



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**“Sociología de la producción de las obras de arte:
La pintura mural en México”**

Ensayo

Que para obtener el título de

Licenciada en Sociología

Presenta

Yuriria Orozco Martínez

Asesor: Lic. Alejandro Labrador Sánchez

México, D.F., 2009





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

A MI MADRE

Y

A MI PADRE

*Gracias por su esfuerzo y comprensión, pero
sobretudo por su amorosa presencia.*

AGRADECIMIENTOS

Alguien que nos apoye, nos aliente, a veces que nos oponga algo; alguien que comparta con nosotros, con igual fervor, los goces del arte y de la vida, sus tareas siempre pesadas, jamás fáciles; alguien que no sea ni nuestra sombra, ni nuestro reflejo, ni siquiera nuestro complemento, sino alguien por sí mismo; alguien que nos deje en completa libertad y que nos obligue, sin embargo, a ser plenamente lo que somos.
YOURCENAR

Había veces que al estar escribiendo este ensayo se me dificultaba dejar de pensar en un texto de Joseph Campbell titulado *El héroe de las mil caras*: Consideraba mi trabajo de investigación como una llamada de la aventura. Es decir, poco a poco mi proceso de titulación fue abriendo un mundo terrible del descubrimiento del yo. Como todo héroe tenía que ser capaz de combatir y triunfar sobre mis limitaciones. Sin embargo no estaba sola, como dice Campbell: cuando el héroe avanza en su aventura inesperadamente aparece *la ayuda sobrenatural*, la figura del guía, a menudo representada por una viejecita o un anciano, cuyas palabras y acciones servían de clave para el héroe a través de los enigmas y terrores de la aventura. A esos magos y a esas hadas son a quienes dedico esta página: A mi asesor Alejandro Labrador agradezco su tiempo pero, sobre todo, su apoyo para que este ensayo llegará por fin a concluirse. A Arturo Chávez por alentarme, cuando daba los primeros pasos hacia la aventura de la investigación, con sus lecturas y comentarios. A mis maestros Blanca Solares, Olga Sabido y Héctor Vera, cuyas clases me permitieron explorar y reafirmar caminos. A Erwin Stephan-Otto y Alma Iglesias por la disponibilidad hacia la revisión de mi ensayo. A Manuel Quijano agradezco su lectura atenta y sus palabras de reconocimiento hacia mi persona y trabajo. A Patricia Toussaint por su amabilidad y consejos. A mis abuelas y abuelos ejemplos para mí del trabajo arduo y dedicado. A mis amigos —que curiosamente compartimos al mismo tiempo la aventura de titularnos— Jesús Orozco Martínez por su entusiasmo demostrado hacia las impresiones de mis numerosas páginas (que más puedo decirte eres mi hermanito: te quiero); Gaby y Vanessa no saben cuanto significa para mí su amistad. Suena fácil decirlo pero ustedes entienden la profundidad de esa palabra. Con ustedes me queda sólo el silencio ya que son tantas cosas compartidas. Simplemente Gracias.

Una vez que se llega al centro, se adquiere una riqueza, se dilata la conciencia y se hace más profunda, todo se vuelve claro, significativo. Pero la vida continúa: otro laberinto, otros encuentros, otros tipos de pruebas...

MIRCEA ELIADE

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
-------------------	---

Primera parte

PIERRE BOURDIEU Y SUS FUNDAMENTOS PARA UNA CIENCIA DE LAS OBRAS CULTURALES

1. Lo que el arte aporta a la sociología o lo que la sociología aporta al arte..... 15
2. ¿Análisis internos o externos de las obras de arte? La superación de las alternativas..... 25

Segunda parte

ALGUNAS PROPIEDADES DE LOS CAMPOS DE PRODUCCIÓN CULTURAL

3. ¿Qué son los campos?..... 37
4. El campo artístico y su transformación..... 40
5. La *illusio* artística..... 47
6. El *habitus*..... 51

Tercera parte

EL MERCADO DE LOS BIENES SIMBÓLICOS

7. La producción de la creencia..... 58
8. El consumo de los bienes culturales..... 66
9. La oferta y la demanda..... 69

Cuarta parte

CAUSAS EXTERNAS E INTERNAS DEL MURALISMO EN MÉXICO

10. Arte y Estado..... 74
11. Arte y Nacionalismo..... 96
12. La pintura mural y el arte moderno Europeo..... 118
13. La trayectoria social: David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera..... 122

CONCLUSIONES.....	165
Bibliografía.....	171
Glosario.....	174

INTRODUCCIÓN

El presente ensayo se ocupa de los planteamientos tanto teóricos como metodológicos de Pierre Bourdieu para fundar una ciencia de las obras culturales y de sus autores, y así evaluar cómo estos contribuyen al análisis de los modos de producción artística¹ que se dieron a principios del siglo XX en México. Se revisan los casos de la pintura mural y de las Escuelas al Aire Libre (EAL), dos de las principales manifestaciones de arte público del México revolucionario, además de que representaron un ejemplo de la relación que se dio en ese entonces entre el arte y el Estado en el ámbito operativo, ideológico y pragmático.

A lo largo de la revisión de los postulados teóricos del sociólogo francés se ha visto que él habla de la autonomía relativa en la transformación de los campos de producción cultural. Es decir, si bien cada campo tiene sus propias formas de transformación, no obsta para que sus revoluciones tengan una relación determinada con cambios externos, que encuentren un apoyo fuera del campo (crisis económica, transformaciones técnicas, nuevos públicos, revoluciones políticas).

Y contrastando lo dicho por Pierre Bourdieu con el caso del muralismo en México, he observado que a pesar de haber sido ampliamente estudiado se percata que al hablar de las consecuencias de su surgimiento éstos se centraban

¹ Cabe resaltar la influencia de Karl Marx, Émile Durkheim y Max Weber en la teoría de Pierre Bourdieu. Los modos de producción es una construcción intelectual originaria del pensamiento de Karl Marx. Es decir, Bourdieu recupera a Marx en cuanto retoma su lógica de análisis en términos de lógica económica, pero marca una ruptura al extender los conceptos modos de producción, capital e interés a otros campos sociales que el económico, "logrando así construir instrumentos que permiten explicar las prácticas sociales sin reducirlas exclusivamente a causas económicas". Los conceptos de capital e interés serán analizados más adelante en este ensayo. Véase Alicia B. Gutierrez. "Con Marx y contra Marx: El materialismo en Pierre Bourdieu", en *Revista Complutense de Educación*, Vol.14, N 2, 2003, Universidad Complutense de Madrid, <www.fluc.unl.edu.ar/sociología/paginas/biblioteca/archivos/Gutierrez.doc>.

básicamente en el desarrollo de unos cuantos factores: para algunos autores el movimiento muralista fue la respuesta pictórica al nacionalismo, el cual, a su vez, se caracterizó por ser didáctico, ideológico y político. Y si bien lo anterior explica el muralismo, esto sólo lo hace a partir de una única característica o visión unidimensional. Ante todo esto me preguntaba lo siguiente: ¿Cuáles fueron las circunstancias que permitieron el cambio de producción artística en México? ¿Se puede llevar a cabo los análisis tanto internos como externos en el estudio del surgimiento de la pintura mural en México?

Sin embargo, la literatura sobre el muralismo en México no sólo será el objeto de estudio de este trabajo, será también un medio para analizar la relación entre cultura y sociología,² específicamente en el rubro de la producción de las obras de arte, ya que al empezar a desarrollar mi tema de investigación me encontré con opiniones como las de Richard T. Lapierre en la que “las artes constituyen, en definitiva, el menos importante y el más variable de los elementos que entran en la cultura social” o en aquellas empeñadas en afirmar el aspecto inefable de la experiencia estética, así como, la renuencia por parte de los críticos,

² Antes de dar una definición de lo que se entiende por sociología de la cultura es indispensable señalar que para Philip Smith los estudios que se han realizado sobre esa disciplina pueden clasificarse en tres grandes grupos: la teoría cultural europea, teoría cultural británica y la sociología cultural estadounidense. El primer grupo incluye autores como Jürgen Habermas, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Jean Braudillard, Jacques Derrida o Claude Lévi-Strauss. El segundo está representado por autores como Stuart Hall, Tony Jefferson, Dick Hebdige, E.P Thompson, Eric Hobsbawn o Paul Willis. Y el último está compuesto por Clifford Geertz, Jeffrey C. Alexander, Philip Smith, Edward Shils o Robert Bellah. Para este trabajo, la sociología de la cultura se define, en buena medida del enfoque que aquí me inspira y analizo, como aquella que se ocupa de la creación, producción, circulación, consumo y admiración de las obras de arte. Cabe señalar, siguiendo a Bourdieu, que tanto la producción como el consumo son decisivos para la constitución de las clases y la organización de las diferencias, y no sólo eso, es en el caso del campo de producción de obras culturales, “como sistema de relaciones objetivas entre estos agentes o estas instituciones y lugar de luchas por el monopolio del poder de consagración, donde se engendran continuamente el valor de las obras y la creencia en este valor”. Pierre Bourdieu, citado por Néstor García Canclini, *La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu* en Bourdieu, Pierre: Sociología y cultura, México, Grijalbo, 1990, p. 6.

filósofos y artistas sobre la intromisión de valores sociológicos —como lo social, general, colectivo, impersonal, público— en el estudio del arte. Es así que por esos argumentos surgieron también las siguientes preguntas: ¿es verdad que el arte sobresalta a los sociólogos por la ambigüedad que creen encontrar, a primera vista, en la unión entre formas artísticas y sociología? ¿Realmente la ciencia nada tiene que hacer ante lo incognoscible como aseveran algunos críticos, filósofos, creadores y aficionados de las obras de arte? ¿Efectivamente el análisis científico destruye el placer estético, la especificidad de la obra y la singularidad del creador?

Por lo anterior, decidí desarrollar en las dos primeras partes de este ensayo los postulados metodológicos y teóricos de Pierre Bourdieu. Además de examinar las críticas que hace Nathalie Heinich a las explicaciones del sociólogo francés para fundar una ciencia de las obras culturales y de sus autores. Por lo tanto, en la primera parte se revisará el texto *Lo que el arte aporta a la sociología*, en el que Nathalie Heinich plantea su práctica sociológica con la idea de considerar no ya lo que la sociología aporta al arte, sino, como el título del texto ya lo dice, lo que el arte puede aportar a la sociología. Con todo ello, pretendo, a su vez, dar respuestas a las preguntas que realice al empezar a desarrollar mi tema de investigación.

Una de las objeciones de la socióloga francesa a Pierre Bourdieu es su crítica a la singularidad, a la individualidad del acto creador, lo cual es la manifestación, al igual que remitir la creación artística como plural y colectiva, de la postura de investigación típicamente sociologista. Ante esto, Heinich plantea un balance entre el régimen de la singularidad propio del arte y el régimen de la

comunidad propio de la sociología. No obstante, también vemos en la propuesta metodológica de Bourdieu la superación de las alternativas entre la obra como texto y la obra como contexto. Es por eso, que en este apartado también se analizará tanto las lecturas internas como externas de las obras de arte, ya que sin descalificar una lectura sobre otra, Bourdieu propone conciliarlas a partir del concepto del campo, el cual desarrollaré en la segunda parte de este ensayo.

Al plantearse la pregunta ¿Qué son los campos? Me di cuenta que ese concepto es definible en relación con otros tres conceptos: *habitus*, capital e *illusio*, para este caso, artística. Es decir, campo, *habitus*, capital e *illusio artística* son conceptos definibles en su dependencia: no podemos hablar de campo sin la presencia del *habitus* y de capital, y así sucesivamente. Así pues, en la segunda parte explicaré cada uno de esos conceptos fundamentales de la filosofía de la acción. Asimismo, se hará referencia al campo de producción artística y a su transformación. El apartado será de suma importancia para el análisis, ya que ayudará a entender la orientación del cambio en los campos de producción cultural, y sobre todo exponer cómo se realizó el cambio de los modos de producción artística a principios del siglo XX en México.

Para la tercera parte, se recuerda que Nathalie Heinich cuestiona el poner en duda la singularidad del creador de obras de arte. Sin embargo, para Pierre Bourdieu la ideología carismática de la creación orienta la mirada hacia el productor —pintor, compositor, escritor— impidiendo plantear quien ha creado a ese creador. La última pregunta parte de la nueva definición de la labor artística, en donde deja de existir un aparato jerarquizado y controlado por un cuerpo a la implantación de la pluralidad de los puntos de vista posibles: Actualmente, para

consagrar, supervisar, dar valor y sentido a las obras de arte, entran muchos agentes, como son: los críticos, historiadores de arte, directores de galerías, museógrafos, conservadores de arte, coleccionistas, la academia y el público. Ante esto, Pierre Bourdieu establece que la aparición de esta nueva definición del arte y del oficio de artista no se puede comprender independientemente de las transformaciones del campo de producción artística.

Por lo tanto, en la tercera parte de este trabajo hablaré de cómo se da la producción de productores y cómo se desarrolla el mercado de arte. Este último tema me lleva por tres caminos: el primero, es a preguntar si son posibles en el crítico, coleccionista o en el propio artista, los actos desinteresados o en el fondo de este desinterés hay un interés económico o político. Para contestar dicha pregunta me apoyaré en el concepto de *illusio artística*, el cual, cabe recordar, trataré de definir en la segunda parte del presente ensayo. El segundo me obliga a hablar del consumo de los bienes culturales, al hacerlo no me refiero exclusivamente a la compra de obras de arte, sino a la percepción artística que puede ser una forma, no la única, de consumir una obra de arte. Y el último camino por donde me arrastra el mercado de los bienes simbólicos es a la ley de la oferta y la demanda en el arte, que al explicarla me llevará de la mano hacia la definición de lo que Pierre Bourdieu llama el efecto de las homologías y hacia un concepto sumamente interesante: el gusto.

Ahora bien, para Octavio Paz la pintura mural fue el resultado de la lección del arte moderno en Europa y de la Revolución Mexicana. No obstante, esos dos elementos explican solo una parte del muralismo en México, sin abordar con atención la relación que estableció con el Estado, así como, las corrientes

nacionalistas que se manifestaron en esa época. En la cuarta parte de este trabajo, primero se desarrollará la relación entre *Arte y Estado*. Aquí plasmaré parte de la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) y el surgimiento de las Escuelas al Aire Libre (EAL) y de la pintura mural.

El apartado titulado *Arte y Nacionalismo* analiza, brevemente, las corrientes nacionalista que se dieron en la década de los años veinte: el indigenismo, el hispanismo y el latinoamericanismo. Decidí desarrollarlas porque con ellas los artistas, en un primer momento, definieron los temas a tratar en sus obras, así como, las luchas antagónicas que libraron también entre ellos, y que se verán plasmadas cuando posteriormente hable de la participación de las EAL y la pintura mural en la invención del imaginario nacionalista mexicano.

Como lo mencione más adelante, en el texto *Los privilegios de la vista*, Octavio Paz señala que la pintura mural fue el resultado de la Revolución estética europea. Siguiendo con esa idea, en este ensayo se revisará la pintura mural mexicana dentro del pensamiento y la producción artística de la modernidad europea, dado que varios de los futuros muralistas incluyeron en su formación artística su estancia en España y Francia. Es decir, lo que trataré de hacer en este apartado es distinguir las propuestas y los movimientos estéticos europeos que tuvieron mayor peso sobre los artistas mexicanos en su viaje a Europa y como repercutieron en sus obras a su regreso a México.

Y para finalizar con el ensayo, he decidido elaborar el apartado titulado *La trayectoria social: David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera*. En otras palabras, este capítulo lo construí porque considero que para hacer un

estudio sobre el muralismo fuera de toda simplicidad, es indispensable rastrear el punto de vista, o mejor dicho, las disposiciones de cada una de esas diversas personalidades. Cabe anotar, que cuando hablo de la serie de posiciones ocupadas por los pintores mexicanos me estoy refiriendo al concepto de trayectoria social de Pierre Bourdieu, el cual también desarrollaré brevemente en la última parte del trabajo. En resumen, me he decidido a escribir estas páginas para analizar cómo dada su procedencia social y las propiedades socialmente constituidas de las que era tributario el artista, pudo ocupar o, en algunos casos, producir las posiciones ya creadas o por crear que un estado determinado del campo artístico ofrecía.

Primera parte

PIERRE BOURDIEU Y SUS FUNDAMENTOS PARA UNA CIENCIA DE LAS OBRAS CULTURALES

Bajo la influencia de las ideas de nuestro tiempo, esta crítica tiende a convertir a la singularidad de la obra de arte en el criterio único de su excelencia. Tiene la impresión de fallar su objetivo siempre que se ve obligada a reconocer unos temas, unos rasgos estilísticos, y unos efectos estéticos que no están exclusivamente reservados a un escritor en especial. En el terreno estético, la propiedad individual mantiene la fuerza de un dogma religioso.

RENÉ GIRARD

1. LO QUE EL ARTE APORTA A LA SOCIOLOGÍA O LO QUE LA SOCIOLOGÍA APORTA AL ARTE

Al iniciar un estudio sociológico sobre el arte me adentré hacia dos diferentes campos: el arte y la sociología. Para Nathalie Heinich,³ el arte es el lugar por excelencia del “régimen de la singularidad”, cuyo sistema de valoración está basado en una ética de lo excepcional. Al tratar de privilegiar al sujeto, lo particular, lo individual, lo personal, lo privado, los historiadores o críticos del arte tienden a practicar el análisis estilístico de la especificidad de una obra o el biografismo, que personaliza la producción relacionándola con un sujeto único.

En cambio la sociología, al ser el lugar del “régimen de comunidad”, tiende a privilegiar lo social, lo general, lo colectivo, lo impersonal, lo público. Por eso estudia al arte, principalmente las obras, vinculándolo directamente con las características sociales de los autores o de los grupos; a partir de su capacidad de expresar el conjunto de una sociedad, del espíritu de una época, de comprender la visión del mundo, y es precisamente por esa intromisión de estos valores sociológicos al arte, que los partidarios de la irreductibilidad de la “creación” se indignan por el cinismo que ostentan los sociólogos. De ahí, que Pierre Bourdieu inicie su libro, *Las reglas del arte*, preguntándose lo siguiente:

¿Por qué tanto empeño en conferir a la obra de arte —y al conocimiento al que apela— ese estatuto de excepción, si no es para debilitar con un descrédito perjudicial los intentos (necesariamente laboriosos e imperfectos) de quienes pretenden someter esos productos de la acción humana al tratamiento

³ Véase Nathalie Heinich. *Lo que el arte aporta a la sociología*, México, CONACULTA, 2001, pp. 7-75.

