el artista valorará si la obra resulta satisfactoria o no, en el primer caso el trabajo creativo pasa a una etapa de maduración, en el segundo caso el artista vuelve a intentar encontrar en la obra producida lo que el necesita o quiere decir. "El artista espera encontrar."<sup>36</sup> Esto quiere decir que la búsqueda del artista no es racional sino sensitiva, o sea que el artista encuentra lo que inconscientemente esperaba encontrar.

Cada concepción- ejecución es un proceso que toma tiempo y que tiene a la experimentación racional y ordenada como una herramienta que le permitirá al artista encontrar prioridades entre los componentes de su obra tanto formal como conceptualmente.

## II. La maduración

Cuando Acha habla de maduración, se refiere a la coherencia que puede existir en la sucesión de varias obras que hacen que el artista vaya encontrando poco a poco varias soluciones que lo llevarán finalmente a encontrar una solución mayor única. Acha nos da datos muy específicos en cuanto a cuando llega la maduración, él habla de por lo menos la creación de 250 obras y 15 años de experimentación. Lo que quiere decir que salvo algunas excepciones los artistas llegan a la solución mayor a los 35 o 40 años.

El proceso que llevará a la maduración como ya lo vimos es largo y requiere de una serie de innovaciones durante su camino. Pero el trabajo nunca acaba ya que una vez que la obra está en una etapa de maduración requiere del esfuerzo y reflexión del artista para encontrar la consolidación de los conceptos encontrados y también para perfeccionarlos.

La autocrítica es una herramienta muy importante que permite al artista encontrar nuevas innovaciones y características específicas de su trabajo, lo que le permite conocer sus fines, medios y efectos por lo tanto a través de esta reflexión el trabajo va madurando y encontrando respuestas.

---

<sup>36</sup> *Ibíd.*, Pág. 69

El punto último de la maduración es la *solución mayor*, como la llama Acha, que no es más que un cúmulo de los resultados de las autocríticas que el artista ha hecho durante su proceso creativo.

### III. La solución mayor

La solución mayor viene cuando la obra satisface completamente al autor y éste la considera como la cúspide de su experimentación o de su maduración, es en este momento que el artista empieza a afinar esa solución encontrada. Esta solución debe ser evaluada por el artista para entender su importancia tanto individual como cultural y social.

Para Acha los aspectos que se deben considerar de ésta solución son:

Su **brote** que en muchas ocasiones es repentino pero evoluciona.  
Su **innovación** que depende de las elecciones y búsquedas cada artista  
Y su **proceso reflexivo** que refleja el estado que el artista ha tenido que experimentar para llegar a esa solución mayor.

Acha apunta que esta solución mayor es el resultado del choque entre la conciencia y la inconsciencia.<sup>37</sup> Y también la reconoce como inspiración. Esta solución es vista como un mero proyecto que posteriormente la ejecución pondrá en práctica y demostrara su viabilidad.

Es importante apuntar que el artista debe ser consciente de haber encontrado esa solución mayor y debe saber asimilar las consecuencias de este descubrimiento, así como seguir en la búsqueda de nuevos caminos y soluciones.

### IV. El inconsciente

Este es un punto muy importante en la actividad creadora por lo tanto Acha lo analiza para poder entender las relaciones de este concepto con la vida productiva artística.

Su análisis lo lleva a 4 puntos muy específicos que nos dará una idea del papel que este concepto tenía para Acha en la producción artística y por lo tanto en el proceso creativo del artista<sup>38</sup>:

- 1.- El inconsciente interviene en la vida del artista tanto como en la vida de cualquier humano, pero por regla general el artista presenta una vida más *vivida* que razonada.
- 2.- En la producción estética no toma parte todo el inconsciente del artista aunque algunos componentes pueden buscar reflejarse en la obra producida.
- 3.- No todo lo que participa inconscientemente en la producción se refleja en el producto. La obra de arte no es un documento psicoanalítico.
- 4.- El psiquiatra podrá leer en las obras de arte algunas huellas del inconsciente, pero no todas, además ésta lectura carece de toda importancia estética y artística.

---

<sup>37</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 2002, Pág. 190

<sup>38</sup> Juan Acha, *op. cit.*, 1994, Pág. 84

Hasta aquí podemos entender que el proceso creativo es un proceso de aproximadamente 15 años que tiene al inconsciente como una parte muy importante y que tiene varias etapas como son: la concepción ejecución- de la obra, la maduración de ésta concepción ejecución- y por último la solución mayor que viene como consecuencia de ese tiempo de maduración del trabajo artístico.

#### *d. La ejecución*

La *ejecución* es el trabajo simple que realiza el artista durante la creación de su obra, el trabajo simple son los procedimientos manuales. Los materiales, las herramientas y los procedimientos que el artista utiliza para singularizarlos y por lo tanto transformarlos.

Aunque claro en este punto las operaciones manuales representadas por las manos son un punto muy importante, Juan Acha no pierde de vista los medios intelectuales de producción que se combinan con los medios materiales para ayudar a su propia transformación. Acha señala que las manos obedecen a aptitudes y actitudes del artista, no sólo las razonadas sino también el inconsciente hace su trabajo e influye como parte de los reflejos condicionados que el artista carga de manera automática. Las diferencias entre los tipos de ejecuciones se encontrarán no en el trabajo visible, sino en los procesos psíquicos y sociales del artista.

En este punto también hay que entender que el artista no hace lo que quiere sino lo que puede, debe tener en cuenta sus propias aptitudes y las capacidad de los materiales que usará para la producción.

Para Acha la ejecución se da cuando las actitudes del artista (motivaciones, finalidades y móviles) influyen o afectan a las aptitudes manuales (visuales, sensitivas, mentales y creativas) para la transformación mediante herramientas y procedimientos de la materia prima.<sup>39</sup>

La materia prima es para Acha las ejecuciones manuales de las artes visuales que son transformadas por el artista dando como resultado variantes e innovaciones que buscan plasmarse en imágenes o mensajes.

Para Juan Acha existen tres tipos de ejecución:

1. Las del proceso creativo que denominamos precreación que son las más importantes porque mediante ellas cuestiona para alcanzar la solución mayor.
2. Cuando ya se encontró la solución mayor, se buscará consolidarla y afinarla que estarán en busca de la creación total.
3. Una vez consolidada la solución mayor el artista buscará variantes de la misma en búsqueda de perfeccionarla y son denominadas de poscreación.

Me parece importante hacer un pequeño espacio para mencionar que Juan Acha explicó estos tipos de ejecución poniendo como ejemplo a Rufino Tamayo el cual le parecía uno de los pocos artistas que habían encontrado una verdadera identidad latinoamericana en su trabajo, y que había pasado en su proceso

---

<sup>39</sup> Este punto se puede aclarar más consultado la figura 5.1 que se encuentra en Juan Acha, *Introducción a la creatividad artística*, Primera reimpresión, Trillas, México, 2002, Pág.202, que hace referencia a todos los mecanismos de la ejecución manual.

artístico por estos puntos y tipos de ejecución como parte de su consolidación como artista no solo nacional sino internacional.