*corriente de la ciencia corriente, y para afirmar la trascendencia (espiritual) de quienes saben reconocer su trascendencia?*⁴

Para Pierre Bourdieu, la resistencia de ciertas disciplinas de la intervención sociológica a los análisis de su universo propio de estudio, se basa en reprobar la representación realista de la acción humana que es la condición primera de un conocimiento científico del mundo social. En otras palabras, el análisis sociológico lejos de representar para esas disciplinas un atentado contra su libertad, una ruptura radical con la imagen “complaciente de la existencia humana que preconizan aquellos que a toda costa quieren creerse los seres más irremplazables”,⁵ constituye uno de los instrumentos más poderosos de conocimiento de uno mismo como ser social. Con mayor exactitud, el análisis científico de las condiciones sociales de la producción y de la recepción de la obra de arte, saca a la luz lo que hace que se vuelva necesaria, su razón de ser, su justificación; a su vez intensifica su creencia, la experiencia artística, y sobre todo, permite a mirar las cosas de frente y a verlas como son.

Con Pierre Bourdieu, al parecer he encontrado los elementos discursivos adecuados que permiten justificar aun más la intervención de la sociología al estudio del arte. Sin embargo, Nathalie Heinich se opone a las explicaciones dadas por el sociólogo francés. Es decir, la lectura sociológica de Pierre Bourdieu se convierte, para la socióloga francesa, en una crítica de lo singular. Siendo esto último, la manifestación de la postura de investigación típicamente sociologista.

⁴ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2002, p.11.

⁵ Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 2002, p.9.

Dicho de otra manera, Pierre Bourdieu establece que la ideología carismática de la creación constituye el obstáculo para una ciencia de la producción del valor de los bienes culturales. “Ella en efecto orienta la mirada hacia el productor aparente – pintor, compositor, escritor—, impidiendo plantear quién ha creado a ese creador y el poder mágico de transubstanciación del que está dotado”.⁶ Es así, que en esta propuesta, Natalie Heinich ve el intento de “desmontar” el “mito” de la singularidad del gran creador, dejando a un lado el entender cómo se realizó esta construcción de singularidad, el por qué este valor se impone en el arte y por qué es el objeto de las críticas de los sociólogos.

Por tanto, es al interesarse por el mundo en que los actores conciben un objeto irreductible a otros, y a veces lo vuelven tal —y no al intentar mostrar si este objeto es o no es irreductible—, como la sociología puede permitirse la producción de una ciencia o, al menos, un conocimiento de la excepcionalidad que, hasta ahora, brilla por su ausencia en las ciencias sociales.⁷

Cabe resaltar, que la lectura sociologista no se da solamente al denunciar la ilusión de la individualidad del acto creador, sino también, a partir de relacionar el fenómeno artístico con lo colectivo, con lo general. Y para evitar que el investigador adopte con ello la postura de un actor que defiende un sistema de valores; Nathalie Heinich propone un balance entre esos dos sistemas de valores opuestos: lo individual, el sujeto, la interioridad, lo innato, el don natural, propios del arte y lo social, lo general, lo colectivo, lo impersonal, lo público, propios de la

⁶ Bourdieu, *Las reglas...*, p. 253.

⁷ Heinich, *op.cit.*, p. 27.

sociología. Esto con la intención de salirse de una confrontación entre valores e instalarse en la observación de sus construcciones. Es decir, en vez de dedicarse, el análisis sociológico, a validar o invalidar ambos sistemas de valores, hay que tratar de entender cómo los actores los construyen, los justifican y los emplean en sus discursos y en sus actos.

Por otro lado, Pierre Bourdieu se opone también a que el sociólogo se empeñe en remitir directamente las formas artísticas a unas formaciones sociales. Pero a diferencia de Heinich, él propone la noción de campo, el cual analizaré más adelante en vínculo con los análisis internos de las obras de arte. Aquí solo quiero mencionar, en relación al concepto de campo, la siguiente cita de Heinich:

La forma más clásica de desingularización consiste entonces en reducir la producción artística o literaria a unas instancias de determinación a la vez mayores que el individuo creador, y anónimas: por ejemplo el mercado, el campo, el origen social encarnado en un habitus.⁸

Una de las funciones de la noción del campo es dar cuenta de la determinación que ejerce en los artistas el espacio de los posibles, el cual Bourdieu lo define como una herencia que se ha ido acumulando gracias a la labor colectiva, como un espacio orientado y portador de tomas de posición (obras, manifiestos, géneros, estilos, temas). Lo escrito anteriormente parece confirmar la cita de Heinich. No obstante, hay que señalar que la reconstrucción del universo de las determinaciones sociales ejercidas sobre el escritor o el pintor, lejos de aniquilar el acto creador, “permite describir y comprender la labor específica que tuvo que

⁸ *Ibid.*, p.18.

llevar a cabo, a la vez en contra de estas determinaciones y gracias a ellas, para producirse como creador, es decir como *sujeto* de su propia creación”.⁹

En el libro *Las reglas del arte* se analiza el “proyecto creativo” de Gustave Flaubert, reconstruyendo el mundo de las posiciones dentro del cual estuvo situado y donde se definió lo que trato de hacer el escritor francés. El proceder de esa manera permite, según Pierre Bourdieu, dar cuenta “de la diferencia (habitualmente descrita en términos de valor) entre las obras que son el mero producto de un medio y de un mercado y las que tienen que producir su propio mercado y que incluso pueden contribuir a transformar el medio”.¹⁰ En el caso de Flaubert, se ve que en vez de tomar una posición entre el “arte burgués” o el “arte social” o el “realismo”, acepta competir con ellos, y se dedicará a formar una nueva posición: el arte independiente, autónomo, indiferente a las exigencias de la política y a los mandamientos de la moral, el “arte por el arte”.

La práctica sociológica indicada por Nathalie Heinich, en su libro *Lo que el arte aporta a la sociología*, se fundamenta no por lo que la sociología aporta al arte, sino, como el mismo título del libro ya lo dice, lo que éste puede aportar a aquélla, en cuanto se toma por objeto la manera en que lo perciben los actores. Ante esto, es que apuesta por una sociología antirreduccionista, acrítica, descriptiva, pluralista, relativista y que aspire a la neutralidad. Por el momento, solo he desarrollado y entendido el porque la considera antirreduccionista, acrítica

⁹ Similar idea se encontró en el concepto de Anthony Giddens: “la dualidad de la estructura”, en el que la estructura no sólo constriñe al sujeto, sino que también lo habilita. Esta idea es de suma importancia para mi análisis, ya que ayuda a entender la orientación del cambio en los campos de producción cultural.

¹⁰ Bourdieu, *Las reglas...*, p. 163.

y descriptiva. Antirreduccionista, por no querer simplemente remitir al arte en una relación con lo colectivo, lo social, lo general. Acrítico, al dejar de denunciar la ilusión de singularidad del creador; “al considerar a los actores no como víctimas de creencias erróneas, sino como actores o manipuladores de sistemas de representación coherentes”.¹¹ Y descriptiva, porque en vez de confrontar valores, el análisis sociológico trata de entender como se realizó esta construcción de singularidad tanto en la evaluación de las obras —propiedades formales, personalidad del autor, historia de las formas, entorno— como en los comportamientos de los artistas.

Ahora bien, a continuación explicaré la otra parte de su propuesta. Para hablar de la postura pluralista, empezaré con la recuperación del siguiente ejemplo: la construcción de 260 columnas de granito blanco y negro en el patio principal del Palais Royal, en París. Dicho proyecto desató, en 1986, un intenso debate, que en el momento de examinar los argumentos críticos, Nathalie Heinich percibe la diversidad de los registros de valores que expresan la indignación hacia la obra del artista conceptual Daniel Buren:

Cívico, por el incumplimiento de las reglas democráticas de consulta y decisión por parte de las autoridades; estético, por la ausencia de belleza o el desapego a los criterios del arte; de identidad, por la falta de respeto a la integridad del sitio y a su historia; ético, por la falta de seriedad y de sinceridad del artista; funcional, porque se dificulta el tránsito, e incluso

¹¹ Heinich, *op.cit.*, p. 30.

*jurídico, por las infracciones a las reglas administrativas que rigen la concesión de las obras públicas.*¹²

Ante estas diferentes posiciones ¿cual es el papel del sociólogo? Si se interesa por el mundo tal como lo viven y lo representan los actores, ya no tiene que defender un punto de vista o un registro de valores, sino todo lo contrario, tiene la facultad de circular por la pluralidad de los mundos. Y dicha capacidad de desplazamiento, es la ventaja principal que el investigador tiene sobre el actor. Con ella, la sociología puede aportar algo específico que no ofrece la experiencia ordinaria del mundo.

Con este ejemplo, Nathalie Heinich no solo argumenta, como se ha visto, el porque de una sociología pluralista, sino también, el porque hay que manejar con precaución la oposición entre lo legítimo y lo ilegítimo, lo distinguido y lo vulgar, lo dominante y lo dominado, ya que estas nociones, de Pierre Bourdieu, sólo operan en un mundo unidimensional, de manera unívoca. Pero en cuanto intervienen órdenes de magnitud múltiples y heterogéneos, hay que efectuar un análisis más complejo. De manera que lo que es, según las situaciones y los puntos de vista, legítimo para unos no lo es para otros, al igual que quienes las asumen pueden encontrarse en situación dominante y dominada.

Cabe aclarar, que en estos órdenes de magnitud múltiple y heterogénea sobre el fenómeno artístico, Heinich no deja de lado el conflicto. Sin embargo, no hay que perder en cuenta lo siguiente:

¹² *Ibid.*, p. 37.

Si bien hay contradicciones reales, que hacen enfrentarse a los actores en una lucha sin tregua, excluyendo a priori el compromiso, es muy frecuente que dos posiciones sean contradictorias sólo en el plano lógico, aunque coexistan sin problema en el plano de la práctica.¹³

Para entender lo anterior, se retomará como ejemplo la paradoja de la cuestión estética: la exigencia tanto de universalidad como de subjetividad. En otros términos, el gusto obedece a determinaciones ancladas en la experiencia personal, a la vez que aspira a una validez universal, lo mismo sucede con el acto creador, el cual procede de la necesidad interior de un artista y al mismo tiempo es capaz de concordar con sensibilidades universalmente compatibles. Esta doble propiedad del mundo del arte es, siguiendo a Heinrich, lógicamente contradictoria, pero esto no forzosamente implica incompatibilidad práctica. Por eso, propone cuidarse del logicismo, que tiende a elaborar falsas problemáticas que no son tales para los actores. Falsas problemáticas que se cancelan al atender la pluralidad de “mundos”; si el sociólogo en vez de escoger la denuncia de esta pretensión a la universalidad, considera la formulación explícita de los principios que se dan los actores para fundarla, aplicarla a sus juicios, adecuarla a sus prácticas artísticas y para inscribirla en las instituciones.

Para hablar de la postura relativista y la aspiración a una neutralidad comprometida, me baso en la siguiente pregunta ¿Qué es lo que hace de un objeto una obra de arte? Según el esteta o el filósofo responderán en términos de

¹³ *Ibid.*, p. 44.

las propiedades internas (procesos formales), en tanto que el sociólogo, responderá de acuerdo con las propiedades externas (fenómenos sociales).

Ante esta pluralidad de puntos de vista, Nathalie Heinich establece que lejos de excluirse, se complementan, y la elección sólo depende de los niveles de realidad que se desee privilegiar. El actuar de esa manera es, a su vez, renunciar al hegemonismo sociologista, y tomar de la mano a lo interdisciplinario, en donde las disciplinas no se superponen sino se articulan.

Lo interdisciplinario no es entonces un ecumenismo o un sincretismo impreciso, que busca apaciguar las relaciones entre vecinos, sino un paso necesario; el sociólogo dice lo que le autorizan sus problemáticas, sus métodos, sus modelos teóricos, hasta el punto en que éstos no le permiten decir nada específico o nuevo sobre un objeto, es ahí donde una disciplina aún tiene más herramientas para tratar el asunto.¹⁴

Sí, ante esos múltiples valores del que está lleno el mundo del arte, el sociólogo que se precia de ser sólo sociólogo es por fuerza relativista, en el sentido de que observa y analiza dicha pluralidad. Se recuerda que la capacidad de desplazamiento entre los diferentes argumentos y no la crítica o el tomar partido, es lo que el sociólogo puede propiamente aportar en el debate, y esa capacidad la ofrece su neutralidad,¹⁵ el único recurso para entender la lógica de unos, y a veces

¹⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵ Cabe puntualizar que Nathalie Heinich critica la *neutralidad axiológica* preconizada por Max Weber. Su crítica principalmente se centra en que a pesar de que el sociólogo puede utilizar ese principio regulador —la referencia a valores es inevitable, pero los juicios de valor deben ser evitados— en sus programas, difícilmente podrá controlar las interpretaciones o los efectos que generen los actores sobre su discurso en circulación, que con toda seguridad, en palabras de Heinich, no será de ninguna manera neutral. Es decir, para ella en materia de arte, más que en cualquier otra, toda interpretación conlleva a un juicio de valor, positivo o negativo. Es por eso que apuesta por una *neutralidad comprometida*, que en vez de constituir una huida fuera de las

para que la entiendan unos y otros; incluso puede restablecer un consenso entre universos separados.

De todo lo hasta ahora escrito, subrayo las palabras propiedades internas y externas, ya que Pierre Bourdieu, al igual que Heinrich, ve que lejos de excluirse ambas maneras de analizar las obras de arte se complementan. Sin embargo, Heinrich apuesta a lo interdisciplinario, en cambio Pierre Bourdieu busca superar ambas alternativas. Pero antes de analizar esto último, quisiera detenerme un momento para puntualizar lo siguiente: En el libro *La literatura y los dioses*, Roberto Calasso¹⁶ habla de la *literatura absoluta*, de un saber que se declara y se quiere inaccesible por otra vía que no sea la composición literaria: esa especie de literatura es un ser que se basta a sí mismo, lo importante no es el artista, es la obra que se ha separado de él. Lo dicho por el escritor italiano me permite mirar con cuidado la apuesta por un conocimiento de la excepcionalidad, ya que algunos artista, como se ha visto, logran desapegarse del estatuto de lo singular, particular o individual.

Estoy de acuerdo con Nathalie Heinrich en su intención de alejarse de la confrontación de valores e interesarse por el mundo tal como lo viven y lo representan o lo perciben los actores. Sin embargo, establezco, precisamente por esto último, que en la propuesta metodológica de Pierre Bourdieu hay un elemento que ella deja de lado: el sociólogo francés no ignora la postura de algunos autores

preocupaciones de los actores; permite establecer una circulación entre universos separados: el trabajo del sociólogo puede desempeñar un papel activo en los conflictos, un papel de mediación, y no el de la crítica o denuncia.

¹⁶ Roberto Calasso. *La literatura y los dioses*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 163-186.

de desprender al sujeto de la obra, y no sólo la crítica sino que recupera algunos aspectos de ella. De ahí lo relevante del siguiente paso que daré en este capítulo: analizar cómo supera las alternativas entre obra como texto y obra como contexto.

Y finalmente, reitero el rechazo al hegemonismo sociologista: Considero que el estudio sociológico es un punto de vista que no se superpone sino que se complementa con los demás análisis hechos sobre las obras culturales.

2. ¿ANÁLISIS INTERNOS O EXTERNOS DE LAS OBRAS DE ARTE? LA SUPERACIÓN DE LAS ALTERNATIVAS

A) LA OBRA COMO TEXTO

Al iniciar un estudio sobre el arte se ha encontrado, según Pierre Bourdieu, con dos distintas maneras de analizar las obras culturales: a) la obra como texto y b) la obra como contexto. La primera son las interpretaciones internas, su propuesta deviene en un primer momento del formalismo ruso para acabar redefiniéndose en el estructuralismo. Siguiendo a Tzvetan Todorov,¹⁷ el formalismo ruso fue una corriente de crítica literaria, ligada en sus comienzos a la vanguardia artística: el futurismo. Sus principales representantes fueron, Viktor Borisovich Shklovsky, Román Jakobson, B. M. Eijembaum, I. N. Tynianov, Boris Tomachevski. He dicho representantes pero al mismo tiempo también fueron opositores, ya que el diálogo conformado entre ellos contribuyó al desarrollo del método formal.

Para los propósitos de este apartado no me corresponde desarrollar ampliamente aquel diálogo, ni presentaré una exposición sistemática de la

¹⁷ Tzvetan Todorov, nacido en Sofía (Bulgaria), es un lingüista, filósofo, historiador, crítico y teórico literario. Véase Tzvetan Todorov. et. al. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970, pp.11- 235.

doctrina formalista, solamente me limitaré a resaltar algunos aspectos de ella que permita comprender el origen de las críticas de Pierre Bourdieu a esa manera formal de analizar las obras culturales.

El formalismo en su primera etapa trata el problema del automatismo en la percepción de la obra de arte: para evitar que el hábito les impida ver, sentir la obra o que las convecciones una vez admitidas en vez de destruir el automatismo lo facilitan es necesario deformar las obras para que su mirada se detenga en ellas. Otro principio adoptado por ellos es el de colocar, según Todorov, la obra en el centro de sus preocupaciones, rehuendo de explicarla a partir de la biografía del escritor, ni a partir de un análisis de la vida social contemporánea. La última idea importante de la primera fase del formalismo, a resaltar aquí, es la de describir en términos técnicos la fabricación de la obra, rechazando con ello la mística que gira en torno al acto de creación.

La siguiente etapa del formalismo se inspira primordialmente en la lingüística, en el momento en que esta última emprende, gracias a la idea funcionalista de la lengua; al interés por las distintas funciones de la comunicación lingüística, el camino hacia su autonomía. Más específicamente: los estudiosos de la lengua, en palabras de Armanda Guiducci (filósofa italiana), partían de la idea de que “el fin de la comunicación era, de cuando en cuando, el criterio distintivo de una serie de funciones de la lengua, de que existía una función estética del lenguaje, y de que tal función estética era la poesía”.¹⁸ Es así que, a partir de esa

¹⁸ A Guiducci. *Del realismo socialista al estructuralismo*, Madrid, A. Corazón editor, 1967, pp. 259 - 260.

convicción lingüística, los formalistas rusos cambiaron el concepto de “suma de artificios”, así consideraban en un principio la obra de arte, por el de sistema, ya que, como lo reveló V. Shklovsky, cada artificio, y el del arte no era la excepción, desempeñaba una función particular.

En un texto titulado *De la evolución literaria*, I. N. Tynianov, crítico y teórico literario, parte de la idea de que tanto la obra literaria como la literatura constituyen cada uno un sistema. Ante esa aseveración, él se pregunta lo siguiente: ¿Es posible el estudio llamado “inmanente” de la obra concebida como sistema y que ignora sus correlaciones con el sistema literario? “El estudio aislado de la obra no nos da la certidumbre de hablar correctamente de su construcción y ni siquiera hablar de la construcción misma de la obra”,¹⁹ esto solo es posible si la consideramos en correlación con el sistema literario. Cabe mencionar que detrás de la propuesta de Tynianov sobre el estudio de la evolución literaria hay un rompimiento con la historia literaria que sustituyó los problemas literarios por problemas relativos a la psicología del autor. Por ejemplo, la poesía erótica del ruso Konstantin Batiushkov es el fruto de su trabajo sobre la lengua poética y no, continúa Tynianov, de sus medios, de su vida, de su clase social y de sus obras. Para él la “influencia” no es personal, psicológica o social, dependen por completo de la existencia de ciertas condiciones literarias.

He mencionado este texto de Tynianov porque la manera en que aborda el estudio de la evolución literaria, el cual es posible, se recuerda una vez más, si se

¹⁹ I. Tynianov. “De la evolución literaria”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, A. Corazón editor, 1967, p. 93.

considera como una serie, como un sistema puesto en correlación con otras series o sistemas y condicionados por ellos, Pierre Bourdieu la rescata, al igual que los postulados teóricos de Michel Foucault, para ampliar su teoría de los cambios artísticos, que se verán más adelante, por el momento volveré a centrarme en las interpretaciones internas de análisis de las obras culturales.

El camino recorrido por la lingüística, que va “de la concepción funcionalista del lenguaje hacia el “sistema” primero y hacia la “estructura” después”,²⁰ es el mismo camino recorrido por los críticos rusos. Sí, el paso del arte como sistema al arte como estructura, solo fue posible gracias a la eliminación de toda manera psicológica de plantear la cuestión del arte —la relación entre lector y objeto artístico se transfiere al objeto-arte en sentido inmanentista— y al reconocimiento de que el lenguaje artístico también era cognoscitivo —no lenguaje emotivo como el formalismo lo concebía —, desplazando el discurso sobre el modo bastante específico, en que el arte significaba, ese fue el momento de las revisiones checoslovacas²¹ del formalismo ruso por obra de Jakobson y Tynianov.

Como ya se vio, la revisión de Praga del formalismo soviético reafirmó la atracción por el método de la lingüística en su formación estructuralista, ya que

²⁰ Guiducci, *op.cit.*, p. 295.

²¹ El estructuralismo de inspiración saussuriana impuso la distinción entre sincronía y diacronía, concentrándose exclusivamente en el elemento sincrónico, no solo de las observaciones lingüísticas, sino también, de los análisis de las obras artísticas. No obstante, en el texto *Los problemas de los estudios literarios y lingüísticos*, me encontré con los esfuerzos de I. Tynianov y R. Jakobson por superar o mejor dicho por conciliar esta distinción: “el sincronismo puro se presenta ahora como una ilusión: cada sistema sincrónico contiene su pasado y su porvenir como elementos estructurales inseparables del sistema”. Y es precisamente desde esta síntesis de lo diacrónico y lo sincrónico que se ha de entender, según Jan Broekman, el estructuralismo checo. Véase I. Tynianov y R. Jakobson. “Los problemas de los estudios literarios y lingüísticos”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970, pp.103-105.

permitió liberar, a los críticos y teóricos literarios, del subjetivismo de la interpretación del arte; en dejar de considerar que el acto de la lectura resuelva en sí todos los problemas de la interpretación crítica de la literatura. Dicho de otra manera, el modelo metodológico tomado por los checoslovacos de la lingüística estructuralista, es el mismo modelo que siguieron los estructuralistas franceses como Philippe Sollers, Jean Ricardou, Julia Kristeva, Marceline Pleyne, Jacques Derrida. El elemento central de la posición de estos autores, estriba en que el principio tradicional del significado adquiere en primer lugar un sentido funcionalista, en contraposición al principio de la interpretación. Es decir, tomar el significado en sentido funcionalista, hace que una palabra, una metáfora, un diálogo tengan precisamente el significado que reciben de sus relaciones recíprocas con otros elementos del respectivo texto literario, restringiéndose, con ello, el número de posibles significados de un elemento textual, lo cual no es posible en el principio de interpretación: la interpretación al depender de la personalidad del lector que valora según criterios propios; el número de los posibles procesos interpretativos es fundamentalmente ilimitado.²²

Por el momento solo se ha hablado de la pérdida de atención a la relación entre obra y lector. Sin embargo, hay que apuntalar que los estructuralistas franceses, también desplazan al productor o al escritor de la obra. De ahí, que para Gérard Genette —teórico francés de literatura y poética— el texto literario no transmite de forma servil una significación querida por el autor, sino que constituye una estructura que se le ofrece al lector como una provisión de formas que guardan su sentido. De ahí, que Julia Kristeva también establezca que ningún

²² Véase Jan Broekman. *El estructuralismo*, Barcelona, Herder, 1974, pp. 11- 201.

texto surge exclusivamente de la conciencia creadora de un autor; nace siempre de otros textos y a partir de ellos se escribe; Kristeva habla en este sentido de una “*intertextualité*”. La *intertextualidad* se trata del texto en el texto; de la red, de relaciones, en palabras de Pierre Bourdieu, entre los textos; de la continuada influencia, según Jan Broekman, de todas las obras. Para Pierre Bourdieu, al considerar la intertextualidad, estos autores “están obligados a encontrar en el sistema mismo de los textos el principio de su dinámica”,²³ convirtiendo, con ello, “el proceso de “automatización” o de “desautomización” en una especie de ley natural, análoga a un efecto de desgaste mecánico, del cambio poético”,²⁴ olvidando a los agentes y las instituciones que producen las obras, y a sus relaciones de fuerzas simbólicas, que “al tener unos intereses absolutamente vitales en las posibilidades planteadas como instrumentos y envites de luchas, tratan, con todos los poderes a su alcance, de hacer que pasen a la acción aquellas que se les antojan más acordes con sus propósitos y sus intereses específicos”.²⁵ Con estas citas, dejaré, por un momento, las críticas de Pierre Bourdieu a esta manera de tratar a las obras, y daré paso a la otra manera de analizarlas: la obra como contexto.

B) LA OBRA COMO CONTEXTO

Los estudios más típicos, según Pierre Bourdieu, del modo de análisis externos son las investigaciones de inspiración marxista como Georg Lukács, Lucien Goldmann, Franz Borkenau y Frédéric Antal, que remiten sus estudios en buscar

²³ Bourdieu, *Razones prácticas...*, p. 57.

²⁴ *Ibid.*, p. 58.

²⁵ Bourdieu, *Las reglas...*, p.302.

la relación entre el mundo social y las obras culturales. Por ejemplo, George Lukács establece que la creación artística es una clase de reflejo del mundo externo en la conciencia humana. La estética marxista ve el mayor valor del trabajo creador del sujeto artístico en el hecho de que sus obras llevan a conciencia el proceso social, y lo hacen accesible a la sensibilidad, a la vivencia, en el hecho, esto es, de que en estas obras se deposita el despertar del proceso social a la conciencia, eso no significa una subestimación de la actividad del sujeto estético, sino una legítima y alta estimación que no había existido nunca antes.

Por otra parte, Lucien Goldmann define la visión del mundo como “el sistema de pensamiento que, en determinadas condiciones, se impone a un grupo de hombres que se hallan en análoga situación económica y social, es decir, que pertenecen a ciertas clases sociales”.²⁶ Dicho en otras palabras, la visión del mundo es, siguiendo con las interpretaciones de Nicos Hadjinicolaou, el conjunto de ideas, aspiraciones y sentimientos de una colectividad, las cuales se expresan a través de numerosas formas y una de ellas es el arte.²⁷ Si la obra literaria es la expresión de una visión del mundo —la cual, cabe volver a resaltar, no es un hecho individual sino social— y el escritor es un hombre que encuentra la forma adecuada para crear y expresar ese universo, entonces ésta no puede ser analizada a través de la biografía del autor o en lo puramente estético. Cuanto más importante es la obra, continua Lucien Goldmann, tanto más pronto se

²⁶ Lucien Goldmann. “Creación literaria, visión del mundo y vida social”, en *Estética y marxismo*, Tomo I, México, Era, 1980, p. 284.

²⁷ Véase Nicos Hadjinicolaou. *La producción artística frente a sus significados*, México, Siglo XXI, 1981, pp. 68-122.

comprende por sí misma, y no por el conocimiento del pensamiento y de las intenciones de su autor, y tanto mejor puede explicarse directamente por el análisis del pensamiento de las diferentes clases sociales. Cabe aclarar, que a pesar de que con ello no desprecia la utilidad, aunque sea parcial y secundaria, de los análisis biográficos y estéticos para explicar las obras de arte, los análisis más profundos y esenciales devienen de la relación entre la obra y las visiones del mundo que corresponden a ciertas clases sociales, siendo así la explicación sociológica “uno de los elementos mas importante del análisis de una obra de arte, y en la medida en que el materialismo dialéctico permite captar mejor los procesos históricos y sociales de una época en su conjunto, permite también destacar más fácilmente las relaciones entre esos procesos y las obras de arte que han sufrido la influencia de ellos”.²⁸ Y ya que estoy en el momento de las aclaraciones, Lucien Goldmann no ve la explicación sociológica como el único camino, pero si el primer paso, para llegar a comprender las obras de arte. Lo esencial para él, “es volver a encontrar el camino por el que la realidad histórica y social se ha expresado a través de la sensibilidad individual del creador en la obra literaria o artística que se pretende estudiar”,²⁹ es decir, después de comprender, siguiendo el ejemplo de Lucien Goldmann, la novela de Johann Wolfgang Goethe, *Fausto*, en relación con los acontecimientos históricos de su momento, en este caso, con la revolución Francesa; habrá que responder todavía a la cuestión de cómo esos acontecimientos se mezclaron, en la conciencia de Goethe, con sus experiencias individuales para dar lugar a las obras que él escribió para expresarlas.

²⁸ *Ibid.*, p. 296.

²⁹ *Ibid.*, p. 297.

Para Pierre Bourdieu, convertir al artista en el portavoz inconsciente de un grupo social al que la obra de arte revelaría lo que pensaba o lo que sentía sin saberlo, es una ingenuidad: el grupo social no es la causa final o determinante, cuando más puede ser la causa ocasional por la que se produce una obra. Comprender la obra de arte en la lógica del *reflejo* o a partir de la *visión del mundo* —y en la medida, por ejemplo, en que ésta es aristócrata, burguesa o proletaria, su arte será aristocrático, burgués o proletario— de un grupo social, no hace progresar la comprensión de la estructura de la obra; el universo de la producción artística, “dotado de sus propias tradiciones, de sus propias leyes de funcionamiento y reclutamiento y, por tanto, de su propia historia”.

De hecho, en este punto, los “creyentes” tienen toda la razón del mundo contra la sociología reduccionista cuando recuerdan la autonomía del artista y, en particular, la autonomía que se deriva de la historia propia del arte. Pero con esto, Pierre Bourdieu no quiere decir que haya que volver a la historia interna del arte, único complemento autorizado de la lectura interna de la obra de arte. En su opinión, el objeto propio de la sociología de las obras culturales no son los agentes (pintores, escritores, poetas, músicos), ni la relación entre el artista y tal o cual grupo social; “la sociología de las obras culturales debe tomar por objeto el conjunto de las relaciones entre el artista y los otros artistas y, más allá, el conjunto de los agentes implicados en la producción de la obra o, al menos, del valor social de la obra (críticos, directores de galerías, mecenas)”.³⁰ Ante esto último, cabe comentar que si bien es cierto que para Pierre Bourdieu, Max Weber

³⁰ Pierre Bourdieu. “Pero ¿quién creó a los creadores?”, en *Cuestiones de sociología*, Madrid, ISTMO, 2000, p. 207.

tiene el mérito de poner de manifiesto, en la teoría de los agentes religiosos, el papel de los especialistas y de sus intereses propios, este se queda encerrado en la lógica marxista de la búsqueda de las funciones, y sobre todo, no se percata de que los universos de entendidos son *microcosmos sociales* relativamente autónomos, espacios estructurados por relaciones objetivas entre unas posiciones.

A partir de las críticas de Pierre Bourdieu a los análisis externos, me he encaminando hacia su propuesta para analizar las obras culturales, que se basa no en la eliminación de los análisis externos o hacia la inclinación de un análisis sobre otro, sino en tratar de conciliarlos; de superar la oposición entre lectura interna y análisis externo, sin perder nada de lo adquirido y de las exigencias de ambas formas de aproximación mediante el concepto de campo, definido como “un espacio de juego, un campo de relaciones objetivas entre individuos o instituciones en competición por un objetivo idéntico”.³¹ Por decirlo una vez más con otras palabras, la construcción del concepto de campo, le permitió a Pierre Bourdieu “salirse de la alternativa de la interpretación interna y la explicación externa ante la cual estaban situadas todas las ciencias de las obras culturales, historia social y sociología de la religión, del derecho, de la ciencia, del arte o de la literatura, al recordar la existencia de los microcosmos sociales, espacios separados y autónomos, en los que se engendran estas obras”.³²

³¹ Pierre Bourdieu. “Alta costura y alta cultura”, en *Cuestiones de sociología*, Madrid, ISTMO, 2000, p.196.

³² Bourdieu, *Las reglas...*, p. 271.

Al releer la definición de campo que aquí he citado, me detengo un momento en la palabra relaciones objetivas, ya que cabe precisar, que el desconocimiento de las relaciones objetivas³³ no es propia de los análisis externos, es decir, ante un formalismo surgido de la codificación de prácticas artísticas que han alcanzado un alto grado de autonomía y un reduccionismo empeñado en remitir directamente las formas artísticas a unas formaciones sociales, Bourdieu, como ya se ha visto, no solamente crítica su extremismo; ambos análisis desconocen el campo de producción como espacio de relaciones objetivas entre las posiciones ocupadas por los agentes o las instituciones que compiten dentro del campo en cuestión.³⁴

³³ Las relaciones objetivas sólo se pueden captar al precio de una construcción abstracta, que no se puede mostrar ni tocar con la mano y que hay que conquistar, elaborar y validar a través de la labor científica: “Si la sociología como ciencia objetiva es posible, es porque existen relaciones exteriores, necesarias, independientes de las voluntades individuales y, si se quiere, inconscientes (en el sentido de que no se entregan a la simple reflexión) que sólo pueden ser captadas por medio del subterfugio de la observación y la experimentación objetivas”. Véase Pierre Bourdieu. *La fotografía: Un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979, pp. 15-26.

³⁴ “Las relaciones objetivas que se descubren en toda clase de campos tienen su raíz en el volumen, la estructura y la acumulación de capital específico. De aquí surge la lucha por el control del capital legítimo, lucha que depende del interés de sus participantes, pero son irreductibles a las intenciones de los agentes individuales o incluso a las interacciones directas entre los agentes”. P. Bourdieu, citado por David Velasco Yañez, “La fórmula generadora del sentido práctico. Una aproximación a la filosofía de la práctica de Pierre Bourdieu”, en *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad*, Vol. IV. N° 12, mayo/ agosto de 1998, pp. 69-70.

Segunda parte

ALGUNAS PROPIEDADES DE LOS CAMPOS DE PRODUCCIÓN CULTURAL

El artista vive en la contradicción: quiere imitar e inventa, quiere inventar y copia. Si los artistas contemporáneos aspiran a ser originales, únicos y nuevos deberían empezar por poner entre paréntesis la idea de originalidad, personalidad y novedad: son los lugares comunes de nuestro tiempo.

OCTAVIO PAZ

3. ¿QUÉ SON LOS CAMPOS?

Campo, *habitus* y capital son los ladrillos constructores de toda la arquitectura teórica de Pierre Bourdieu. Por lo tanto, es indispensable desarrollar cada uno de esos conceptos fundamentales de la filosofía de la acción. Pero antes de emprender dicho camino quiero hacer dos comentarios: El primero, es señalar que la noción de *habitus* y de campo expresa el rompimiento con aquella dicotomía (objetivismo/subjetivismo) impuesta por el estructuralismo y la fenomenología. Me explico, Pierre Bourdieu afirma que lo social no reside en la conciencia ni en las cosas, sino en la relación entre dos modos de existencia o estados de lo social, es decir, entre las estructuras objetivas, la historia objetivada en las cosas, en forma de instituciones (los campos sociales), y las estructuras incorporadas, la historia encarnada en los cuerpos (o en los individuos biológicos), en forma de esas disposiciones duraderas que llama *habitus*. Por último, quiero comentar que esos conceptos son definibles en su dependencia: no podemos hablar de campo sin la presencia del *habitus* y de capital, y así sucesivamente.

*Ni el capital es tal, aislado de habitus dispuestos a reconocerlo y, además, es impensable fuera de un campo concreto. Tan es así, que hemos destacado que un campo surge con la aparición de una determinada especie de capital y por las prácticas concretas de agentes dotados de un habitus que es, al mismo tiempo, la acumulación de una determinada especie de capital y un capital incorporado.*³⁵

Y dicho lo anterior encausare ahora mis pasos hacia el camino propuesto.

³⁵ D. Velasco, *op. cit.*, p.49.