Con respecto al producto Acha se apoya de A. Sánchez Vázquez<sup>40</sup> para explicar las características de toda praxis artística creativa y son:

Unidad indisoluble en el proceso práctico de lo subjetivo y de lo objetivo. Esto quiere decir que durante la ejecución tanto el consciente como el inconsciente actúan y que durante este proceso siempre están interactuando y alternándose.

Imprevisibilidad del proceso y del producto. Esto se puede reducir al choque de la realidad con la idealidad ya que casi siempre el artista obtiene resultados diferentes a los esperados.

Unicidad e irrepetibilidad del producto. Toda creación es única y no tiene par ya que las relaciones del artista con sus propias manos cambian según las condiciones psicológicas y sociales del proceso.

Hasta aquí conocimos todos los puntos que Juan Acha toma en cuenta para explicarse la producción, cada uno de ellos es una parte muy importante de la vida del artista visual como creador y como individuo que forma parte de cierta sociedad, son lo que cada creador tiene que entender en busca de la auténtica creación, claro a los ojos de Juan Acha.

### **3.2 La producción artística en la sociedad mexicana.**

---

<sup>40</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, *Filosofía de la praxis*, Grijalbo, México, 1980, Págs.306 y 330. Una de las principales razones para que Acha se apoye en este autor es su ideología marxista.

Para el análisis de todos los aspectos que influyen a la producción artística en nuestro país, tomaremos como punto de partida los puntos que para Acha, forman parte de toda producción artística. Estos puntos que vimos anteriormente son:

- \*Vocación
- \*El aprendizaje profesional
- \*La producción profesional

Cada uno de estos puntos será aterrizado en nuestro contexto territorial y analizaremos su situación y características.

### 3.2.1.Vocación.

Como ya vimos la vocación es una aptitud que debe descubrirse y desarrollarse, y que está sujeta al modo de vida del niño, por lo que la influencia de los padres es decisiva. El problema es que esta influencia en muchos casos y sobretodo en nuestro país representa el modo conservador de ver las cosas porque claro ellos buscan la inserción de su hijo a la sociedad de la manera más convencional, esto es como un trabajo bien remunerado y también bien visto, son pocas las familias en las que los padres buscan que la decisión este sólo ligada con lo que el niño o joven quiere y de ahí busque desarrollarse en ese mismo campo.

La vocación del mexicano está dictada por la sociedad y por las opciones que ésta sociedad le impone, yo me pregunto ¿cuándo los padres dicen: vas a estudiar Arte? ¡Que bien! Me da gusto!, pues eso nunca sucede porque la condición del ambiente artístico dentro de nuestro país no es el mejor. Al respecto de éste tema Bruno Estañol afirma que:

La vocación creadora tiene una doble condena. En primer término la vocación artística entraña una ruptura, una rebeldía y gran soledad. La sociedad contemporánea no ve con buenos ojos a los individuos que quieren dedicarse a la creación artística y de inmediato aparece la sospecha de que una actividad creativa, ya sea artística o científica, los hará incapaces de sobrevivir. La otra condena es que la actividad creadora es como la locura, irrenunciable.<sup>41</sup>

Sabemos que las políticas culturales, los padres, la televisión y en general todas las personas consideran que lo que el Estado señala como Arte o cultura, es lo verdaderamente valioso, de ahí que al niño se le guíe por esas afirmaciones y no encuentre en ningún lado, ni siquiera la escuela, otra forma de ver las cosas, otros conocimientos, nadie lo ayuda ni lo guía cuando su vocación va hacia el arte o la cultura a menos claro está que tenga la fortuna de crecer en una familia que este envuelta en este ambiente o que entienda las necesidades de los pequeños y al observarlos pueda darse cuenta de sus aptitudes y claro está actitudes, En nuestro país la vocación artística se presenta de diferentes maneras según la clase social a la que se pertenezca, esto es sólo una manifestación de los problemas sociales tan arraigados que existen en México. Aunque muchos están de acuerdo en que sea el Estado y de hecho es el Estado

---

<sup>41</sup> Bruno Estañol, *La vocación condenada*, Primera edición, UNAM, , México DF, 2000, Pág. 14



quien dicta las políticas culturales a seguir en combinación con otros aparatos que se unen<sup>42</sup>” Muchos especialistas están de acuerdo en que el Estado mexicano debe intervenir en los procesos de creación, formación y difusión de la cultura mexicana. Para otros como Cosío Villegas, estos procesos tienen que darse a través de empresas culturales. Finalmente otros autores afirman que la promoción cultural del Estado mexicano y la realizada por empresas culturales son complementarias y compatibles” pero las formas emergentes de arte, como las llama Juan Acha nunca son tomadas en cuenta. A pesar de ésta afirmación no se puede negar la responsabilidad o irresponsabilidad de los artistas al enfrentarse con estas normas impuestas, es por ésta razón que Luis Cardoza y Aragón dice: “Parece que el Estado en México no ha determinado sólo la técnica y el estilo: éstos han sido determinados también por el ambiente y por la fortaleza o endeblez del pintor en las relaciones con el Estado, según la autenticidad o inautenticidad de las representaciones”<sup>43</sup>

Cuando un joven mexicano se enfrenta con la elección de su propia vocación y busca dentro de las elecciones que su sociedad y clase social le ofrece se encuentra con que si es parte de la cultura popular su opción casi siempre está en ámbito de las artesanías, pocos son los que tienen acceso a una escuela de arte, en este punto recuerdo que cuando la Academia de San Carlos abrieron sus puertas muchos trabajos que eran hechos por artesanos pasaron a manos de los alumnos de ésta institución, o sea se puede decir que ese momento refleja lo que sucede con los artesanos de clase popular y los de clase media o alta. Aunque hay también que mencionar que ésta cultura popular es muy importante en nuestros países ya que es también el estado quien intenta con ella, mantener el nacionalismo y la identidad en nuestra sociedad.

Las clases medias de nuestro país son el lugar donde se centra en su mayoría la vocación artística verdadera. La vocación de estos jóvenes (entre los que me encuentro yo y gran parte de mis compañeros y estudiantes de arte) es una combinación entre la cultura hegemónica y la popular, Reflexionemos un poco sobre esto: Ya no tenemos que dedicarnos a la artesanía porque nuestros modos de vida son más bien urbanos y nuestras familias en su mayoría son profesionistas o por lo menos se desenvuelven en trabajos remunerados quincenalmente, por otro lado las experiencias con las que nos topamos a diario nos presentan un sinnúmero de sentimientos y reflexiones que nos hacen más sensibles y concientes de las cosas, la razón entra en juego y eso nos lleva a preguntarnos el por qué y como, no tenemos un futuro asegurado y lo buscamos mediante nuestras propias decisiones.