En *La modernidad: un proyecto inacabado*, Habermas, retomando a Weber, observa como en la época moderna “las concepciones del mundo se fragmentan y los problemas tradicionales se dividen entre los puntos de vista específicos de la verdad, la justicia normativa, la autenticidad o la belleza”,³⁶ y cada una de esas esferas, con una historia interna, se institucionalizan y son tratadas como cuestiones de expertos. Este proceso de diferenciación del mundo social (como ya constataba no solo Weber, sino también, Spencer y Durkheim) es el fundamento de la teoría de los campos de Bourdieu.

Los campos sociales —sea el campo científico, artístico, burocrático, político— son universos relativamente autónomos, con leyes fundamentales diferentes, las cuales dan lugar a formas particulares de interés. Cada campo tiene su propia historia, su propia lógica, sus propias relaciones de fuerza (ahí encontramos las posiciones) y sus propios mecanismos de aceptación o de eliminación de sus nuevos integrantes. Asimismo, asigna a cada agente estrategias de conservación o de subversión, según la posición que ocupan en la estructura del campo. Posición dominada o dominante otorgada a partir del capital específico que pueden movilizar los agentes.

Dicho de otra forma, para describir el campo, Pierre Bourdieu lo asemeja a un juego. Por lo tanto, el campo social es un espacio de juego y para que este espacio de juego funcione es necesario que haya objetos en juego y personas

³⁶ J. Habermas. “La modernidad: un proyecto inacabado”, en *Ensayos Políticos*, Barcelona, Península, 2002, p. 273.

dispuestas a jugar el juego, dotadas con los *habitus*³⁷ que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes del juego, de los objetos en juego. Y como en todo juego, tenemos también apuestas, que son el resultado de la competencia entre jugadores. Podemos inclusive imaginarnos un partido de póquer, en el que cada jugador tiene, frente a sí, pilas de fichas de diferentes colores, correspondiente a las diferentes especies de capital³⁸ que posee, las cuales ha ganado en jugadas precedentes y que va a jugar en las siguientes, de manera que su fuerza relativa en el juego, su posición en el espacio de juego y sus estrategias o jugadas —arriesgadas o prudentes, subversivas o conservadoras— dependen del volumen global de sus fichas y de la estructura de las pilas de fichas, al mismo tiempo del volumen global de la estructura de su capital. Cabe anexar, que los jugadores no solamente pueden jugar para incrementar o conservar el capital, sino que también, pueden intentar transformar las reglas del juego, cambiando, por ejemplo, el valor de las fichas mediante estrategias encaminadas a desacreditar el capital de sus adversarios y evaluar la especie de capital que ellos poseen en abundancia.

En resumen: Para David Velasco, un campo es una realidad que surge en un momento determinado y bajo concretas condiciones, entre las cuales se destacan tres elementos básicos, sin los cuales no habría un campo: el ser una

³⁷ El *habitus*, es un oficio, un capital de técnicas, de referencias, un conjunto de creencias. Propiedades que se deben a la historia del campo y que son a la vez la condición del funcionamiento del mismo y el producto de este funcionamiento.

³⁸ Pierre Bourdieu define el capital (económico, cultural, escolar, social o simbólico) como una energía social, el pasaporte de entrada al mundo social, que puede ser adquirido mediante el *habitus*, que ni existe ni produce sus efectos sino es en el campo en la que se produce o reproduce.

estructura en la que hay una concreta distribución de capital, según *determinadas reglas* impuestas por los dominantes, y una *especie particular de capital*, que en cada caso puede ser diferente, que en cada campo está en disputa, de hecho, esto es lo que da origen al campo.

4. EL CAMPO ARTÍSTICO Y SU TRANSFORMACIÓN

En el transcurso del texto *Las reglas del arte* he advertido como se da el proceso, que inicia a partir del Renacimiento y termina en la segunda mitad del siglo XIX, de búsqueda de autonomización del arte francés. En este caso, el escritor moderno en contraposición, no solo al arte burgués, sino también, al arte social, vuelve la espalda a la política, a las gratificaciones mundanas, a las aspiraciones del público y principalmente al beneficio económico. El arte puro, vislumbrado por el poeta francés, Charles Baudelaire, “es el gusto desmesurado por la forma”, “la pasión feroz por la belleza” y “la pasión frenética por el arte”. En otras palabras, el arte puro subordina la función por la forma, el tema por la técnica, los beneficios económicos por los beneficios simbólicos. Sí, en el arte puro se está ante la conformación del arte como campo.

En otra parte del libro, el autor resalta las batallas libradas por los pintores, especialmente Édouard Manet, hacia la Academia, debido a que sus luchas constituyeron poco a poco el universo de los artistas en campo de competencia por el monopolio de la legitimidad artística. El pintor francés al poner en tela de juicio el funcionamiento del universo artístico basado en un aparato jerarquizado y controlado por un cuerpo, pone fin a la producción artística limitada a posibles predeterminados, al punto de vista fijo, e instaura la pluralidad de los puntos de

vista posible. Pluralidad que genera a la vez luchas permanentes en el interior del campo siendo esto el motor del mismo y sobre todo el principio de su cambio.³⁹

Ahora bien, como ya lo he adelantado, antes de hablar de los cambios artísticos, cabe considerar que de todo el proyecto estructuralista, Pierre Bourdieu destaca los postulados teóricos de Michel Foucault, especialmente la noción del “campo de posibilidades estratégicas”, la cual ocupa para llamar así al “sistema regulado de diferencias y de dispersiones dentro del cual se define cada obra singular”. De todo lo que dice Pierre Bourdieu sobre el “campo de posibilidades estratégicas” me enfoco en su autonomía. Según el sociólogo francés, Michel Foucault al estar consciente de que ninguna obra cultural existe por sí misma o fuera de las relaciones de interdependencia que la vinculan a otras obras, busca explicar el campo a partir solamente del “campo del discurso”, recusando, a su vez, como “ilusión doxológica” la pretensión de encontrar en lo que él llama “el campo de la polémica”. Y es precisamente por esto último, que Michel Foucault, a pesar de proporcionar la formulación más rigurosa de los fundamentos del análisis estructural del arte, cae en un idealismo, al no considerar, según Pierre Bourdieu, a los agentes y a las instituciones que realizan las obras, que actualizan e impulsan a la existencia el orden cultural, y sobre todo, en el momento de

³⁹ Bourdieu, *Las reglas...*, p. 202. Esto me recuerda un relieve titulado la Academia de San Carlos, en el que aparece una mujer sentada en un trono sosteniendo en la mano izquierda una corona de guirnalda. Delante de ella hay tres hombres formados dispuestos a ser coronados por la guirnalda. Los hombres representan el universo de los artistas encaminados al punto de vista soberano, la Academia de San Carlos, que es representada por la mujer. Pero reconstruyendo imaginariamente el relieve en base al universo infinito de posibles, coloco alrededor de los hombres varias mujeres, ya no sentadas en el trono, ahora compiten por la colocación de su corona de guirnalda en la cabeza de los hombres, y los hombres no están viendo pasivos la competencia, ellos también, siguiendo a Bourdieu, luchan sin fin por un poder de consagración que ya solo puede adquirirse y acabar consagrado en y mediante la lucha misma.

transferir al limbo de las ideas las oposiciones y los antagonismos que tiene sus raíces en las relaciones entre los productores.

La misma crítica vale también para los formalistas rusos: “la evolución es producto de la necesidad de una dinámica incesante, todo sistema dinámico acaba inevitablemente automatizado y un principio constructivo opuesto surge dialécticamente”.⁴⁰ Con esta cita de Tynianov, Pierre Bourdieu nos hace ver que los formalistas rusos a pesar de que no se les pasa por alto que este “sistema literario”, lejos de ser una estructura equilibrada y armoniosa, es la sede de tensiones entre escuelas literarias opuestas, siguen creyendo en encontrar en el propio “sistema literario” el principio de su dinámica. Es decir, el motor del proceso de “banalización” y de “desbanalización” que describen los formalistas rusos se inscriben en las obras mismas, en una especie de ley natural del cambio cultural. No obstante, para Pierre Bourdieu, el principio del cambio se busca también en las relaciones objetivas entre las posiciones relativas que unos y otros ocupan en el campo, y que a la vez “constituyen el verdadero principio de las tomas de posición de los diferentes productores, de la competencia que los enfrenta, de las alianzas que traban, de las obras que producen o que defienden”.⁴¹

En resumen: en el transcurso de este capítulo he visto cuales son las críticas de Pierre Bourdieu a las propuestas de los formalistas y estructuralistas para analizar las obras culturales, y sobre todo la manera de como consideran la orientación y la forma del cambio cultural. Sin embargo, se recuerda una vez más que dichas maneras de analizar las obras culturales lejos de excluirse de la

⁴⁰ I. Tynianov, citado por P. Bourdieu, *Las reglas del arte, op. cit.*, p. 302.

⁴¹ Bourdieu, *Las reglas...*, p.305.

propuesta de Pierre Bourdieu la complementan; lo mismo pasa cuando trata de entender las transformaciones de la estructura del campo artístico, la cual, resulta indudable, depende del “estado del sistema”, de las posibilidades (por ejemplo obras, escuelas, géneros y formas disponibles) que ofrece la historia del campo; “también y sobre todo dependen de las relaciones de fuerza simbólicas entre los agentes y las instituciones, que, al tener unos interés absolutamente vitales en las posibilidades planteadas como instrumentos y envites de luchas, tratan, con todos los poderes a su alcance, de hacer que pasen a la acción aquellas que se les antojan más acordes con sus propósitos y sus intereses específicos”.⁴²

Aquí es pertinente abrir un paréntesis para hablar de la autonomía relativa de los campos de producción. Es decir, si bien cada campo tiene sus propias formas de transformación, no obsta para que sus revoluciones —que convierten radicalmente las relaciones de fuerza en el seno de un campo—, tengan una relación determinada con cambios externos, que encuentren un apoyo fuera del campo (crisis económica, transformaciones técnicas, nuevos públicos, revoluciones políticas). Este punto es importante tenerlo en cuenta, ya que ambos niveles (cambios internos y externos) ocuparé, como se verá más adelante, para explicar el surgimiento de la pintura mural en México.

Ahora bien, cerrado el paréntesis, a continuación ilustraré las transformaciones del campo artístico, analizando el acto de Marcel Duchamp, artista y teórico francés, que al enviar un urinario bautizado “Manantial”, y firmado como “Richard Mutt”, a la exposición del Salón de los Independientes, marca el

⁴² *Ibid.*, p. 302.

rompimiento con la pintura de caballete. En una entrevista Marcel Duchamp declara lo siguiente:

La pintura simplemente es una actividad a la que se ha sobrestimado un poco y se le ha dado gran importancia. Personalmente, no creo que sea “tan buena como la pintan”. Es una de esas actividades humanas que no tiene importancia crucial. Esto es lo que quiero decir; sobre todo ahora, cuando se ha convertido en algo completamente esotérico y cualquiera pinta, cualquiera compra pinturas y cualquiera habla de ellas.⁴³

Ante el comentario de Duchamp me pregunto: ¿Qué elementos propiciaron el rompimiento de Duchamp con la pintura? Más exactamente ¿Qué elementos propician dar el paso hacia la revolución artística, o específicamente, hacia las transformaciones del campo? Una de las funciones de la noción de campo relativamente autónomo es dar cuenta de las determinaciones que ejerce el espacio de los posibles. Para Pierre Bourdieu, el espacio de los posibles es un sistema de referencias comunes, un sistema de coordenadas que tienen los productores en la cabeza —lo que no significa en la conciencia— para poder participar en el juego. Resalté lo anterior porque el agente al poseer el dominio práctico o teórico del espacio de los posibles, en el que la historia específica del campo se sobrevive, le proporciona no sólo, como ya se ha visto, su boleto de entrada al campo artístico, sino también y sobre todo el fundamento de sus transformaciones. Cabe aclarar, una vez más, que no todos los agentes que entran a jugar en el campo artístico, están propensos a transformarlo,

⁴³ Jean Antoine, “La vida es un juego, la vida es arte”, en *Saber Ver lo contemporáneo del arte*, número 17, julio-agosto, 1994, p. 10.

dependiendo de la posición que ocupen en la estructura del campo, de la distribución del capital específico que poseen y de las posiciones constitutivas de sus *habitus*, les interesa simplemente conservarlo, perpetuar las reglas del juego en vigor.

Volviendo al caso Duchamp, quiero señalar su procedencia familiar: Su abuelo materno, Émile Frédéric Nicolle, es pintor y grabador, su hermano mayor, es el pintor Jacques Villon, su otro hermano, Raymond Duchamp-Villon, es un escultor cubista, la mayor de sus hermanas es pintora. Si a su procedencia familiar le sumo que en 1904 se traslada a la casa de su hermano Jacques en Paris, en donde frecuenta la Académie Julian y asiste con frecuencia a las tertulias de pintores y de escritores de vanguardia que se celebran en el domicilio de Raymond, me doy cuenta de su fuerte conocimiento de la lógica del campo. Es decir, para entrar a jugar en ese espacio de juego llamado campo artístico se necesita reconocer lo que está en juego y de los límites que no hay que rebasar para no quedar excluido del juego. Y antes de subvertirlas y desafiarlas, el artista conoce las reglas del arte, y Marcel Duchamp las conoce a la perfección, tanto que fue capaz de superar los medios pictóricos tradicionales y perceptivos del espectador.

Con los *ready-made*, Duchamp se aleja de la pintura de caballete. Si se pone atención en su traducción al español, el artista no crea algo físicamente, sino selecciona y dota de sentido objetos listos para usarse. Duchamp parte de la idea de que pueden cortar las manos al artista y, sin embargo, al final obtener algo que es producto de su elección. Siendo este acto de elección igual de válido como el artista que crea físicamente el objeto.

Para el filósofo alemán, Hans-George Gadamer, la tradición no es invariable, esta sometida a un proceso de continua formación y para romper con ella es indispensable estar dentro y no fuera de la tradición. Lo mismo pasa con el campo, cualquier cuestionamiento, cualquier necesidad de romper con las convenciones, cualquier intención de superar todas las tentativas pasadas y presentes, surge del dominio práctico o teórico de la herencia que está inscrita en la estructura misma del campo.

Los envites de la lucha dependen del estado de la problemática legada por las luchas anteriores en el campo que orientan la búsqueda para la resolución de los problemas, y por consiguiente, el presente y el futuro de la producción. Y la orientación al cambio depende del estado del sistema, que define lo que es, para la historia, posible e imposible pensar o hacer en un momento determinado. En otros términos, la transformación del campo “solo existen por y para un espíritu armado de un tipo determinado de esquemas y soluciones mas o menos innovadoras, obtenidas por la aplicación de los mismo esquemas, pero capaces de transformar el esquema inicial, como se constituye esa unidad de estilo y de sentido”.⁴⁴ “Complejidad de la revolución artística: so pena de quedar excluido del juego, sólo se puede revolucionar un campo si se movilizan o se invocan las experiencias adquiridas de la historia del campo y los grandes heresiarcas, Baudelaire, Flaubert o Manet, se escriben explícitamente en la historia del campo, cuyo capital específico dominan mucho mas completamente que sus contemporáneos, ya que las revoluciones toman la forma de un regreso a las

⁴⁴ Pierre Bourdieu. “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, en *Sociología del Arte*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1971, p. 63.

fuentes a la pureza de los orígenes”.⁴⁵ Cabe resaltar, que una vez impuesto en el campo un nuevo grupo artístico, todo el espacio de las posiciones y el espacio de los posibles se transforma, y nuevos problemas surgen con miras a resolverlos, y por consiguiente la evolución de la producción. Evolución entendida no como progreso, no orientada hacia algo mejor o superior, sino simplemente a la constante transformación del campo artístico.

5. LA ILLUSIO ARTÍSTICA

Con las definiciones que he dado sobre el concepto de campo me centraré en sus formas particulares de interés. La noción de interés, Pierre Bourdieu la sustituye por unas nociones más rigurosas como *illusio*, inversión⁴⁶ o *libido*. La *illusio*, guiado por las afirmaciones del historiador holandés, Johan Huizinga, “que mediante una falsa etimología, se puede hacer como si *illusio*, palabra latina que proviene de la raíz *ludus* (juego), significara estar en el juego, estar metido en él, tomarse el juego en serio”.⁴⁷ Es decir, para jugar cualquiera de los juegos sociales se necesitan saber las reglas del juego. Pero no basta sólo con conocerlas, es imprescindible encontrarlas interesantes, necesarias, creer que valen la pena, estar dispuestos a morir por los envites que se engendran en y por el hecho de jugarlo. La *illusio* es la fascinación por el juego, la creencia colectiva en el juego. La *illusio* es la condición y a la vez producto del funcionamiento del campo.

⁴⁵ Bourdieu, *Las reglas...*, p. 158.

⁴⁶ “La inversión es la inclinación para actuar que se engendra en la relación entre un espacio de juego donde algo está en juego (lo que yo llamo un campo) y un sistema de disposiciones que se ajusta al juego (lo que llamo un *habitus*), un sentido del juego y de lo que está en juego que implica a la vez cierta vocación y aptitud para jugar el juego, tomar interés en el juego, dejarse llevar por el juego”. Véase Pierre Bourdieu. *Sociología y Cultura*, México, CONACULTA y Grijalbo, 1984, p. 93.

⁴⁷ Bourdieu, *Razones prácticas...*, p. 141.

Ahora bien, la definición de *illusio* no viene sola, la acompaña la crítica que hace el sociólogo francés a aquellas teorías de la acción que confinan las elecciones de los agentes a un cálculo racional de las posibilidades; a aquellas que hacen como si los agentes se movieran siempre “por razones conscientes, como si plantearan conscientemente los fines de su acción y actuaran para conseguir la máxima eficacia al menor coste”.⁴⁸ Para él, los agentes pueden tener comportamientos razonables sin ser racionales; pueden proponer unos fines sin plantearlos como tales; pueden tener “estrategias” que muy pocas veces se fundamentan en una verdadera intención estratégica, porque están poseídos por el juego; porque han incorporado en su cuerpo, esquemas de percepción, de apreciación, esquemas clasificatorios, principios de visión y de división del universo en el que se mueven; porque están metidos en su quehacer, en el porvenir. Dicho en otras palabras, como en todo juego hay buenos y malos jugadores. Los buenos jugadores de tenis, citando el ejemplo de Bourdieu, se encuentran situados no donde está la pelota sino donde va a caer. Esta anticipación del jugador no es producto de un cálculo consciente (puedo ir o no ir), esta anticipación es producto del dominio práctico del juego, en el que el jugador no necesita plantearse como fines los objetivos de sus prácticas; esta anticipación es el resultado de experiencias pasadas, de un conocimiento adquirido, de tener el juego metido en la piel.

Se recuerda que debido al proceso de autonomización, cada campo tiene leyes fundamentales diferentes, que a la vez dan lugar a formas particulares de

⁴⁸ *Ibid.*, p. 144.

interés. Dicho de otra forma, un campo se define entre otras cosas definiendo intereses específicos, que son irreductibles a los objetos en juego y a los intereses propios de otros campos. Para el caso de los campos de producción cultural (campo literario, artístico, científico) se ha visto que se presentan como un mundo al revés, en donde las sanciones negativas del campo del poder y del campo económico (en que lo gratuito, lo no lucrativo, carece de importancia, un acto insensato, absurdo e insignificante) se convierten en sanciones positivas en los campos de producción cultural. Así, que no es casual encontrar en el campo artístico comentarios en los que instan al creador a tener cierta “insensibilidad frente al exterior, una indiferencia, no resignada ni orgullosa, ante los premios y castigos de este mundo”.⁴⁹

Los campos de producción cultural se constituyen sobre la base de una ley fundamental que es el desinterés. Insistiendo una vez más, aclaro que el desinterés no significa indiferencia con el juego. El indiferente “no ve a qué juegan”, aquel que todo lo encuentra igual porque al carecer de los principios de visión y de división, no puede establecer diferencias. Los agentes de los campos de producción cultural no solo ven a que juegan, motivados y emocionados son partícipes de un juego en el que el premio no está dado en términos económicos: en estos juegos lo único que espera el ganador de sus competidores es el reconocimiento. Pierre Bourdieu define el capital simbólico⁵⁰ como un capital fundado sobre el conocimiento y el reconocimiento.

⁴⁹ Octavio Paz. *Privilegios de la vista II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 336.

⁵⁰ Al igual que las nociones de interés o inversión, la categoría de capital se inscribe, en la obra de Bourdieu, en un particular esfuerzo por rescatar nociones que pudieran parecer privativas de la economía, y lo llevan a proponer el tratar de comprenderlas bajo todas sus formas y descubrir las

*El capital simbólico es un crédito, es el poder impartido a aquéllos que obtuvieron suficiente reconocimiento para estar en condiciones de imponer el reconocimiento.*⁵¹

En el nombre de este capital, los productores culturales se sienten con el derecho o con la obligación de ignorar las demandas o las exigencias de los poderes temporales, porque tienen garantizada una forma de beneficio simbólico.

En una carta dirigida al señor Jaime García Terrés, Octavio Paz escribe sobre el poeta francés, Pierre Reverdy, para incitar al Director a publicar algunos de sus poemas en la revista *Gaceta*. De toda la carta transcribimos lo siguiente:

El poema de Reverdy es una organización verbal de relaciones temporales. Cada poema está concebido como un objeto pero ese objeto no tiene cuerpo: es un instante, un fragmento de tiempo. (...) En el poema de Apollinaire el tiempo transcurre, esta en marcha; en el Reverdy esta fijo, inmovilizado: es una relación que une a dos o más realidades. (...) Amigo y discípulo de Apollinaire, maestro de los surrealistas, Reverdy sigue presente en la poesía contemporánea francesa (...). También está presente en algunos poetas norteamericanos como Jhon Ashberry y, a través de la influencia de Ashberry, en varios jóvenes poetas ingleses. (...) el francés fue un poeta del objeto interior y en su mundo, mas intenso que extenso, las eternidades se

leyes que rigen su conversión, en el caso del capital, de una especie a otra. En estos términos, el capital simbólico es "este capital negado (dénté), reconocido como legítimo, es decir, no reconocido (méconnu) como capital (el reconocimiento en el sentido de gratitud suscitada por los favores puede ser uno de los fundamentos de este reconocimiento) que constituye probablemente, junto con el capital religioso, la única forma posible de acumulación cuando el capital económico no es reconocido". Véase Pierre Bourdieu. *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991, p.198.

⁵¹ P. Bourdieu, citado por David Velasco Yañez, *op. cit.*, p.57.

*llaman instantes y el infinito es una mancha de tinta vista a la luz de una lámpara.*⁵²

Por este tipo de reconocimiento y por esta forma particular de distinción, hace que sea interesante el desinterés. Este es el premio ofrecido por los campos de producción cultural: el capital simbólico, cuya principal aportación es “todo lo que se agrupa bajo el nombre de *nesba*, es decir, la red de aliados y de relaciones que se tiene (y a los que se mantiene) a través del conjunto de compromisos y deudas de honor, derechos y deberes acumulados a lo largo de las generaciones sucesivas y que puede ser movilizad o en las circunstancias extraordinarias”.⁵³

6. *EL HABITUS*

El concepto de *habitus*⁵⁴ se asemeja a un gran rompecabezas, ya que para armarlo hay que unir varias piezas. Aquí, basándome en las necesidades que el propio trabajo requiere, sólo retomaré unas cuantas piezas. La primera consiste en señalar que la palabra hábito se utiliza para traducir el latín *habitus*. Se ha visto que Pierre Bourdieu prefiere emplear el término *habitus* en vez que el de hábito. Esta preferencia no es arbitraria, *habitus* conlleva a las concepciones aristotélicas o escolásticas y hábito a las concepciones modernas de John Locke, David Hume, Étienne Condillac, Pierre Maine de Biran, Félix Ravaisson y Edmund Husserl. Es

⁵² Octavio Paz. *Obras completas II. Excursiones/Incuriones. Dominio extranjero. Fundación y disidencia. Dominio hispánico*, Barcelona, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 2000, p. 502.

⁵³ Bourdieu, *El sentido práctico...*, p. 200.

⁵⁴ El *habitus* “como un sistema de disposiciones durables y transferibles —estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes— que integran todas las experiencias pasadas y funcionan en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir”. Pierre Bourdieu. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2002, p.54.

decir, el término hábito se considera en forma espontánea como algo repetitivo, mecánico, automático, más reproductivo que productivo. En cambio, al emplearlo como lo hace la escolástica, Pierre Bourdieu hace hincapié en la idea de que el *habitus* es algo poderosamente activo, inventivo o creativo.

El *habitus* es ese principio generador y organizador de prácticas y representaciones, que aunque pueden estar objetivamente “reguladas” y “regulares” no son el producto de la obediencia a reglas, que a pesar de estar colectivamente orquestadas no son el resultado de la acción organizadora de un director de orquesta: *El habitus* “es una especie de máquina transformadora que hace que reproduzcamos las condiciones sociales de nuestra propia producción pero de manera totalmente imprevisible”,⁵⁵ distinta, nueva. Para entender lo anterior, lo resumo con el ejemplo, dado por Pierre Bourdieu, del bailarín clásico, el cual sabe improvisar nuevos pasos de baile porque ha incorporado prácticamente toda la técnica del baile.

Ahora bien, la segunda pieza ya la he tomado, al hablar de un saber que no necesita de una formulación explícita o reflexiva para funcionar, y la noción de *habitus* fue retomada por Pierre Bourdieu para dar cuenta de este saber práctico que tiene su propia lógica: la lógica práctica, propia del sentido práctico y del *habitus*, es la lógica en sí, sin reflexión consciente ni control lógico, que desafía a la lógica lógica. Me explico, para Bourdieu esta lógica es la de toda práctica, en donde los sujetos tienen que actuar, que responder, en el aquí y en el ahora: una respuesta adecuada no vale nada si no se realiza en el momento adecuado, en la

⁵⁵ Bourdieu, *Sociología y cultura...*, p. 155.

urgencia temporal. Dicho de otra manera, el *habitus* como "sentido práctico", el "sentido práctico" como "sentido del juego", que permite jugar los juegos en la urgencia de la situación a partir de los esquemas adquiridos mediante la práctica continuada de los juegos. Asimismo, cabe destacar otra característica del sentido del juego, que ya había insinuado en este capítulo, y se refiere al sentido de la anticipación que opera el *habitus* en todas las prácticas que realizan los agentes.

*El habitus es esa especie de intencion in action, como dice John Searle, un filósofo norteamericano contemporáneo, con un sentido práctico de lo que hay que hacer en una situación dada —lo que se llama, en deportes, el sentido de la jugada, es decir, ese arte de anticipar el futuro del juego, de adivinar lo que está inscrito en líneas punteadas en el estado presente del juego.*⁵⁶

Otro factor primordial en la teorización del *habitus* es su relación con el cuerpo.⁵⁷

El *habitus* "es algo que se ha adquirido, pero que se ha encarnado de manera durable en el cuerpo en forma de disposiciones permanentes".⁵⁸ Ante esta cita uno se pregunta lo siguiente: ¿Cómo es que se adquiere? El *habitus* es "un sistema de esquemas incorporados que, constituidos en el curso de la historia colectiva, son

⁵⁶ Pierre Bourdieu. *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Siglo XXI, 2005, p.117.

⁵⁷ Vincular el cuerpo con el *habitus* es fundamental para explicar "lo que, a partir de Durkheim, es uno de los principios fundamentales de la sociología: las prácticas sociales no se explican recurriendo a la consciencia de los actores: suponen un sistema de relaciones que escapa a su aprehensión. Como los *habitus* se *in-corporan*, se aprenden con el cuerpo, más allá de la consciencia, y como suponen la interiorización de los esquemas cognitivos, perceptivos, apreciativos del grupo social en el que el sujeto es educado, se sigue que el sujeto reproduce estos esquemas, estos valores, de una manera involuntaria e inconsciente". Véase Román Reyes (Dir): *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*, Pub. Electrónica, Universidad Complutense, Madrid, 2002, ss <<http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario>>.

⁵⁸ P. Bourdieu, citado por David Velasco Yañez, *op. cit.*, p. 38.

adquiridos en el curso de la historia individual y funcionan en la práctica y para la práctica (y no para unos fines de puro conocimiento)".⁵⁹

Sí, a lo largo de toda su obra, he visto que Pierre Bourdieu recuerda de manera constante y con insistencia que la noción de *habitus* se refiere a algo histórico, ligado a la historia individual. Es así, que para explicar las prácticas de los agentes sociales, no basta con remitirlas a su situación presente: el *habitus* es la presencia actuante de todo el pasado del que es el producto; es el que confiere a las prácticas su *independencia relativa* en relación a las determinaciones exteriores del presente inmediato. En otras palabras, el *habitus* reintroduce la dimensión histórica en el análisis de la acción de los agentes mediante esta estructura generativa que asegura la actuación del pasado en el presente; "la presencia activa de las experiencias pasadas que, depositadas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamiento y de acción, tienden, de forma más segura que todas las reglas formales y todas las normas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia en el tiempo".⁶⁰ Producto de la historia, historia incorporada, —hecha naturaleza, y por ello olvidada en cuanto tal— y productor de historia, el *habitus* "es aquello a través de lo cual la institución encuentra su plena realización: la virtud de la incorporación que aprovecha la capacidad del cuerpo para tomar en serio la magia performativa de lo social, es lo que hace que el rey, el banquero, el cura sean la monarquía hereditaria, el capitalismo financiero o la iglesia hechos hombre".⁶¹

⁵⁹ Bourdieu, *La distinción...*, p. 478.

⁶⁰ Bourdieu, *El sentido práctico...*, p.91.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 99-100.

La última pieza que tomaré de este gran rompecabezas es su relación con la clase social. Para explicar lo anterior es necesario referirnos al concepto de espacio social: Pierre Bourdieu lo define como un conjunto de posiciones distintas, y a cada clase de posición corresponde una clase de *habitus*. El *habitus* se convierte así en una dimensión fundamental de la "clase social", ya que esta es inseparablemente una clase de individuos dotados del mismo *habitus*.

El habitus, interiorización de las estructuras a partir de las cuales el grupo social en el que se ha sido educado produce sus pensamientos y sus prácticas, formará un conjunto de esquemas prácticos de percepción -división del mundo en categorías-, apreciación -distinción entre lo bello y lo feo, lo adecuado y lo inadecuado, lo que vale la pena y lo que no vale la pena- y evaluación -distinción entre lo bueno y lo malo- a partir de los cuales se generarán las prácticas -las "elecciones"- de los agentes sociales.⁶²

Aquí se encuentran con otras de las capacidades del *habitus*, la de producir unas prácticas y unas obras enclasables y el sistema de enclasamiento (*principium divisionis*) de esas prácticas y obras. Pero antes de explicar dichas capacidades, considero necesario abrir un paréntesis para comentar lo siguiente: En esta última cita, también me he topado con la palabra "elecciones", la cual me lleva a definir el concepto de gusto —conjunto de elecciones de prácticas y de propiedades de una persona o un grupo—. Este término lo resalto porque va a ser de suma importancia cuando hable de cómo se da la oferta y la demanda en el mercado de los bienes simbólicos.

⁶² Véase <<http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario>>.

Regresando al análisis de las capacidades del *habitus*, pongo ahora atención a los términos enclasables y enclasamiento (en el libro “Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción”, la editorial Anagrama traduce dichos términos en distintas y distintivas), ya que su relación definen al *habitus*, donde se constituye el mundo social representado, esto es, el espacio de los estilos de vida.

*Una de las funciones de la noción de habitus es el de dar cuenta de la unidad de estilo que une a la vez las prácticas y los bienes de un agente singular o de una clase de agentes.*⁶³

Si bien la existencia de *habitus de clase* explica las regularidades en la elección de personas, de bienes y de prácticas de los individuos o grupos, no excluye que haya también diferencias entre sus *habitus*. Así, por ejemplo, el mismo comportamiento o el mismo bien puede parecer distinguido a uno, pretencioso a otro, vulgar a un tercero.

Los *habitus*, distintos, distinguidos, ellos son también operadores de distinción. En resumen: los *habitus* “estructuras estructuradas, principios generadores de prácticas distintas y distintivas —lo que come el obrero y sobre todo su forma de comerlo, el deporte que practica y su manera de practicarlo, sus opiniones políticas y su manera de expresarlas difieren sistemáticamente del consumo o de las actividades correspondientes del industrial—, estructuras estructuradas, lo *habitus* son también estructuras estructurantes, esquemas clasificatorios, principios de clasificación, principios de visión y de división, de gustos, diferentes”.⁶⁴

⁶³ Bourdieu, *Capital cultural...*, p. 33.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 33-34.

Tercera Parte

EL MERCADO DE LOS BIENES SIMBÓLICOS

Pero, ¿qué es el gusto? Lo que llamamos bonito, hermoso, feo, estupendo o maravilloso sin que sepamos a ciencia cierta su razón de ser: la factura, la fabricación, la manera, el olor —la marca de fábrica. Los primitivos no tienen gusto sino instinto y tradición, es decir: repiten casi instintivamente ciertos arquetipos. El gusto nace, probablemente, con las primeras ciudades, el Estado o la división de clases. En el Occidente moderno se inicia en el Renacimiento pero no tiene conciencia de sí mismo sino hasta el periodo barroco. En el siglo XVIII fue la nota de distinción de los cortesanos y más tarde, en el XIX, la marca de los advenedizos.

OCTAVIO PAZ

7. LA PRODUCCIÓN DE LA CREENCIA

...recuerdo lo pobres que éramos cuando yo era niño. En Vitebsk, mi madre trabajaba mucho para vender arenques salados. ¿Qué sucedió para que ahora todo el mundo conozca al que fue pobre, pequeño Marc Chagall? Supongo que algo mágico, como las santas leyendas de mi infancia.

MARC CHAGALL

A un lado de la parada de camiones veo: Pablo O´ Higgins. Voz de lucha y de arte. Exposición. Antiguo Colegio de San Ildefonso. Justo Sierra 16, Centro Histórico. 21 de octubre, 2004 – 27 de febrero, 2005. En un libro sobre la pintura mexicana de los ochenta se lee lo siguiente:

*No es que el pintor Sergio Hernández esté angustiado o inhibido, sino que está ajustando un lenguaje visual proveniente de la angustia abstracta a la vivencia objetiva que no discrimina entre raptó y figuración. Ha tomado de punto de partida la luz y el color y afines de los ochenta ha regresado a la penumbra o al negro total para arrancarle una mínima luz, cuando trata de dejar testimonio— anotación caligráfica casi taquigráfica— de los objetos que están por todas partes, por más insignificantes que sean.*⁶⁵

Lo que acabo de escribir rompe con aquellas ideas que se limitan a mirar al pintor como al productor exclusivo de la obra; sin ir más allá de él y de su actividad propia. Si bien es cierto que no se puede dejar de remitir los productos a su creador tampoco se puede dejar de plantearse, como lo hace Bourdieu, quien ha creado a ese creador. Dicho de otra manera, “sin el sujeto, estos productos

⁶⁵ Luis Carlos Emerich. *Figuraciones y Desfiguros de los 80´s*, México, Diana, 1989, p. 88.

sociales del hombre carecen de sentido mientras que el sujeto sin sus premisas materiales y productos objetivos es un simple espejismo”.⁶⁶ Jugando un poco con las palabras del filósofo checo, Karel Kosik, digo: Sin los críticos, historiadores de arte, directores de galería, museógrafos, conservadores de arte, coleccionistas, las academias, los salones, jurados y el público; el pintor carece de sentido mientras su obra no es nada sin la labor de producción de su valor fundamentada en una creencia colectiva.

En relación a lo anterior, cabe considerar la vida de la obra de arte. Para precisar esta idea, una vez más me apoyo en el libro de Luis Emerich. En la parte final incorpora una entrevista que realizó con algunos pintores mexicanos. De la extensa entrevista resalto el siguiente comentario de Francisco Ochoa:

Y muchas veces nos enriquece, nos abre los ojos a lo que no habíamos visto de nuestra pintura. Uno bien sabe lo que hizo, pero los demás descubren cosas que según uno no manifestó allí y, sin embargo, para otros son claras, evidentes. Esto es lo que encontramos los pintores en tus textos, mucho más de lo que creíamos haber realizado. Eso estimula la creación. Dan ganas de seguirle.⁶⁷

La vida de la obra, en palabras de Kosik, no emana de la existencia autónoma de la obra misma. Esta emana porque exige una interpretación y crea muchos significados que se escapan de las intenciones del autor. La obra, citando a Bourdieu, “es hecha en efecto no dos veces, sino cien, mil veces, por todos aquellos a quienes interesa, que sacan un interés material o simbólico al leerla, al

⁶⁶ Karel Kosík. *Dialéctica de lo Concreto*, México, Grijalbo, 1965, p. 142.