Las clases hegemónicas son las que imponen los esquemas y estereotipos a seguir y son las que también el Estado y a través de él, toda la sociedad asume. Todo lo que signifique ir en contra de lo establecido está mal visto y se señala de la peor de las formas. Los medios masivos de comunicación son una rama infalible para que todos los estereotipos y pensamientos hegemónicos lleguen y envuelvan a todos los estratos de la sociedad.

El joven o niño va en contra de muchas imposiciones cuando está en busca de su vocación profesional.”El individuo creativo luchará por lograr su obra y pagará

---

<sup>42</sup> José Guadalupe Vargas Hernández, *La culturocracia organizacional en México (Tercera Parte)*, en [http://www.ujat.mx/publicaciones/hitos/ediciones/20/original\\_culturocracia.pdf](http://www.ujat.mx/publicaciones/hitos/ediciones/20/original_culturocracia.pdf) consultada el 10 de diciembre 2007

<sup>43</sup> Luis Cardoza Y Aragón, *México: Pintura activa*, Era, México 1961, Pág. 23

el precio en soledad y renuncia a otras muchas cosas. Este precio puede ser muy alto.”<sup>44</sup>

La expresión y las subjetividades se convierten en el punto máximo del arte, esto sólo es reflejo de los paradigmas oficiales, no quiere decir que no sean características importantes o que no reflejen una parte de la producción artística pero no es el fin único ni representa en su totalidad las finalidades artísticas, el máximo ideal del arte será para Juan Acha la *creatividad*. Esta creatividad será lo que el niño o joven deberá de buscar y encontrar durante el desarrollo de su propia vocación.

Hablemos sobre la creatividad.” La creatividad no se da en el vacío y no surge como un chispazo o inspiración súbita. En cada caso individual interviene el oficio o el método, los aspectos raciales o intelectuales y los afectivos.”<sup>45</sup> La creatividad debe ser enseñada desde temprana edad, no exactamente la creatividad en sí, sino la actitud creadora ante diferentes situaciones.

Algunos factores que influyen en la toma de conciencia de la vocación artística son el subconsciente y el talento, el subconsciente se presenta como esos factores no controlables que nos llevan a elegir o profesionalizar ciertas preferencias y aptitudes. Por otro lado el talento se presenta como habilidades para cierto trabajo, pero el desarrollo de este talento está supeditado a ciertas condiciones sociales favorables si las inclinaciones o actitudes y aptitudes favorables no se trabajan y no se desenvuelven en un ambiente creativo, no llegan a su total desarrollo y es cuando el talento se desperdicia. Ahora entendamos que en nuestro país esta pérdida de talentos es muy común debido precisamente a la falta de ambientes y condiciones favorables para el desarrollo de una vocación artística con talento. Las condiciones sociales de nuestro país presentan un reto para el talento artístico, ¿a donde acudir? Y para cualquier vocación artística en desarrollo.

Los tres aspectos que Acha toma como parte esencial de la vocación y a mi juicio representan las características de la misma son:

Las *motivaciones*, que como ya vimos son ideales u orientaciones que tiene el individuo, con esto podemos referirnos a posiciones sociales o políticas y también a la predisposición de permanencia o de cambio que presente el joven o niño. Pensemos en las condiciones del mexicano siguiendo siempre estereotipos e imposiciones, la actitud que se le enseña es la de permanencia, es la de aceptar lo de se le da y lo que se le dice, y nunca un deseo de cambio o de rebeldía. Las motivaciones del joven responden en muchas ocasiones a estereotipos, sólo algunos pocos buscan, por lo tanto pocos encuentran nuevas y originales motivaciones, entendiendo originales no cómo únicas sino como verdaderas motivaciones provenientes de verdaderas necesidades. “Hay una <sup>46</sup>manifiesta falta de solidaridad de los mexicanos. El México de nuestros días en un México invertebrado. Al grito de “*sálvese quien pueda*” la mayoría de los mexicanos toman el rumbo que les conviene sin pensar en los otros. El individualismo exacerbado, el egoísmo mezquino, nos ha llevado a extremos que nunca antes, desde la época de la Revolución, habíamos llegado”.<sup>48</sup> Con

---

<sup>44</sup> Bruno Estañol, *op. cit.*, Pág. 15

<sup>45</sup> *Ibíd.*, Pág. 14

<sup>46</sup> Agustín Basave Fernández del Valle, , *Vocación y estilo de México. Fundamentos de la mexicanidad*, Primera reimpresión, Limusa, México 1990, Pág. 19

estas condiciones las motivaciones del niño o joven se ven enteramente influenciadas por una cultura hegemónica que copia lo que sucede en Europa o EU. Y que no da pie y en ocasiones tampoco permite el desarrollo de vocaciones únicas y propias de nuestras condiciones no solo sociales sino territoriales.

Con respecto a las *finalidades* que se presentan como las razones por las cuales se realiza cierto trabajo o profesión, dependen de la personalidad del joven, en su mayoría la vocación artística se presenta como una necesidad de expresar o comunicar sentimientos, experiencias, etc., en cuanto a la denuncia social muchos son los artistas que han buscado en su obras hacer una denuncia de nuestra situación política y social, utilizando el sarcasmo y la burla directa en contra nuestros Estados y también de nuestras instituciones culturales. Podemos mencionar al respecto el ambiente artístico vivido en los años 70's con un regreso al arte de mensaje, con la fotografía documental y una ideología de izquierda que encontró en la creación de grupos artísticos su máxima expresión.

Pero no hay que perder de vista que para encontrar finalidades suficientemente fuertes debemos inculcar en el niño o joven "...una creatividad más radical y acorde a nuestras realidades."<sup>47</sup> Esto quiere decir una conceptualización de nuestras realidades sociales, culturales y políticas, en busca de la soberanía estética. En este punto también se presenta la necesidad del individuo de encontrar fama y dinero a partir de saber responder a un circuito de difusión lleno de actitudes conservadoras, respondiendo al periodismo cultural, galerías y museos con la misma actitud conservadora, de esa manera el individuo entra en ese círculo y encuentra lo que busca. Una respuesta rápida y fácil hacia su trabajo, primero de críticos y después de los espectadores que responden a esas favorables críticas. Otro tipo de finalidades son las de propagar o idealizar realidades aquí podemos mencionar al famosos Muralismo Mexicano, única tendencia que se edificó en lo local y dio nuevas formalidades a lo internacional. La idea principal era la de mostrar una identidad mexicana, latinoamericana, que en un momento se idealizó para mostrar una postura fuerte que respondía al movimiento comunista que se gestaba en esos días y que después fue institucionalizada y usada por el estado para sus propios fines. En este punto cabe mencionar a Cardoza y Aragón cuando dice que: "Insisto lo importante no es vivir en la tradición sino crearla"<sup>48</sup>

No hay que perder de vista que todas estas funcionalidades se presentan respondiendo a nuestras condiciones, por un lado nuestro deseo de sobresalir en el ambiente artístico internacional y por otro el de responder a una globalización económica donde el individuo se mide por lo que tiene, la fama dará dinero, y éste a su vez dará más fama.