⁶⁷ Emerich, *op. cit.*, p. 162.

clasificarla, al descífrala, al comentarla, al reproducirla, al criticarla, al combatirla, al conocerla, al poseerla”.⁶⁸ Sí, la labor artística en su nueva definición hace que los artistas se vuelvan más tributarios que nunca de todo el acompañamiento de comentarios y de analistas que contribuye a la producción de la obra a través de su reflexión.

Por otra parte, el comercio de cuadros deja de ser una relación directa como en el renacimiento, en esta relación intervienen ahora los intermediarios, los cuales llegan a situarse mas allá de una mera labor comercial: los marchantes y subastadores de cuadros son los descubridores, hacedores del pintor; dotándolo a su vez de un capital simbólico acumulado por ellos, y de hacerlo entrar así en el ciclo de la consagración que lo introduce en unos círculos cada vez más selectos y en unos lugares cada vez más exclusivos y codiciados. Consagración que no es exclusiva solo de las galerías y casas subastadoras; los museos, historiadores de arte, críticos, medios de difusión, academias, salones y jurados, al cumplir sus funciones específicas como la exhibición, la producción de productores, la promoción o la propia literatura de la obra; contribuyen no sólo a consagrar al pintor sino también a fijar el precio de su obra. Es decir, Miguel Peraza y Josu Iturbe⁶⁹ establecen que el precio de la obra de un pintor aumenta según los atributos acumulados por ella; por el número de exposiciones, publicaciones, libros y catálogos en los que aparezca la obra.

En resumen: en el año de 1990 un cuadro de Vincent Van Gogh, el retrato del doctor Gachet, fue subastado por 82. 5 millones de dólares en la casa Sotheby

⁶⁸ Bourdieu, *Las reglas...*, p. 259.

⁶⁹ Véase Miguel Peraza y Josu Iturbe. *El arte del mercado en arte*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1998, pp. 5-137.

en Nueva York. Esto es un claro ejemplo de que en el mercado de arte el precio de la obra no esta en relación con su coste de producción, “debido a que no se está comprando el objeto en sí mismo sino los atributos de diseño, creatividad, originalidad o simplemente la firma”.⁷⁰ Pero, Pierre Bourdieu va mas allá de esas razones dadas por Miguel Peraza y Josu Iturbe; la suma de dinero aquí invertida sería un acto insensato o insignificante sin la lógica del campo que le reconoce, le autoriza y lo constituye como objeto sagrado; “sin el universo de los oficiantes y creyentes que están dispuestos a producirlo como dotado de sentido y de valor, por referencia a toda la producción cuyo producto son sus categorías de percepción y de valoración”.⁷¹

Ahora bien, con lo que he escrito como introducción al tema del mercado pongo el dedo en la llaga en el cuerpo del arte. Un cuerpo que, como he visto, se ha ido constituyendo sin intromisión de unas demandas externas. Sin embargo, dicho cuerpo genera ciertas suspicacias ¿son realmente posibles los actos desinteresados? Se verá el caso del crítico, del coleccionista y del vendedor de cuadros. Para Francesco Poli,⁷² el crítico no solamente trata de juzgar, cotizar, premiar, aconsejar o comentar la obra de arte, en base de unos criterios estético-culturales, sino también, en base de unos intereses económicos, políticos, oportunista. Para el caso de los coleccionistas y marchante de cuadros, establece que en el fondo de todas las justificaciones que dan acerca de su interés por el arte, en términos de pasión desinteresada por la cultura, deseos de satisfacciones

⁷⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁷¹ Bourdieu, *Las reglas...*, p.256.

⁷² Véase Francesco Poli. *Producción artística y mercado*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 7-125.

espirituales, necesidad de realizarse como “hombres” al margen de su actividad profesional específica, de colaborar en la valoración de las producciones de un buen nivel cualitativo y el descubrimiento de nuevos talentos, se encuentra un interés de orden económico.

Lo dicho por Francesco Poli inmediatamente me remite al concepto de *illusio*, que para su elaboración Pierre Bourdieu se opone a aquellas ideas cuyo “principio de la acción consiste en el supuesto interés económico, y su finalidad en el beneficio material, planteado conscientemente mediante un cálculo racional”.⁷³ Se recuerda una vez más, que el proceso de diferenciación o de autonomización del mundo social tiende a hacer aparecer universos sociales con formas particulares de interés. Para el caso del campo artístico, este se fundamenta sobre la ley del desinterés. Con esto último quiero anexar que en los argumentos desinteresados dados por el crítico, coleccionista o marchante, no hay una conciencia calculadora cínica, que de antemano sabe que detrás de sus argumentos estético-culturales se esconde su verdadero interés, en términos económicos y políticos, que tiene sobre el arte; ya que los agentes al tener el sentido del juego, “al incorporar un sin fin de esquemas prácticos de percepción y de valoración que funcionan en tanto que instrumentos de construcción de la realidad, en tanto que principios de visión y de división del universo en el que se mueven, no necesitan plantear como fines los objetivos de su práctica. No son como *sujetos* frente a un objeto que estaría constituido como tal por un acto

⁷³ Bourdieu, *Razones prácticas...*, p.144.

intelectual de conocimiento; están, como se dice, metidos de lleno en su quehacer”.⁷⁴

Entonces si el campo artístico se ha liberado de las imposiciones y de las exigencias externas cómo se puede encontrar comentarios como el siguiente: “Siendo en la actualidad la actividad artística de alto nivel, promocionada y estrictamente controlada por las grandes organizaciones comerciales, resulta casi imposible para quién no esté en línea con las tendencias artísticas actuales, pretender tener éxito, es decir, ser descubierto”.⁷⁵ Los campos de producción cultural a pesar de haberse presentado como un modelo económico invertido, no pudieron evitar la amenaza de los productos heterónomos. De ahí, el porque Pierre Bourdieu utiliza la palabra relatividad al referirse a la autonomía de los campos. De ahí, también el porque, en parte, afirma que el campo artístico ocupa una posición dominada dentro del campo de poder. Para explicar esto último, es primordial definir el campo del poder, el cual es posible en referencia al espacio social.

Pierre Bourdieu parte de la idea de que todas las sociedades se presentan como espacios sociales y existir en un espacio es ser un punto, un individuo con determinadas características físicas, con determinadas categorías de percepción y con determinados esquemas clasificatorios, que le permiten no solo ser diferente, sino también, establecer diferencias. Dicho de otra forma, el espacio social como estructuras de diferencias, las cuales se fundamentan en la estructura de la

⁷⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁵ Poli, *op. cit.*, p. 124.

distribución de las especies de capital eficientes en el universo social considerado. Estructura de la distribución que no es inmutable, y eso hace que Bourdieu describa el espacio social global como un campo, “es decir a la vez como un campo de fuerzas, cuya necesidad se impone a los agentes que se han adentrado en él, y cómo un campo de luchas dentro del cual los agentes se enfrentan, con medios y fines diferenciados según su posición en la estructura del campo de fuerzas, contribuyendo de este modo a conservar o a transformar su estructura”.⁷⁶ En otras palabras, el campo del poder (que no es el campo político) es la sede en donde se llevan a cabo las luchas entre los agentes —que en función de su posición en el campo, ligada al volumen del capital específico que poseen y de cómo este se estructura en el campo— que pretenden conservar o transformar la relación de fuerzas instituidas en el campo de producción cultural.

Con lo escrito, se ve como en los campos de producción cultural no sólo se libran luchas por el aumento del volumen del capital simbólico. A estas luchas internas se incorporan otro tipo de capitales como son el económico o político. Especies de capital que en relación con sus poseedores establecen una jerarquía, que para el caso del campo artístico está se traduce en la lucha entre el principio heterónimo, el cual se basa en la gran producción, en el que el artista busca la notoriedad mundana y los éxitos comerciales, y el principio autónomo, que se fundamenta en la producción restringida que es en si mismo su propio mercado y en el que el artista busca el reconocimiento interno en vez de la notoriedad externa, es decir, ampliando la siguiente frase de Bourdieu: debilitados por esta

⁷⁶ Bourdieu. *Razones prácticas...*, p. 49.

especie de “caballo de Troya”, pongamos la jerarquización heterónoma o externa, como si fuera el caballo de madera que ya ha penetrado en el seno del campo. Ahora los ocupantes del caballo han salido de su vientre y combaten para imponer su poder heterónimo a los habitantes del campo artístico. Sin embargo ellos se defienden —y estas luchas explican el porque de la posición dominada del campo artístico en el campo de poder—, y el estado de la relación de fuerzas en esta lucha depende de la autonomía, que varía según las épocas y las tradiciones nacionales, de que dispone globalmente el campo, cuyo grado “depende del capital simbólico que se ha ido acumulando a lo largo del tiempo a través de la acción de las generaciones sucesivas. En el nombre de este capital colectivo los productores culturales se sienten con el derecho o con la obligación de ignorar las demandas o las exigencias de los poderes temporales, incluso de combatirlas invocando en su contra sus principios y sus normas propias: cuando están inscritas en estado de potencialidad objetiva, o incluso de exigencia, en la *razón específica* del campo, las libertades y las audacias que serían insensatas o sencillamente impensables en otro estado del campo o en otro campo se convierten en normales, incluso banales”.⁷⁷

¿Cuál es el grado actual de autonomía del campo artístico? ¿Prevalece el interés económico por parte de los artistas, coleccionistas, críticos y marchantes que los estéticos culturales? para ser más específica ¿el arte en México, según el período aquí estudiado, alguna vez alcanzó, como ocurrió en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX, un alto nivel de autonomía? Ante las dos primeras preguntas aquí planteadas, solamente menciono que para Francesco Poli,

⁷⁷ Bourdieu, *Las reglas...*, p. 237.

actualmente el valor estético tiende a estar subordinado al económico; Pierre Bourdieu en cambio lo expresa en las siguientes palabras: el arte puro, indiferente a las sanciones del mercado, al reconocimiento oficial, al éxito, hoy en día va perdiendo terreno a medida que los campos de producción cultural pierden su autonomía. Por otra parte, Miguel Peraza y Josu Iturbe en vez de inclinar la balanza hacia el interés económico o hacia el interés cultural, ellos optan por ver una relación cada vez mas estrecha entre ambos espacios, es decir, en que lo cultural no existe sin lo comercial y viceversa. En cuanto a la última pregunta, dejaré para más adelante su respuesta

8. EL CONSUMO DE LOS BIENES CULTURALES

“¿Qué es, pues, la Igualdad sino la negación de toda libertad, de toda superioridad y de la propia naturaleza: La Igualdad es la esclavitud. He aquí el porqué de que me guste el arte”.⁷⁸ Ante esa cita de Gustave Flaubert, me encuentro en el momento en el que el arte toma conciencia de sí mismo. El proceso iniciado a partir del renacimiento, culmina en la segunda mitad del siglo XIX con la aparición de lo que se llama el arte por el arte, en el que el artista rechaza el sometimiento de su obra a unas demandas externas. Este modo de producción artística viene a la vez acompañado de un modo particular de percibirla. La percepción artística “tiende a poner entre paréntesis la naturaleza y la función del objeto representado y a excluir cualquier tipo de reacción “ingenua” -horror ante lo horrible, deseo ante lo deseable, piadosa reverencia ante lo sagrado-”,⁷⁹ es así, que la comprensión e

⁷⁸ G. Flaubert, citado por P. Bourdieu, *La distinción, op. cit.*, p. 223.

⁷⁹ Bourdieu, *La distinción...*, p. 51.

interpretación de la obra de arte exige un “trabajo de localización y desciframiento que puede constituir la totalidad del consumo y de las satisfacciones que este procura, y que requiere un tiempo y unas disposiciones adquiridas con el tiempo”.⁸⁰

Por otro lado, en el libro *El arte y su distribución*, Juan Acha puntualiza en el reduccionismo de algunos estudios al detener el consumo de la obra de arte a lo puramente artístico, olvidando los efectos finales, no artísticos por naturaleza. En cambio, Miguel Peraza y Josu Iturbe son más específicos al decir que la obra de arte sirve a otro tipo de objetivos que no tienen que ver exactamente con lo artístico sino con lo económico: la obra de arte puede ser también una inversión productiva relativamente segura, que escapa de los controles del fisco y de la inflación. Por ejemplo, el texto *Producción artística y mercado* rescata el caso de Alberto Della Ragione, el cual renunció a adquirir una casa para poder comprar en una subasta pública un cuadro de Amedeo Modigliani (pintor y escultor italiano). Para Francesco Poli, en esta anécdota prevalece un notable sentido de los negocios característico de todos los grandes coleccionistas. Pero sin dejarme llevar con la idea de que todo consumo representa un beneficio económico, digo: la adquisición del cuadro de Modigliani por parte de Alberto Della Ragione no sólo le proporcionó un beneficio económico, como bien dice Poli, sino también, un beneficio de distinción, que va unido a un poder de consagrar y de “buen gusto”, que también se les reconoce a estos propietarios de obras de arte.

⁸⁰ *Ibid.*, p.98.

En el libro *La distinción*, Pierre Bourdieu establece que dada la singularidad de las condiciones de existencia que se requieren —dinero, tiempo, recursos teóricos, que se adquieren mediante la educación y el medio familiar, y prácticos— para obtener esta disposición estética; las obras culturales aseguran un beneficio de distinción a aquellos que se apropian, material o simbólicamente de ellas. Cabe señalar, que la intención de distinción no es propia de los consumidores de obras de arte; esta también devine de sus productores. En otras palabras, la dialéctica de la pretensión y la distinción que constituye el principio de las transformaciones del espacio de los consumidores se encuentra también en el campo de producción. Pero dejaré para más adelante la explicación detallada de la homología estructural entre el espacio de producción (el campo artístico) y el campo de los consumidores, por el momento quiero comentar que un emblema de clase caduca cuando pierde su poder distintivo, es decir, cuando el número de quienes están en condiciones de apropiarse de este bien aumenta. De ahí, por ejemplo, el abandono del estatus de prestigio de las obras de Antonio Vivaldi por parte de los musicólogos en el momento en el que fueron adquiriendo una mayor divulgación. Ante esto último se puede ver que las actividades o las preferencias propias de determinados individuos o grupos no se dan de una vez y para siempre como el pensamiento sustancialista suele remitirlas, más bien incumben en un momento concreto del tiempo debido a su posición en un espacio social determinado, y en un estado determinado de la oferta de los bienes y de las prácticas posibles.

He visto que cuando se habla de consumo, algunos estudios lo relacionan exclusivamente o predominantemente con otra palabra: el capital económico, el cual es necesario pero no indispensable para acceder a la obra de arte, es decir, a pesar de que uno puede tener la capacidad económica para ir a un museo, a un concierto, al teatro, comprar una novela o una pintura, mi decisión de gastar o no mi dinero para el consumo de estos bienes dependerá de que si tengo o no las disposiciones y competencias impuestas por el modo de percepción establecido por las obras, que a la vez generan un profundo deseo o necesidad por la adquisición de uno de estos bienes culturales. Al afirmar esto no quiero decir que al comprar una obra de arte o visitar un museo siempre este presente un deseo de satisfacerse artísticamente, ya que esto último puede ir o no de la mano de un interés económico o distintivo que también puede generar la apropiación de una obra de arte.

9. LA OFERTA Y LA DEMANDA

Recupero y a la vez transformo la siguiente pregunta planteada por Miguel Peraza y Josu Iturbe: ¿quién escoge a quién? ¿El productor al canal de distribución o el canal al productor? A ¿quién escoge a quién? ¿El productor al consumidor o el consumidor al productor? La ley de la oferta y la demanda en el arte no se da de una manera consciente, calculada; es el resultado de un concierto objetivo de dos lógicas relativamente independientes: los campos de producción en donde se elaboran los bienes culturales y los campos de consumo en donde se determinan los gustos.

El encuentro entre dos espacios y dos historias relativamente autónomas es efecto de las homologías. Para Pierre Bourdieu, cada campo revela unas propiedades que comparte con todos los demás. Dicho de otra forma, todos los campos “tienden organizarse según la misma lógica, es decir, según el volumen del capital específico, y de que las oposiciones que tienden a establecerse en cada caso entre los más ricos y los menos ricos en capital específico”.⁸¹ Para el caso del campo de producción artística y el campo de consumo se recuerda que el principio de sus transformaciones se constituye a partir de la dialéctica de la pretensión y la distinción. Es así, que veo cómo las estrategias de distinción del productor y las estrategias de distinción de los consumidores más enterados, más distinguidos, se encuentren sin necesidad de buscarse: es por “la homología estructural y funcional entre la posición de un escritor o de un artista determinado en el campo de producción y la posición de su público en el campo de las clases y de las fracciones de clase”,⁸² y no el cálculo cínico, salvo los agentes más heterónomos del campo de producción cultural, que los productos ofrecidos por los artistas estén ajustados a las expectativas del público o que los diferentes gustos encuentren las condiciones de su realización en el *universo de los posibles* que les ofrece el campo artístico.

Ahora bien, al hablar de los campos de consumo me he topado nuevamente con la palabra el gusto.⁸³ Para desarrollar ese concepto me remito a la novela *Las afinidades electivas* del escritor alemán Johann Goethe, y principalmente en el

⁸¹ *Ibid.*, p. 230.

⁸² *Ibid.*, p. 233.

⁸³ “El gusto, propensión y aptitud para la apropiación (material y/o simbólica) de una clase determinada de objetos o de prácticas enclasadadas y enclasantas”. *Ibid.*, pp. 172 -173.

momento en que el capitán le explica a Carlota lo que son, en química, las afinidades electivas:

Por ejemplo eso que llamamos piedra caliza es una tierra calcárea más o menos pura ligada a un ácido débil que nosotros conocemos bajo su forma gaseosa. Si metemos un fragmento de esta piedra en ácido sulfúrico diluido, el ácido se apoderara de la cal y obtendremos yeso, mientras que aquel ácido débil de que hablábamos se volatizará. Aquí se ha producido una separación y una nueva composición y por lo tanto estamos legitimados para usar el término afinidad electiva, porque realmente es como si se hubiera preferido una relación en lugar de la otra, como si se hubiera querido elegir una en detrimento de otra.

Ante la explicación dada por el capitán sobre las afinidades electivas, Carlota responde:

Pero la verdad es que yo no veo aquí ninguna elección, sino más bien una necesidad natural y tal vez ni eso, porque a lo mejor se trata únicamente de una cuestión de pura ocasión. La ocasión crea relaciones, del mismo modo que hace al ladrón, y cuando hablamos de sus cuerpos naturales a mi me parece que la elección está solamente en manos del químico que pone a esos cuerpos en contacto.⁸⁴

Por su parte, en sociología, la preferencia de una relación en lugar de otra, la elección de objetos, personas, conocimientos, no está en manos del químico sino del gusto. El gusto es lo que empareja, aúna cosas, casa colores, une personas; al ser el producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de

⁸⁴ Johann Wolfgang Goethe. *Las afinidades electivas*, Madrid, Alianza editorial, 2004, p. 60-61.

condiciones de existencia, también separa cosas, desalienta relaciones discordantes, en pocas palabras, los gustos son la afirmación práctica de una diferencia inevitable.

En resumen: los gustos son un conjunto de elecciones de prácticas (deportes, actividades de ocio) y de propiedades (muebles, corbatas, sombreros, libros, cuadros) de una persona o un grupo. En el caso del campo artístico, el productor cultural ha hecho una cosa no a partir de la demanda, de un estudio de mercado con el fin de obtener el máximo beneficio posible, sino a partir de su gusto:

El artista es ese profesional de la transformación de lo implícito en explícito, de la objetivación, que transforma el gusto en objeto, que realiza lo potencial, es decir, ese sentido práctico de lo bello que sólo puede conocerse realizándose.⁸⁵

La oferta y la demanda en el mercado de bienes culturales es el encuentro entre el gusto objetivado del artista y el gusto del consumidor, lo cual provoca que a menudo se viva el encuentro con la obra en la lógica del flechazo —es el encuentro milagroso entre una expectativa y su realización—. Y que la experiencia del amor al arte se exprese y se viva en el lenguaje del amor.

⁸⁵ Pierre Bourdieu. “La metamorfosis de los gustos”, en *Cuestiones de sociología*, Madrid, Istmo, 2000, p. 163.

Cuarta Parte

CAUSAS EXTERNAS E INTERNAS DEL MURALISMO EN MÉXICO

La tensión entre las posiciones, que es constitutiva de la estructura del campo, es asimismo lo que determina su cambio, a través de las luchas a propósito de unos envites a su vez creados por las luchas; pero, por grande que sea la autonomía del campo, el resultado de estas luchas nunca es completamente independiente de los factores externos.

PIERRE BOURDIEU

10. ARTE Y ESTADO

...es innegable que no hay un solo pueblo que haya dejado huella en la historia presente algo en la civilización, donde no se encuentre el gobierno ejerciendo una acción tenaz y decisiva con el fomento al arte en todas sus manifestaciones... El estado debe exigir del artista que trabaje... (en) una producción artística rica y elevada (que) traerá consigo la regeneración y la exaltación del espíritu nacional...

JOSÉ VASCONCELOS

El renacimiento artístico mexicano se explicó desde sus inicios en relación con la lucha armada de 1910-1917. Conformar el Estado nacional revolucionario exigía la participación de diversos grupos. Como parte de ellos, los artistas e intelectuales creían en el poder transformador de la democracia y la educación para cambiar ahora de manera pacífica la realidad social. De ahí que su participación se limitara, en un principio, a exigir cambios dentro de la misma Academia. No obstante, esa posición, a su vez, estuvo ligada a luchas de poder: los artistas combatían para ocupar un lugar en la jerarquía del régimen en proceso de conformación. Por otra parte, el Estado requirió el sustento de los campos artísticos y culturales para explicarse y justificar las aspiraciones al poder y la manera de ejercerlo del grupo que lo detentó. Es así que, en este apartado primero se abordará parte de la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), que a principios de 1911, meses antes de que Porfirio Díaz dejara la presidencia, los alumnos de la ENBA pidieron una serie de cambios en los planes de estudio. Sin embargo, esos cambios, según Alicia Azuela, se cristalizaron hasta 1913, cuando se crea la primera Escuela al Aire Libre en Santa Anita Ixtapalapa.

Son varios los motivos que me llevan a hablar de las Escuelas al Aire Libre (EAL): el primero se basa que con su apertura se empezó con la ruptura del punto de vista soberano de la academia. Es decir, tanto las EAL como la ENBA combatían por el monopolio de la legitimidad de la enseñanza artística: la creación de un arte académico y la producción de un arte libre y popular. El segundo motivo es que las EAL, al igual que la pintura mural, fueron las principales manifestaciones de arte público del México revolucionario, además de que representaron un ejemplo de la relación que se dio en ese entonces entre el arte y el Estado en el ámbito operativo, ideológico y pragmático.

Ahora bien, en este momento he llegado al siguiente punto que voy también aquí a resaltar: la pintura mural.⁸⁶ Si bien es cierto que la primera etapa del muralismo se ubica en el año de 1922, cuando José Vasconcelos —primero rector de la Universidad de México, y posteriormente ministro de Educación durante el régimen obregonista (diciembre 1920-noviembre 1924) — invita a los pintores a decorar los muros de la Preparatoria (hoy antiguo Colegio de San Ildefonso). Cabe destacar, que en el año de 1910, los estudiantes, encabezados por el pintor Gerardo Murillo (Dr. Atl), habían exigido una exposición mexicana paralela a la que se había proyectado de pintura española contemporánea para celebrar el primer Centenario de la Independencia. El gobierno de Porfirio Díaz accedió a que

⁸⁶ Para Shifra Goldman, la palabra muralismo viene del latín *muralis*, “y se refiere a pinturas ejecutadas sobre una pared (o techo), especialmente como parte de un esquema decorativo. Tanto las técnicas muralísticas como los soportes en que pueden aparecer, se han extendido inmensurablemente en el periodo moderno. La noción básica es la de pertenecer, o adherirse en cierto modo, a una pared”. Shifra Goldman. “Después de San Ildefonso. Cambios en el quehacer muralístico y su significado”, en *Memoria Congreso Internacional del Muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, p. 156.

los estudiantes organizaran su exposición de pintura mexicana. Pero, la aventura no terminó allí, los pintores, entusiasmados por el éxito, aceptaron la nueva proposición del Dr. Atl: formar el *Centro Artístico*, sociedad defensiva y de trabajo, cuyo objetivo era conseguir muros de los edificios públicos. Así nació, en palabras de Antonio Luna Arroyo, la pintura mural mexicana.⁸⁷

Para el pintor José Clemente Orozco, Gerardo Murillo fue el verdadero iniciador de la revolución plástica mexicana; él atacó a la ENBA por su fuerte atadura a ciertos modelos occidentales y preconizó un arte salido de la entraña mexicana. Un arte que siguiera los lineamientos, de su descubrimiento en su estancia en Europa, del arte mural renacentista. En consecuencia, como ya lo he mencionado, el Dr. Atl junto a un grupo de pintores pidieron al gobierno muros para pintar. El ministro de instrucción pública, Justo Sierra, les concedió los muros del anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. Sin embargo, no llegaron a realizarlos, hasta 1922, debido a que estalló la Revolución.

En resumen, la ENBA, las EAL y la pintura mural son los puntos principales que a continuación voy a desarrollar en este apartado. Todas ellas protagonizaron luchas no solamente por el monopolio legítimo de la enseñanza artística, sino también por la definición del sentido y del valor de la obra de arte. Además, específicamente las EAL y la pintura mural, formaron parte de la explosión cultural paralela a la lucha armada de 1910. Asimismo, ambas expresiones funcionaron como elementos de identidad, reivindicatorio para los propios artistas y los grupos políticos dominantes, convirtiéndose en punto de unión entre ambos.

⁸⁷ Véase Antonio Luna Arroyo, *Siqueiros. Sinopsis de su vida y su pintura*, México, Editorial CVLTVRA, 1950, p. 15.

LA ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LAS ESCUELAS AL AIRE LIBRE

Durante el interinato presidencial de Francisco León de la Barra, la Unión de Alumnos, Escultores y Pintores desencadenaron (28 de julio de 1911) una huelga general. Ellos solicitaron al secretario de Gobernación y del despacho de Instrucción Pública, Francisco Vázquez Gómez, la destitución del director de la ENBA, Antonio Rivas Mercado, la modificación de sus retrasados métodos de enseñanza —sistema Pillet, importado de Francia— y la división de la escuela en dos: una para estudiar arquitectura y la otra para la pintura, escultura y grabado.

Para tranquilizar a los alumnos, el 31 de octubre de 1911 —a menos de un mes de que Francisco I. Madero llegará a la presidencia— las autoridades nombran a Alfredo Ramos Martínez como subdirector de la escuela y encargado del departamento de Dibujo, Pintura, Escultura y Grabado. La inestabilidad del país y la animadversión de Rivas Mercado limitaron sus iniciativas, y solo pudo hacer cambios radicales cuando asume la dirección —con Victoriano Huerta en la presidencia— de la ENBA, el 9 de agosto de 1913.

Bajo la dirección de Ramos, la escuela (recién había cambiado de nombre por la Academia Nacional de Bellas Artes) instauró las clases de dibujo y de pintura de figura al aire libre, recurriendo para su representación al impresionismo. Además, creó la primera Escuela al Aire Libre, la cual apenas funcionó algunos meses, ya que tuvo que cerrar sus puertas debido al cambio de gobierno —Victoriano Huerta huye del país y el poder lo asume Venustiano Carranza—, y con

ello la cesación de Alfredo Ramos Martínez y la sucesión de Gerardo Murillo a la dirección de la Academia.

Al principio de su cargo, el nuevo director se comprometió a no efectuar ningún cambio “ni en el personal ni en los métodos del establecimiento”. No obstante, al concluir el año escolar, el cual había iniciado el 2 de febrero de 1914, estando todavía Alfredo Ramos en la dirección, y concluido con la nueva administración a finales de octubre del mismo año, el Dr. Atl no solamente se propuso reorientar la enseñanza artística, dándole un enfoque pragmático y utilitario, sino que también, cerró la Escuela al Aire Libre de Santa Anita “con el pretexto de que ahí se establecía una relación romántica con la realidad mexicana contraria a los nuevos parámetros educativos”. Pero, en el fondo de esta decisión, siguiendo a Alicia Azuela, parecen haber pesado más los motivos de orden político que los de orden académico: la EAL se le identificaba con el huertismo y Gerardo Murillo no podía abrirse un espacio entre los carrancistas con el proyecto educativo de Ramos Martínez. Sin embargo, sus proyectos no lograron concretarse, ya que el pintor se fue a Orizaba para apoyar al gobierno constitucionalista.

He visto que al poco tiempo de su creación, la EAL cerró sus puertas para volver abrirlas en 1920 cuando José Vasconcelos puso de nuevo al pintor Alfredo Ramos Martínez al frente de la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA). Es decir, a cargo nuevamente de la ANBA, Ramos Martínez retomó el método espontaneísta y antiacadémico que utilizó en su anterior gestión. Asimismo, transformó los planes de estudio, convirtiendo todas las clases de la Academia en

talleres libres e interdisciplinarios. Y como parte de este programa, reinstaló también la Escuela al Aire Libre, cuya metodología educativa se basó en la Escuela Acción, “la cual respondía a las metas integracionistas gubernamentales de hacer de la tradición y de las cualidades artísticas del mexicano un instrumento identitario de unidad espiritual y una herramienta para alcanzar la armonía ideológica de la nación”.⁸⁸

Lo importante a destacar en esta reapertura es que desde 1922 se empezó a dar el cambio de rumbo en la EAL hacia la popularización de la enseñanza artística, la cual se consolidó de manera definitiva en el gobierno de Plutarco Elías Calles, con la apertura de las aulas al público en general, destacando su predilección por el sector popular “indígena”. En este momento digo escuelas porque gracias al rector de la Universidad de México, Alfonso Pruneda, quien era un antiguo impulsor de la Universidad Popular y estaba totalmente de acuerdo con Moisés Sáenz⁸⁹ de democratizar la educación artística, es que se abrieron otras Escuelas al Aire Libre en Tlalpan, Xochimilco, los Reyes y Guadalupe Hidalgo; en 1926 se inauguró la de la Viga y para 1928 otras en San Ángel e Ixtacalco, además se extendieron por la república como en Monterrey, Morelia y Cholula.

⁸⁸ Alicia Azuela de la Cueva. *Arte y Poder*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p 76.

⁸⁹ Bajo la presidencia de Plutarco Elías Calles (1924-1928), Moisés Sáenz fue el Subsecretario de Educación. Asimismo el ideólogo y el operador del plan educativo gubernamental. Sáenz fundamentó su propuesta educativa en la teoría integralista, que buscaba reconstruir a México conjuntando todos los elementos constitutivos de la nacionalidad. A su vez, responsabilizaba de esta labor integracionista a los “miembros efectivos de la comunidad” como los profesionistas, los técnicos especializados, los artistas e intelectuales y, muy en especial, los maestros, ya que en ellos predominaba el empeño común de redimir al pueblo, realizando un trabajo conjunto en la cruzada de reconstrucción nacional como predicadores del evangelio de la reforma social. “Todos debían de conformar un *México íntegro* no sólo por su unidad material y política, sino también por la homogeneización racial, por la comunidad espiritual y por la calidad ética”. Véase Moisés Sáenz. *México Íntegro*, México, SEP, Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas, 1982, pp. 11-193.

Durante el callismo, las escuelas tuvieron un gran auge: recibieron del régimen un enorme apoyo interno y una gran difusión internacional, ya que las utilizaban para mostrar sus avances gubernamentales. La gran difusión internacional consistió en exponer en Estados Unidos y en Europa las obras de los alumnos de las Escuelas al Aire Libre y de los Centros Populares de Pintura.⁹⁰ Y aunque estas estaban abiertas al público en general se inclinaron por el sector indígena originario de áreas semiurbanas. Esta inclinación también se vio reflejada en la selección de pinturas para su segunda exposición en 1926: el Secretario de Educación, Manuel Puig Casauranc, colocó a Alfredo Ramos Martínez como supervisor de la exposición, indicándole mediante una carta lo siguiente:

1) Preferir aquéllos cuyos autores sean niños de ocho a doce a trece años, especialmente pertenecientes a las clases sociales más humildes.

⁹⁰ Con la finalidad de llevar las Escuelas de Pintura al Aire Libre a las zonas industriales citadinas, Gabriel Fernández Ledesma fundó el primero de los Centros de Enseñanza Artística Popular en San Pablo, en el callejón del Hormigón, y Fernando Leal creó otro más en Nonoalco. Los CEAP (1927) tenían como objetivo involucrar en la producción y en la experiencia estética a los sectores proletarios, ayudándolos a su vez a descubrir las cualidades plásticas de las fábricas, de las máquinas y del paisaje urbano. Utilizando los mismos métodos de enseñanza espontaneísta de las EAL, los CEAP pretendían que el “niño obrero reflejara un ambiente ya no local sino parte de una civilización standard, práctica, sobria, joven y muy desprovista del encanto de las cosas y las tradiciones próximas a desaparecer”. Además creían que empujado por una profunda fuerza racial, el niño proletario de nuestro país lograría crear con tales elementos internacionales un “arte mexicano”. Sin embargo, en todo esto hay que hacer notar que este furor maquinista y urbano era una actitud utópica, ya que México no era un país industrializado y resultaba atípico en el contexto general, esencialmente rural, con grandes desigualdades económicas y de escolaridad, y un amplísimo y variado mosaico cultural. Véase Martín Ramírez. “El Centro Popular de Pintura de San Pablo”, en *Forma. Revista de las Artes Plásticas y Arquitectura*, núm. 7, México, SEP-UNAM, 1927, p. 6.

2) *Para la selección de los cuadros no preocuparse por su acabado o méritos académicos, sino más bien de la fuerza de colorido, de la pujanza de intención, y de la finura o personalidad en la expresión del modelo o paisaje.*

3) *Habrá que recoger retratos de los niños-autores de estas obras con una pequeñísima semblanza biográfica y social de cada uno, para publicarla junto con su trabajo, procurando señalar con exactitud en cada caso el grupo racial a que el niño pertenezca.*

En esta monografía no haremos figurar, o si acaso le daremos en un apéndice un lugar de menor importancia (diez o quince cuadros a lo más), a la Escuela al Aire Libre de Coyoacán que tan acertadamente dirige usted, porque se trata particularmente de señalar el fenómeno psicológico tan importante que pudo observarse con los niños de las Escuelas Libres de Guadalupe, Xochimilco y Tlalpan, cuya reciente instalación y el hecho de que los alumnos sean chiquillos y casi todos indios y mestizos, a diferencia del grupo escolar que asiste a la escuela de Coyoacán, hace que tengamos especial interés en hacer resaltar el aspecto a que me refiero.⁹¹

Cabe comentar, que la difusión en el extranjero respondía también a la búsqueda, tanto de artistas, intelectuales y gobierno, de reivindicar al país a nivel internacional mediante la cultura, debido a que la guerra cristera se había sumado a su descrédito revolucionario, y más que nunca se hablaba del México bárbaro. Pero a pesar de que la exposición tuvo un éxito, los críticos y el público en el exterior lejos de constituir la relación artista-revolucionario se quedaron con la

⁹¹ Carta escrita por el Secretario de Educación, Manuel Puig Casauranc, a Ramos Martínez el 2 de octubre de 1925. AAASC, caja 3, carpeta 2, expediente 44, 1925.

imagen del “buen salvaje”. Dicho de otra manera, las obras de las EAL causaron gran sensación en el extranjero por su primitivismo, pocos fueron los críticos que realmente establecieron el binomio revolución-renacimiento artístico mexicano.