Ahora hablemos de los móviles del joven o niño que lo llevan a decidir cuales motivaciones y finalidades serán parte de su profesión, en este punto ya estamos hablando de términos artísticos tanto conceptuales como formales y de tendencias y territorialidades. La pintura se presenta en nuestro país como la forma más conocida y vista de arte, también tenemos ese gran acercamiento a la escultura debido a las escultura de nuestro antepasado prehispánico. El muralismo ha influenciado en gran parte a nuestro públicos que buscan ya sea

---

<sup>47</sup>Juan Acha, *op. cit.*, 1996, Pág. 131

<sup>48</sup> Luis Cardoza y Aragón, *op. cit.*, Pág. 11

consciente o inconscientemente los mismos valores de estos trabajos, en cualquier obra pictórica que se les presente:

... el regodeo en formas que encarnan el atraso de nuestra vida, en las presunciones de una cultura que es hoy la negación de la cultura y que nos conduciría más hacia el huarache que hacia el estudio del átomo. Este encandilamiento reaccionario nada tiene que ver, en terreno alguno, con la grandeza extraordinaria, con la prodigiosa invención formal precolombina.<sup>49</sup>

Esta es la posición que se debe tener ante las actitudes que nos atrasarán y detendrán cuando estemos en busca de móviles para la vocación artística y para la producción artística. Nuestros móviles deben buscar las innovaciones partiendo de nuestras condiciones y conceptos mexicanos, no copiando otras soluciones ya encontradas.

Es la educación artística uno de los aspectos más importantes en el desarrollo de la vocación, es ahí donde el niño encuentra una guía y los elementos que lo harán darse cuenta de la elección que quiere tomar, el problema que se presenta en nuestro país es que la enseñanza del arte se centra en las habilidades manuales que se sobrevaloran el dibujo o modelado como ideales renacentistas y carece de conceptos generales que le permitan al estudiante tener más herramientas en su desarrollo profesional. Lo que se enseña no muestra el arte ni las posibilidades del arte en su totalidad, es por esta razón que el joven empieza su aprendizaje profesional con muchas carencias y vacíos que incluso ya en la Academia no encuentran respuesta.

En la concreción de la vocación se decide si su elección se convertirá en una profesión o se quedará en un intento. Hasta aquí las características generales de la vocación mexicana.

### **3.2.2. El aprendizaje profesional.**

Dentro del aprendizaje profesional encontramos varios conceptos que nos dan una idea más específica de lo que el aprendizaje artístico profesional quiere decir. Estos conceptos son las actitudes, las aptitudes manuales, las operaciones visuales, las actividades sensitivas, los procedimientos mentales y por último los mejoramientos creativos.

Las actitudes tienen tres divisiones, aquellos ideales que aspiramos materializar sin nunca lograrlo, los compromisos que adquiere el aprendiz con su profesión de individualidad y por último los móviles profesionales en el plano semántico (las relaciones del signo con el significado de la realidad), sintaxis (signo con otros signos) y el pragmático (son el receptor o sociedad).

Estas actitudes deben de ser fomentadas en la escuela y reflexionadas, pero ¿cómo buscar esta reflexión dentro de un sistema con tantas carencias? es difícil aportar en el estudiante todos estos factores que a la larga influenciarán su actividad profesional y que en su ausencia lo privarán de ciertos conocimientos y sensibilidades que sólo le harán el camino más difícil.

---

<sup>49</sup> *Ibíd.*, Pág. 10

Uno de los puntos que el estudiante debe de buscar es el espíritu de cambio o en su defecto el de permanencia, pero son estos dos caminos con los que se encuentra, en México el estudiante está acostumbrado a tomar por casi único las ideologías dominantes y en muchas ocasiones olvida aquellas que están al margen, después de todo quien logra establecerse dentro de ese ambiente regido por la posición hegemónica logra mayor alcance profesional y una mejor vida económicamente hablando.

Por lo contrario cuando escoge el camino del cambio, se topa con miles de dificultades. Pero la actitud idónea del estudiante debe de ser el de buscar el cambio para mejorar, encontrar y aportar nuevas posibilidades conceptuales, formales e ideológicas dentro del ambiente artístico. "Las rupturas son una forma histórica de arraigo para revolucionar nuestro presente y proseguir."<sup>50</sup>

En cuanto a las aptitudes manuales son lo que se enseña más dentro de las Academias, pero se olvida la teoría o la teorización, una va ligada a la otra y es necesario que el estudiante aprenda a usar este binomio en su educación para después aplicarlo a su producción profesional. Con respecto a las aptitudes podemos tomar lo que dice Bruno Estañol "Los seres humanos nacemos con ciertas aptitudes o defectos en nuestras redes neuronales. A través de nuestra vida, si tenemos suerte, aprendemos a utilizar esas facilidades y a evitar los errores por un proceso de selección parecido al proceso natural de las especies."<sup>51</sup> Esto se aplica a las habilidades manuales artísticas con respecto al ambiente y la forma en que se tienen que desarrollar, como ya vimos aunque exista el talento si éste no se trabaja se pierde o simplemente se queda ahí intacto como en espera de su desarrollo.

Ahora como también ya mencionamos es importante que varios factores acompañen a la enseñanza de las aptitudes manuales que indudablemente son necesarias dentro de la producción artística y que también el estudiante recuerde que él crea lo que puede crear y no lo que quiere. Con esto nos referimos a que el proceso manual del aprendizaje será una herramienta más no un fin dentro de desarrollo como profesional de las artes.

Nuestro lazo con las formas tradicionales de arte nunca se romperá, en mi opinión, y son exactamente en ellas en donde estas aptitudes crecen y pasan a otro término en la producción no-objetual, pero para eso es necesario el uso de conceptos y teorías y es por esa razón que decimos que en binomio, aptitudes-conceptos siempre tiene que estar presente y ser enseñado a todo aspirante a artista visual.

Dentro del aprendizaje profesional encontramos también las operaciones visuales que buscan que el estudiante aprenda a identificar los pormenores formales de su realidad así como el descubrimiento de nuevos aspectos que den diferentes efectos artísticos, estéticos o temáticos, según sea el caso.

La personalidad del mexicano le permite una visión de la realidad muy particular, sobre todo acordándonos de esa sensibilidad a *flor de piel*, que en muchas ocasiones lo lleva a olvidarse de la razón y a que exista un claro desequilibrio entre la mentalidad y la sentimentalidad.

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*, Pág. 23

<sup>51</sup> Bruno Estañol, *op. cit.*, Pág. 53, El autor de esta teoría fue creada por el neuro-científico Gerald Edelman que la propuso con el afán de explicar ciertas aptitudes del cerebro humano.

Es aquí donde nuestra mente de colonizados hace su aparición para recordarnos que “Las cosas y fenómenos no son productos que uno puede tomar o dejar, como piensa toda mentalidad colonizada: son productos resultantes de todo un proceso”.<sup>52</sup> El proceso debe de presentarse para el estudiante como una forma de vivir su profesión donde el fin último es encontrar nuevas formas de observar el trabajo artístico. Y debe aprender con esto a buscar los efectos que él quiere y busca producir en el espectador.

Los procedimientos mentales son conocimientos que se obtienen durante el aprendizaje académico, estos conocimientos pueden ser empíricos e intuitivos, según Acha, por otro lado se encuentran los conocimientos científicos que son adquiridos mediante cursos de Teoría e Historia del Arte.

Es importante que el artista entienda al arte como una compleja y cambiante realidad, en la obtención de los conocimientos y su aplicación está la llave para el encuentro de nuevos conceptos que también cambiarán mediante otras innovaciones. Estas innovaciones retroalimentarán el campo artístico mexicano y permitirán la creación de conceptos y formas a partir de realidades locales.

La búsqueda y raciocinio de nuevas posibilidades formales da pie a nuevas tendencias cosa de la que México carece desde la aparición del Muralismo.

Debemos señalar que debe existir un punto intermedio entre lo formal y el contenido, cada uno tienen un papel importante dentro de la obra y cada uno aporta elementos característicos y dignos de conceptualización.

En la obtención de nuevos conocimientos el artista se ayuda de otras disciplinas que aunadas a la suya propia le permiten ver un panorama más grande de su propia realidad, pero siempre basada en hechos concretos, ésta situación lo lleva a la creación de nuevas innovaciones y al entendimiento de su propio entorno artístico pero también de la de su espectador. Es verdad que la colaboración entre artistas y sociólogos (como también psicólogos y semiólogos) sirve para obtener un conocimiento adecuado de los procesos sociales y comunicacionales, para que los efectos de las obras sobre los receptores se aproximen a las intenciones del emisor.

Pero también sabemos por el conocimiento científico que éste sólo no basta para cambiar la realidad, que si la práctica artística aspira a ser innovadora necesita insertarse en la acción transformadora de las masas.”<sup>53</sup> El artista mexicano utiliza lo popular como medio de encontrar nuevos conocimientos, y en su medida dimensión es bueno, pero como dice Aragón y Cardoza: “... no cuando se pretende que sea lo que no es.” No es lo único, no es el resultado sino parte de una búsqueda, incluso para utilizar esto como un medio de generar conocimientos el artista necesita mirarlo desde diferentes perspectivas que le permitan analizar las cosas de una manera más profunda, porque si no se hace así, todo queda en un análisis triste y superficial, de nuestras culturas populares y también de las prehispánicas, copias de formas y de temáticas que no llevan a ningún lugar ni aportan nada al sistema artístico cultural de nuestro país.

---

<sup>52</sup> Juan Acha, Op cit, 1996, Pág. 131

<sup>53</sup> Néstor García Canclini, *La producción simbólica*, Siglo XXI, México DF 1979, Pág. 28

Todo aprendizaje artístico busca el mejoramiento de la creatividad del profesional, el ir desarrollando estos conocimientos se llegará a la obtención de nuevas formas en el hacer y en el pensar del estudiante mexicano de arte. La Academia carece de instrucción en cuanto a este punto y es necesario para el quehacer artístico, ¿Cómo encontrar un estilo, una temática, un contenido? si no hay maneras de llegar en nuestro consciente a estos puntos.

Me parece importante señalar las tres formas en que Howard Gardner apunta que se da la creatividad<sup>54</sup>:

- 1) En la capacidad de resolver un problema;
- 2) En la capacidad de generar objetos nuevos: pinturas, poemas, novelas, teorías científicas, obras musicales, etc.;
- 3) En la capacidad de generar nuevas preguntas.

Estas tres formas son unas las cuestiones que el artista, en mi opinión, debe de resolver para encontrar el mejoramiento no sólo de su creatividad, sino de su trabajo formal. La solución de un problema requiere que el artista encuentre una relación entre dos o más hechos, imágenes, palabras o símbolos. En cuanto a la creación de objetos nuevos, en este caso obra artística, Howard ve la intervención de tres elementos: uno biológico (talento), un ambiente o atmósfera cultural en la que se valoren y se le dé énfasis a ciertas actividades humanas y por último, la historia personal o individual en la cual la persona acumula información en relación a una cierta actividad artística.<sup>55</sup>

En nuestro país el talento es muchas veces desapercibido o sólo se ve como una habilidad manual que muy pocas veces es encauzada de manera correcta. Ahora el ambiente mexicano es poco propicio para el desarrollo de éste talento e incluso las mismas Academias fallan en su intento de darle a ese talento los elementos necesarios para su desarrollo, pensemos en los planes de nuestra propia Escuela que no han sido renovados y que ya no responden a las necesidades del campo artístico actual. La información que el estudiante puede obtener es la que la escuela le da y si ésta carece de contenido pues esa misma carencia es transmitida al aprendiz.

Como podemos observar existen varios elementos que son parte del aprendizaje profesional, todos ellos encauzados a que el estudiante tenga todos elementos necesarios para ejercer su profesión y también para entenderla. En México existe un gran vacío para el estudiante en cuanto al entendimiento de sus propios procesos, muchas veces este entendimiento se basa sólo en los resultados, en la obra y no se da importancia a las búsquedas y a los procesos individuales no sólo como artistas sino como seres humanos.

La creación es el fin que busca cada estudiante de arte y cuanto más entienda sus propios procesos más podrá buscar en el lugar preciso para encontrar las nuevas formas y hacer innovaciones que retroalimenten a su ambiente artístico cultural.

### **3.2.3 La producción profesional.**

---

<sup>54</sup> Bruno Estañol, Op cit, Pág.12

<sup>55</sup> Íbid., Pág.13

La producción profesional requiere del entendimiento de tres conceptos: la adaptación a la realidad profesional, el proceso creativo y la ejecución.

Este es el punto que refleja en gran medida el proceso del artista visual. Una vez que el estudiante acaba su instrucción académica se enfrenta con la realidad, con un mundo que es muy diferente a lo planteado durante su tiempo de estudiante. Es por esta razón que lo idealizado durante su carrera tiene que ser ahora aterrizado en un momento y lugar.

El artista mexicano se enfrenta a un ambiente lleno de estereotipos e imposiciones del estado y de algunas instituciones privadas que llevan las riendas del proceso y del prestigio artístico.

Todos los egresados buscan en este punto una forma de subsistir económicamente en lo que siguen trabajando en su propia producción, para este fin encuentran diferentes actividades afines, una de ellas y la más recurrida es la de la enseñanza, mediante cualquier trabajo afín el artista busca seguir su búsqueda personal, el da pero le dan más conocimientos y reflexiones a cambio.

En México la situación económica no permite que las posibilidades sean demasiadas, las necesidades primarias apenas cubiertas, no dejan tiempo ni espacio para cubrir las espirituales y mucho menos las intelectuales. Pero en algunas ocasiones el artista se impone y busca dentro de sí la forma de llevar a cabo su propia producción. Reflexionemos:” Pienso que sólo el arte y la ciencia pueden calmar con plenitud el espíritu humano. Sólo así se explica que el artista pueda soportar tantas privaciones, tolerar la enorme soledad y renunciar a tantas cosas.”<sup>56</sup> Esta afirmación es muy significativa de como el artista visual en México y en todos los países del Tercer Mundo se ve así mismo, de las condiciones que debe atravesar para en primer término elegir el camino creativo, concretarlo en una profesión y lograr llevarla a cabo en la búsqueda de una producción artística.

Existe un mercado y un comercio del arte que en nuestro país es llevado casi en su totalidad por algunos sectores privados, representados por galerías o Museos pero que responden a las reglas hegemónicas de la sociedad, son el par del Estado, porque al final las dos persiguen los mismos fines y los dos apoyan a las mismas figuras. Las formas emergentes siempre se quedan al margen y buscan medios alternativos para hacer circular su trabajo. Incluso las formas no-objetuales hacen uso de estas instituciones ya sea privada o Estatal para la exposición de sus producciones.

Estas instituciones responden a los paradigmas del comercio internacional del arte, que está bien siempre y cuando se tengan en cuenta las problemáticas y temáticas que vienen de nuestro país.”Aunque los mexicanos tengamos un aire de desapego de las realidades terrenas, tenemos también un contacto estrecho con las realidades terrenas, tenemos también un contacto estrecho con las realidades concretas; con la lucha por el pan de cada día; con la experiencia del sufrimiento y la angustia; con el hospital y la cárcel.”<sup>57</sup>

Hablemos del proceso creativo, uno de los puntos primordiales cuando se habla de Arte y creación. Es en este proceso cuando la territorialidad y tendencia debe

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, Pág. 57

<sup>57</sup> Agustín Basave Fernández del Valle, *op. cit.*, Pág. 24



ser expresada en términos formales y conceptuales. Las tendencias darán una idea con que empezar la concepción y ejecución de la obra y guiarán al artista en su búsqueda de conceptos innovadores.

Durante este proceso e incluso como inicio de este proceso hay un sentimiento de disconformidad o de rebeldía con los cánones de la territorialidad escogida, esto lleva al artista a cuestionarse sobre otros conceptos que permitirán el enriquecimiento de las teorías actuales.

Recordemos que el arte siempre está en busca de una universalidad, este aspecto no se pierde cuando se busca algo propio, estos conceptos deben de dar a los demás nuevas formas de ejercer la profesión o puntos de partida para reflexiones posteriores.

Los conceptos estéticos occidentales sólo son copiados y no reflexionados. Nuestra conciencia colonizada no ha podido evolucionar en una conciencia individual y original, seguimos reglas en un principio de Europa y posteriormente en los años 50's de EU. El gusto anglosajón supera a las estéticas locales y se convierte en la estética que rige el mundo.

Con respecto a las etapas del proceso creativo podemos mencionar las tres que ya vimos: la concepción-ejecución de la obra, la maduración y la solución mayor. Durante estas tres etapas los factores comunes son como ya lo dijimos, la elección de una tendencia y la búsqueda mediante la confrontación a las reglas de nuevas conceptualizaciones que respondan a motivaciones propias.

En México algunos artistas van teniendo una producción que refleja un proceso y un crecimiento hasta que se topan con un estilo o con respuestas que los hace sentirse satisfechos, pero estos son los menos, en su gran mayoría los artistas tienen un hueco conceptual y de procesos que los lleva a que su trabajo resulte superficial. Con las carencias que se vienen arrastrando desde la niñez y con la falta de apoyo del estado y de las instituciones privadas a nuevas formas de arte, la producción a la que se enfrenta el espectador es la que refleja los estereotipos y afirmaciones que más le convienen, Un status de vida, y la formalidad que lo refleja.

Los medios masivos de comunicación en la actualidad dictan los paradigmas de casi toda nuestra cultura estética y en muchas ocasiones el artista visual busca en ella o responde a ella reinterpretando estos estereotipos.

Cuando el artista encuentra la solución mayor después de años de búsqueda, sólo le queda perfeccionarla y reinventarla, cosa que poco sucede en nuestro país, en ocasiones los artistas encuentran una respuesta y la repiten y repiten hasta casi agotarla, no hablamos de estilo sino de repetición formal.

Todo este proceso debe aterrizar en la ejecución de la obra, para esto los medios materiales toman el papel primordial, una experimentación formal se presenta en la búsqueda de esa solución mayor ya determinada e ideada. Todas las tendencias y disciplinas tienen un proceso de pre-creación, la ideación de la obra, los bocetos, los conceptos a expresar, ya en el trabajo se busca la consolidación de la solución mayor ya encontrada, aquí se verá si esa solución mayor puede llevarse a cabo o no. Una vez planteada la solución empieza un periodo de perfeccionamiento, la solución ya está, ahora lo que falta saber es la forma idónea de ser plasmada.

Este proceso debe ser concientizado por los artistas mexicanos, y en muchas ocasiones lo es, pero hace falta conocerlo y reflexionarlo. La creación como lo hemos dicho es el fin de nuestro proceso y ejecución artística y es necesario el conocimiento de todos los factores que lo afectan para evitar los vacíos en nuestro proceso como creadores. “La creatividad no se da en el vacío y no surge como un chispazo o inspiración súbita. En cada caso individual interviene el oficio o el método, los aspectos racionales o intelectuales y los afectivos.”

## CONCLUSIONES

La teoría de Juan Acha es muy compleja y engloba muchos conceptos que en sí cada uno requiere una investigación propia. El trabajo realizado en el Fondo me dio una oportunidad de acercamiento a los temas de su interés, que eran muchos y variados, pero todos ellos dirigidos a un entendimiento más amplio del campo artístico plástico. En su interés por todos estos temas, se explica el porqué de los muchos aspectos conceptuales que intenta abarcar, quizá nunca llega al fondo de cada uno de ellos pero es evidente que lo intenta, en algunos momentos nos sentimos perdidos en un cúmulo de datos que a mi parecer siempre llegan a los mismos conceptos principales.

Las tres premisas básicas de la teoría de Acha serían:

1. La creación de teoría Latinoamérica por latinoamericanos.
2. La necesidad de un ambiente cultural-artístico que se retroalimente.
3. La conciencia de nuestros pros y contras como sociedad latinoamericana.

Es en la comprensión de estos puntos en donde encontramos situada casi toda su investigación teórica.

La teoría y la crítica del arte se presentan para él como parte importante de un aparato cultural, después de todo estas dos disciplinas son las que ayudan a analizar cada una de las obras en su tiempo y espacio e incluso después, es así que en la síntesis de éstos análisis se puede entender mejor el sentido de una obra de arte<sup>1</sup>, o sea su esencia. El entendimiento de ésta esencia permitirá la retroalimentación del aparato cultural latinoamericano a través de la reflexión de nuevas tendencias y técnicas, pero éste aparato y estas críticas y teorías deben hacerse a partir de un trabajo formal y plástico innovador, Juan Acha habla mucho de la innovación, de la búsqueda de ésta, yo creo que en la medida en que el artista siga en la búsqueda, la innovación será parte del arte latinoamericano. La búsqueda de la innovación es encontrar nuevas formas de relaciones entre la reflexión teórica y la experimentación formal. La obra de arte será esa que no acepte clichés “ el arte no tolera clichés... La actividad artística no usa un lenguaje ya hecho, sino que crea el lenguaje a medida que se desarrolla.”<sup>2</sup>

A pesar de que en algún momento el trabajo de Acha es presentado como una teoría, el conocimiento de su trabajo me permitió darme cuenta que en realidad es una interpretación y una reflexión sobre diversas teorías y aspectos del proceso creador. Su trabajo consiste en una investigación teórica de cada uno de los aspectos de la creación plástica desde su propia ideología socialista.

En cuanto a la producción, es para él un cúmulo de conceptos que influyen al individuo y que se van desarrollando conforme el artista avanza en su formación personal y en su experiencia profesional.

Este proceso empieza con la vocación que se presenta como la facilidad de aprender a dominar todas las actividades que exige el arte elegido y que tiene a

---

<sup>1</sup> Arnold Hauser, *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Ediciones Guadarrama, Madrid 1975, Pág. 9

<sup>2</sup> Robin George Collinwood, *Los principios del arte*, Tercera reimpresión, Fondo de Cultura Económica, México 1993, Pág. 257

la elección sensible como la acción central que genera una vocación artística. Para Acha la producción encontrará su cúspide en la ejecución de la solución mayor, ésta solución mayor no es más que encontrar mediante la experimentación plástica los valores formales y conceptuales que presenten una innovación y que reflejen completamente los conocimientos que se quieren presentar. En éste punto me parece importante decir que yo no estoy de acuerdo con una solución mayor como punto culminante de la producción y menos con la forma en que es definido por Juan Acha, me parece que el trabajo plástico encuentra soluciones para un problema en particular no para un problema en general, casarte con una sola forma plástica y con esto me refiero tanto a lo conceptual como a lo formal, resulta en una obra rígida y sin bases.

El trabajo plástico es una búsqueda incesante, un día se encuentra solución, otro día no. El mismo Acha dice que el creador debe seguir en la búsqueda y en la experimentación, para encontrar nuevas formas y nuevas reflexiones, entonces presentar la solución mayor como la cúspide del trabajo plástico es algo que deja muchas preguntas abiertas, ¿Se referirá al proceso de cada obra? Así si tendría sentido, pero él está hablando de un proceso humano, habla de edades y de tiempos que el artista debe pasar para poder llegar a esa solución, por lo tanto nos deja pensando que se refiere a una solución mayor como resultado del desarrollo individual, pero al respecto creo que el artista nunca deja de reinventarse por lo que encuentra muchas soluciones, muchas respuestas.

Con respecto a México, el ambiente cultural y artístico, tanto en el aspecto teórico como práctico se sigue nutriendo de diferentes teorías que lo llevan a ser más grande y rico en opciones y valoraciones, con esto me refiero a que en la medida que nuestro conocimiento de éstas teorías crezcan, nuestro trabajo plástico representará más y mejor un panorama más sensible, amplio y consciente de nuestra realidad. Pero el trabajo que requiere ser realizado depende de nuestros esfuerzos como artistas visuales dispuestos a conocernos más en nuestro contexto cultural e incluso espacial, osea nuestra situación geográfica.

Para él la cultura hegemónica que todo lo maneja es un punto muy importante que influencia cada aspecto de la vida cotidiana de nuestro país y por lo tanto de nuestro ambiente artístico. Nos influencia desde pequeños a través de nuestros padres y maestros para después presentarse como el gobierno o la institución privada que da la pauta y decide que es lo que hay que seguir y que es parte de un mercado del arte y que no. Ese mercado de arte al que cualquier artista aspira pertenecer, se presenta en nuestros países como un pequeño mundo al que es difícil acceder, esto en respuesta a la forma en que se hacen las cosas en nuestros países, a agrandar o ser parte de un status, de una tendencia, de un taller en particular. Nadie escapa a la moda, a los modos de hacer arte, a eso que vende y que atrae. Y ¿quién impone éstos estándares? Una cultura hegemónica universal, la globalización. Si pensamos en la época en que Juan Acha escribió esto nos daremos cuenta que era el inicio de una era donde los medios se apoderaban de todo, las imágenes que nos imponen éstos medios masivos son las mismas que muchas veces el espectador promedio busca en la obra de arte. El producto plástico al convertirse en una mercancía debe responder a ciertos paradigmas o a ciertas características populares para convertirse en un objeto deseado y por lo tanto caro, que retroalmente la clase hegemónica y la ponga como modelo a seguir del resto de la población.

La producción mexicana siempre ha tenido que lidiar con múltiples obstáculos, esto es en gran medida por la situación económica y social que ha vivido nuestro país, pero de una u otra manera siempre ha contado con un rico y dinámico ambiente cultural. No es en vano que muchas de las reflexiones de Acha vengan directamente de México y que él haya vivido tantos años en nuestro país.

Veamos algunas características de nuestra producción:

\*Se siguen parámetros tanto europeos como estadounidenses.

\*En nuestro país estos parámetros toman nuevas características tanto formales como conceptuales.

\*Se crea un ambiente cultural dinámico.

\*En muchas ocasiones este ambiente sigue a la cultura hegemónica y a ciertos estereotipos impuestos.

\*Existen muchos ambientes artísticos emergentes, como los llama Acha, donde no se sigue ningún tipo de estereotipos y se logra encontrar nuevos lenguajes visuales.

\*Las posibilidades de producción son tantas como nuestras diversidades sociales y culturales.

Estas son algunas de las características, como podemos ver, nuestra producción artística como cualquier otra en Latinoamérica y en todo el mundo responde a la situación social y económica de nuestro país. Ahora con un mundo globalizado responde a la situación caótica de todo el planeta!

Es México nuestro lugar de trabajo y por lo tanto el espacio a presentar en nuestra obra, en ocasiones como lo comenta Acha los artistas buscan presentar los estándares de las realidades europeas o norteamericanas pero seamos honestos, ¿cómo podríamos representarlas si no las vivimos a cada día? Lo único que se logra es una copia de ciertos valores formales, quizá sea esa la razón de que no haya suficientes representantes latinoamericanos en el mundo del arte internacional, claro como en todo existen excepciones y hay que aceptar que esas excepciones muchas veces viven su cotidianidad en los países estadounidenses o europeos.

Reflexionemos un poco sobre el arte latinoamericano que es reconocido mundialmente. Éstas obras (como ejemplo tomaré a los muralistas) contienen elementos que no vienen de otra parte que no sea del ánimo y de la sociedad mexicana, ahí precisamente radica su valor, representar algo que es propio de nuestra cultura. Acha reflexiona sobre éste punto al decir que los europeos y estadounidenses siguen buscando en nuestra producción plástica esas reminiscencias al arte prehispánico, la razón de esto es obvia, eso es algo que ellos no tienen! Y con esto no creo al igual que Acha, que se regrese al arte prehispánico o que todo el arte latinoamericano debe partir de ahí, la idea es mantener un espíritu de lo propiamente latinoamericano, de aquello que solo se vive aquí y solo se siente, se come y se huele “ de este lado” por decirlo de alguna forma.

Como ya lo he dicho si algo hay rescatable en la teoría de Acha a parte claro de muchos conceptos y estructuras es esa chispa de búsqueda, esas preguntas que quedan después de conocer y leer toda su teoría, es la necesidad de comprender y experimentar los procesos de las artes. Es el preguntarse ¿por que?, ¿cómo? y ¿donde?

El arte latinoamericano y el arte mexicano en particular seguirá ahora caminos diversos como el arte de todo el mundo, las preguntas que todos nos hacemos es: ¿Podrá existir en estos tiempos un arte mexicano, un arte propiamente latinoamericano? Mi respuesta personal es sí, mientras refleje nuestras inquietudes y búsquedas estará ahí, con nuestros propios caracteres formales y conceptuales que sólo se dan si se vive en nuestro país. Tal vez sea una forma muy superficial de ver el asunto, pero al final de este trabajo y con la lectura de varios aspectos y el análisis del mismo, es ahí adonde he llegado, es esa mi conclusión muy personal. ¿Por que? Por que como dice el mismo Acha todos los aspectos sociales tarde o temprano terminan reflejándose en el trabajo plástico, partiendo primeramente de la observación del artista a esas realidades y después de la reflexión de éstas y que finalmente aparecen en la experimentación formal del proceso plástico. ¿Cómo? Con las herramientas necesarias tanto formales como conceptuales, con esto me refiero al conocimiento de las teorías e ideas que existen sobre diversos aspectos del ámbito plástico artístico, leer, investigar, reflexionar y después experimentar sobre la tela, sobre el papel, sobre el material. ¿Donde? En el intelecto y la sensibilidad del artista que carga con un ambiente familiar y afectivo, el artista latinoamericano trabaja con los horarios, formas y vicios que cualquier otro latinoamericano trabaja, con el sentimiento que le provoca lo que sucede en nuestro país, con los olores, los ruidos y el aire de Latinoamérica. Con los materiales que aquí se pueden conseguir, y sobre todo con las normas de conducta y el ambiente cultural que él respira y vive. Con el mismo inconsciente y consciente colectivo, con todos los problemas políticos, sociales, económicos y cotidianos con los que lidia cualquier otro latinoamericano.

Es el punto de vista de Juan Acha sólo una pequeña parte de un amplio mundo teórico, pero también representa una forma particular de pensar donde Latinoamérica es el punto principal y de unión para muchas personas, donde México es el punto de partida para investigaciones y reflexiones.

Su forma de presentar a México y a Latinoamérica nos da no tanto una teoría en sí, sino una línea a seguir, un camino.

Tomando a Juan Acha como punto de partida me parece que lo esencial es reflexionar y seguir reflexionando, si algo hay que aprender de la teoría de éste crítico es su capacidad de reflexión y observación de los fenómenos, la capacidad o habilidad para explicarlos y analizarlos será cosa de cada individuo.

Acha fue y es un punto de partida, no un final. Y esta investigación también es un punto de partida para aquellos interesados en la teoría de Acha.

# BIBLIOGRAFÍA

## Fuentes bibliográficas

- \* Acha, Juan  
*Las actividades básicas de las artes plásticas*, Ediciones Coyoacán, México 1997, 131 pp.  
  
*Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, Ediciones Coyoacán, México 1994, 107 pp.  
  
*Crítica de arte. Teoría y práctica*, Trillas, México DF, Tercera reimpresión, 2004, 202 pp.  
  
*Aproximaciones a la identidad latinoamericana*, Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEM, Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, México DF, 1996, 161 pp.  
  
*Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*, UNAM, Primera edición, México DF, 1994, 232 pp.  
  
*Introducción a la creatividad artística*, Trillas, México 2002, primera reimpresión, 253 pp.
- \* Anna María Guash (coordinadora); Ferrán Barenblit... (et al) *La crítica del arte. Historia, teoría y praxis*. Ediciones del Serbal, Barcelona 2003, 341 pp.
- \* Basave Fernández del Valle, Agustín, *Vocación y estilo de México. Fundamentos de la mexicanidad*, Primera reimpresión, Limusa, México 1990, 1050 pp.
- \* Beorlegui, Carlos, *Historia del pensamiento latinoamericano. Una búsqueda incesante de la identidad*, Univesidad de Deusto, Bilbao 2004, 895pp.
- \* Cardoza y Aragón, Luis, *México: Pintura activa*, Era, México 1961, 158 pp.
- \* Coolingwood, Robin George, *Los principios del arte*, Tercera reimpresión, Fondo de Cultura Económica, México 1993, 316 pp.
- \* Cosío Villegas, Daniel...et al., *Historia Mínima de México*, El Colegio de México, 2da edición, México 1994, 181 pp.
- \* Estañol, Bruno, *La vocación condenada*, UNAM Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, Primera edición, México 2000, 139pp
- \* García Canclini, Néstor, *La producción simbólica: teoría y metodología en sociología del arte*, Siglo XXI, primera edición México 1979, 162 pp.
- \* Hauser, Arnold, *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Ediciones Guadarrama, Madrid 1975, 422 pp.

\* Historia General de México Vol.2, El Colegio de México, Centro de estudios históricos, tercera reimpresión 1998, México, 1104 pp.

\* Ilán Bizberg, Lorenzo Meyer, coord.; Carlos Alba, *Una Historia contemporánea de México: actores*, Tomo 2, Océano México 2005, 700 pp.

\* Mares, José Fuentes, *Historia ilustrada de México*, Océano, México 2001, 500 pp.

\* Sánchez Vázquez, Adolfo, *Filosofía de la praxis*, Grijalbo, México 1980, 464 pp.

## **Tesis**

Tabales Vega, Eric, *Capilla de meditación Juan Acha*, Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM, México 1996.

## **Ponencias**

Galindo Gutiérrez, Blanca, *Juan Acha y la investigación artística*, México, febrero 2005

Peraza, Miguel, *Mis encuentros con Juan*, México, febrero 2005

Pérez, Maricela, *El Fondo Reservado del maestro Juan Acha en la Academia de San Carlos de la Universidad Autónoma de México*, México, octubre 2006

## **Catálogos**

*La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA Campus. Marzo-septiembre de 2007, 31 pp.

## **Internet**

<http://www.artshistory.mx/artmex>

<http://www.ujat.mx/publicaciones/hitos/ediciones>

<http://sunsite.unam.mx>