Ahora bien, no todos los pintores estaban a favor de las Escuelas al Aire Libre y de los Centros de Enseñanza Artística Popular. Por ejemplo, Carlos Mérida, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, no compartían su concepción populista, indigenista y espontánea, pensaban que el artista mexicano debía hacer a un lado las amarras nacionalistas y producir obras de valor universal sin perder su singularidad. Además estaban en contra de que por el esfuerzo de privilegiar la educación artística popular; de impartir a la generalidad una educación humanista, se llegara a abandonar la formación de artistas profesionales.

Por otra parte, en la ANBA ya se había acrecentado la molestia por la preponderancia dada a las EAL y a los CEAP: Manuel Toussaint fue quien encabezó la campaña para reestructurar los programas de estudio de la ANBA, con el fin de dedicarla de nuevo a la formación de especialistas y de separar la Escuela de Artes Plásticas de la de Arquitectura. A su vez, pidieron la destitución de Ramos Martínez de la dirección por no fortalecer la enseñanza y apoyar exclusivamente la labor de las EAL y los CEAP.

Y en contraposición no sólo a la candidatura del historiador de arte, Manuel Toussaint, a la dirección del ANBA, sino que también a los métodos educativos de Ramos Martínez, es que se creó el grupo *30-30*. Es decir, los alumnos y maestros

plenairistas como Gabriel Fernández Ledesma, Rafael Vera Córdoba, Francisco Díaz de León, Rosario Cabrera, Fernando Leal y Ramón Cano, conformaron un grupo, en julio de 1928, titulado *30-30*, que a través de cinco manifiestos, una protesta, tres números de la revista *¡30-30! Órgano de los Pintores de México* y varias exposiciones de pintura y grabado, dieron la batalla para evitar la recuperación del formalismo académico por parte de Manuel Toussaint y su grupo, y para oponerse a los métodos educativos de Ramos Martínez, ya que para ellos “era fundamentalmente un pedagogo, cuyo sistema de enseñanza se limitó a sensibilizar a los alumnos de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, dejando de lado la concepción social del arte”. Así que la única solución para fomentar el arte en México era reunir a las EAL, los CEAP y a las distintas ramas de la ANBA dentro de una nueva institución que denominarían la Escuela Central de Artes y Ciencias de las Artes, la cual se abocaría a impartir a la par artes y oficios.

A raíz del asesinato de Álvaro Obregón, el 17 de julio de 1928, los conflictos políticos alcanzaron los ámbitos de la cultura y de la educación. Es así, que a pocos días del homicidio del presidente el centro de la ciudad de México amaneció tapizado con el primero de los cinco manifiestos del grupo *30-30*. En el fondo de estos manifiestos —en donde, por ejemplo, se acusaba a Toussaint y su grupo de tratar de imponer un sistema de enseñanza retrógrada y elitista— estaba la lucha por imponer su forma de educación artística, y cuya imposición se podría dar a partir de la elección del próximo presidente de México. Sin embargo, en el mes de diciembre, con el gobierno interino de Emilio Portes Gil, la facción “profesionalizadora” ganó, en un primer momento, la batalla: Manuel Toussaint

asumió la dirección de la ANBA. En reacción a este hecho el grupo *30-30* sacó el cartel propagandístico *Protesta de los artistas revolucionarios de México*, el cual fue redactado por Gabriel Fernández Ledesma y Diego Rivera, y firmado por David A. Siqueiros, Ramos Martínez, entre muchas otras.

En líneas anteriores establecí que en un primer momento ganó la batalla la facción “profesionalizadora”: Manuel Toussaint duró poco tiempo en su cargo, ya que no cumplió con las expectativas de ninguno de los dos grupos, asumiendo la dirección, en 1929, el pintor Diego Rivera. El plan de trabajo que Rivera propuso para la Academia, consistió en:

- 1.- ofrecer al estudiante los conocimientos artísticos necesarios para vincular el ejercicio de las artes con la experiencia cotidiana y, de esta manera, mejorar las condiciones de vida de la clase trabajadora.
- 2.- formar artistas-obreros multidisciplinarios.
- 3.- realizar el trabajo artístico de manera colectiva.
- 4.- Llevar la experiencia estética a amplios sectores populares y,
- 5.- adecuar los requisitos y horarios al perfil de los obreros.

Este programa coincidió con las propuestas del grupo *30-30*. No obstante, el paso del pintor guanajuatense por la dirección de la Academia duró escasos once meses: primero vino el descontento de los alumnos porque su propuesta de formar artistas-obreros era más demandante que la propia academia, y no les dejaba tiempo para trabajar y poder así costear su manutención. Y segundo, los alumnos que buscaban cursar la carrera de arquitectura no conseguían recibir una sólida formación profesional. Ante ese hecho, Diego Rivera presentó su renuncia a

la dirección de la Academia, en mayo de 1930 —tres meses después de la toma de poder del presidente Pascual Ortiz Rubio—, y asumió el cargo vacante Vicente Lombardo Toledano.

En el mismo año que Rivera asume la dirección de la academia, la Universidad de México obtuvo su autonomía, y la Academia pasa a ser parte de la UNAM, la cual, a su vez, quedó dividida en dos: Escuela Nacional de Arquitectura y Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP). Pero no fue hasta 1953, cuando la Escuela Nacional de Arquitectura deja de compartir con la Escuela Nacional de Artes Plásticas el edificio anteriormente destinado a la academia, para trasladarse a Ciudad Universitaria. La ENAP siguió por largos años trabajando mediante talleres libres sin expedir ningún título profesional. “Un alumno podía permanecer varios años a lado de un solo maestro y asistir libremente a las clases teóricas”.⁹² Todo esto cambio con Antonio Trejo Osorio, que al asumir la dirección de la escuela implantó las licenciaturas de pintura, escultura y grabado y dibujo publicitario, y que más adelante serán sustituidas de nombre por la licenciatura de Artes Visuales y Diseño Gráfico. Finalmente abandona la antigua academia de San Carlos para instalarse en el barrio de Santiago, en Xochimilco.

Por último, en el caso de las Escuelas al Aire Libre y los Centros de Enseñanza Artística Popular quedaron, con la autonomía de la UNAM, bajo el Departamento de Bellas Artes de la SEP. Durante el maximato, las EAL y los CEAP sufrieron serias limitaciones económicas a consecuencia de la banca rota

⁹² Roberto Garibay S. *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM, 1990, p. 47.

estatal y de la indiferencia de las autoridades a esta forma de educación artística. Por ejemplo, en 1932, bajo la presidencia de Abelardo Luján Rodríguez, Narciso Bassols, Secretario de Educación Pública, inició las transformaciones en el sistema educativo que culminaría en el nuevo Programa de Educación Socialista que pretendía apoyar principalmente la formación técnica de carácter práctico. Esta serie de principios se contraponía al intuicionismo y al espontaneísmo de las EAL y los CEAP, además de que las descalificaron por ser poco profesionales en sus metas y sus sistemas de enseñanza. Pero, a pesar de que el pintor Rufino Tamayo, director del Departamento de Artes Pláticas de la SEP, les dio mayor rigor a los sistemas de enseñanza y a los planes de estudio; al final del maximato la primera que se clausuro fue la de Tlalpan y finalmente todas empezaron poco a poco a desaparecer a lo largo del cardenismo.

LA PINTURA MURAL EN MÉXICO

Si bien el surgimiento del muralismo en México podemos enfocarlo, como ya lo establecí al principio de este apartado, a partir del año de 1910, cuando el Dr. Atl con otros pintores solicitaron al gobierno de Porfirio Díaz muros de los edificios públicos para pintar; es en el año de 1922 cuando este proyecto se llega verdaderamente a cristalizar. Es decir, durante el gobierno de Álvaro Obregón, José Vasconcelos asume el Ministerio de Educación Pública, ahí logró poner en marcha el plan de educación popular y difusión artística más ambicioso que tuvo México en el siglo XX.

El plan educativo de Vasconcelos derivó de algunos de los principios filosóficos arraigados en el pensamiento ateneísta.⁹³ Éste partió de la revolución espiritual, en la tesis de las capacidades de la educación, cultura y arte para transformar el devenir histórico, para permitir al mexicano desarrollar su pensamiento y sensibilidad, y propiciar la evolución social necesaria para el establecimiento de una sociedad democrática y justa, en la que dominarán los valores del espíritu. Dicho en otras palabras, con una mentalidad moderna, el ministro de educación “pretendió solucionar los grandes problemas nacionales mediante la educación, la cultura y el arte, y a partir de esa perspectiva sentó las bases del sistema pedagógico gubernamental en las escuelas de educación básica, media y superior, y matizó los contenidos y jerarquías de los programas de formación, difusión y patrocinio artístico”.⁹⁴

En cuanto a esto último, cabe anexar que Vasconcelos consideraba que el arte era la manifestación cultural más importante por ser el instrumento ideal para exteriorizar lo mejor del hombre, por propiciar una transformación profunda del espíritu y la conducta, y por poseer la capacidad esencial para impulsar el ascenso espiritual de la humanidad y su reincorporación al todo. Es así, que hace venir de

⁹³ Para entender ese término hay que vincularlo con el grupo Ateneo de la Juventud, el cual se fundó en las postrimerías del Porfiriato. Su objetivo principal era trabajar en pro de la cultura intelectual y artística mediante la celebración de reuniones públicas donde se dieran lecturas de trabajos literarios, científicos y filosóficos. El Ateneo de la Juventud —que en la sesión del 25 de septiembre de 1912, cambia de nombre por el Ateneo en México— tuvo tanta importancia para las letras mexicanas por haber estado integrado por personalidades como Alfonso Reyes, Luís Urbina, Antonio Caso, Pedro Enrique Ureña, José Vasconcelos, Luís Castillo Ledón y otros intelectuales. Pero a pesar de que perseguían los mismos fines, cada uno de los integrantes del grupo seguían sus tendencias particulares inclinados unos por el modernismo y otros continuando como conservadores. Dentro del pensamiento moderno, los ateneístas estudiaron a Federico Nietzsche, Benedetto Croce, Henri Bergson, Romain Rolland, Rabindranath Tagore, José Enrique Rodó, a los neoplatónicos, así como el manifiesto socialista de Karl Lebknecht y Rosa Luxemburgo. Cabe resaltar, que fue precisamente la filosofía de bergson la que abrazó Vasconcelos públicamente para el grupo, cerrando así la etapa positivista del pensamiento mexicano.

⁹⁴ A. Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p. 50.

Europa a los pintores Diego Rivera y Roberto Montenegro e invita a los que aquí estaban, y les ofrece los muros de la Escuela Nacional Preparatoria y los de la ex-iglesia de San Pedro y San Pablo para llevar a cabo su programa artístico.

Pero antes de continuar es necesario abrir un paréntesis para hablar brevemente de Álvaro Obregón, porque fue él quien inició el proceso definitorio de la relación Estado y cultura. Me explico, cuando Venustiano Carranza pretendía la presidencia de México, Álvaro Obregón, quién en ese entonces encabezaba el ejército carrancista, de inmediato buscó el apoyo de los artistas e intelectuales. Así, el Dr. Atl persuadió no solamente a los artistas de que apoyaran a los constitucionalistas, sino que también logró convencer a los miembros de la Casa del Obrero Mundial —la COM, creada en 1912, era la principal agrupación obrera del país, y de la cual Gerardo Murillo era líder relevante— firmar con Carranza un pacto de colaboración que incorporó a unos tres mil combatientes a sus filas y garantizó el patrocinio oficial del movimiento obrero. Sin embargo, a mediados de 1915, la relación con los grupos obreros empezó a desgastarse debido a que Venustiano Carranza se opuso, a pesar del apoyo que recibió por parte de ellos para llegar a la presidencia, a incorporarlos al constitucionalismo como sector laboral organizado. En agosto de 1916, luego de la clausura de la COM —el gobierno les retiró el sueldo que había ofrecido pagarles por luchar por el constitucionalismo—, los artistas rompieron con Carranza, y tiempo después apoyaron al grupo Acción que coordinaba la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) —organización laboral creada en 1918—. Por otra parte, Álvaro

Obregón también se separó de Carranza en desacuerdo con su decisión de elegir como presidente de la República al Ingeniero Ignacio Bonillas, y después de renunciar a la Secretaría de Guerra, en mayo de 1917, se lanza como candidato a la presidencia (junio de 1919). Tanto artistas, intelectuales y académicos, que apoyaron al constitucionalismo, colaboraron a lado de los obreros en la campaña obregonista, y ya como primer mandatario, Obregón selló las alianzas con la elite ilustrada, comandada por Vasconcelos, dando lugar, en palabras de Alicia Azuela, a su participación en el campo de la cultura desde el Estado mismo y transformándose en puntual de la imagen del nuevo orden revolucionario que convirtió en sinónimos las palabras revolución, reconstrucción y renacimiento artístico.

Y cerrado el paréntesis, regreso al programa artístico de Vasconcelos: en 1922, comisionó la primera serie de murales para decorar la antigua iglesia de San Pedro y San Pablo. Participaron en el proyecto Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Gerardo Murillo, Xavier Guerrero y Gabriel Ledesma. Los murales consistieron en una complicada alegoría referida a las cualidades y función del líder intelectual, encaminado, debido a su labor civilizadora, a lograr la unidad nacional sobre bases modernas y occidentales. Y segundo, a educar la sensibilidad estética de las mayorías, valiéndose de formas simples y familiares. Lo interesante a destacar en esta serie de murales es que sentaron diversas pautas que a largo plazo caracterizaron al muralismo como su carácter popular (por la inclusión de motivos artesanales y personajes del pueblo) y sensibilizador. Además, más tarde formarían parte de los arquetipos hegemónicos de la mexicanidad basados en la mitología histórica de los héroes decimonónicos, en la

fe en el mestizaje como ideal cultural y racial de México. Y cuando todavía no se terminaban de elaborar los muros de San Pedro y San Pablo, Vasconcelos inició los trámites para que los pintores decoraran los muros de la Preparatoria. Participaron en este conjunto mural Diego Rivera, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

Pero a pesar de que efectivamente hubo una íntima relación entre la temática inicial y el pensamiento de José Vasconcelos, hasta la fecha, según Alicia Azuela de la Cueva, la “paternidad” del programa temático de los murales en la preparatoria es motivo de polémica, ya que existen documentos que prueban que fue Vicente Lombardo Toledano y no José Vasconcelos, quien firmó, en mayo de 1921, la contratación de los pintores. Sin embargo, lo que realmente propicio esta confusión fue la competencia entre los muralistas, aunada al enfrentamiento entre Vicente Lombardo Toledano y José Vasconcelos por dos maneras distintas de ver el mundo y de la redefinición de las relaciones con el poder que a cada cual le exigían los cambios políticos y sociales por los que atravesaba el país.

Para el caso de los pintores, por una parte se encontraba Diego Rivera que contó con el apoyo incondicional de José Vasconcelos, ya que fue el invitado directo de su proyecto artístico. Asimismo, Diego Rivera no sólo hizo todo por aparecer como iniciador y líder artístico del muralismo mexicano, sino que también afirmó haber sido él quien recomendó directamente al ministro de educación la contratación de Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Emilio García Cahero, Fernando Leal y Jean Charlot. Por otra parte, estaban estos jóvenes plenaristas

que simpatizaban con Vicente Lombardo Toledano y testificaban que el trato para su contratación se había hecho con el director de la preparatoria y no por las recomendaciones de Diego Rivera. Además, ya se les había puesto el mote de “Dieguitos”, por lo cual luchaban desesperadamente por diferenciarse de él.

He visto que el conflicto de los pintores en el fondo provino de sus rivalidades y alianzas con las autoridades. En cambio, el problema entre Vicente Lombardo Toledano y José Vasconcelos era la relación e influencia que debía tener la educación preparatoria, en particular, y universitaria, en general, dentro de la problemática nacional. Por ejemplo, la propuesta educativa de José Vasconcelos estaba pensada en función de una revolución espiritual, dada sólo desde los terrenos de la educación y la cultura. Por otro lado, Vicente Lombardo Toledano propuso un nuevo plan de estudios, encaminado hacia la solución de los problemas nacionales que rebasaban los ordenes culturales y educativos, extendiendo sus acciones al terreno de la política y de la economía.

La relación tensa entre el Ministro de Educación y el Director de la Preparatoria precipitó una nueva crisis, reestructurándose así los grupos de poder de la Universidad y con ello los rumbos del muralismo: a mediados de 1923, José Vasconcelos pidió a Vicente Lombardo Toledano su renuncia a la dirección y a su cátedra de lógica, por no poder controlar a los alumnos de la preparatoria y de haberlos incitado a colaborar en la CROM (Confederación Regional Obrera Mexicana), rompiendo con ello la prohibición establecida a los estudiantes de constituir cualquier tipo de relación con grupos e instituciones extra universitarias involucradas en cuestiones sociales o políticas.

Tras estos enfrentamientos la preparatoria se declara en huelga, logrando el Ministro de Educación la intervención en el conflicto del presidente Álvaro Obregón, el cual hizo un llamado a reanudar las clases y ratificó el despido de Vicente Lombardo Toledano. José Vasconcelos asignó a Ezequiel Chávez como rector de la Universidad y en la dirección de la preparatoria colocó a Alfonso Medellín.

El 9 de diciembre de 1923, los artistas plásticos, encabezados por los muralistas de la Preparatoria, constituyeron el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) —cuyo antecedente fue el Centro Artístico, una agrupación de jóvenes artistas y fundado en 1910 por Gerardo Murillo—. El manifiesto del SOTPE dirigido a los indígenas, soldados, obreros, campesinos e intelectuales no comprometidos con la burguesía, tenía como objetivo estético socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo. A su vez, descalificaban como inútil a la pintura de caballete y proclamaban un arte monumental de propaganda ideológica en bien del pueblo. Un arte cuya finalidad de belleza sea para todos, de educación y combate.⁹⁵

Tanto para Jorge Manrique como para Shifra Goldman, el gran documento programático de alguna manera sustenta y formula con claridad los principios del movimiento pictórico muralista. Por otra parte, Octavio Paz establece que el sindicato fue ante todo un gremio. Un gremio que con el tiempo se transformó en un organismo político e ideológico: Rivera deseó unirlo a la CROM; Siqueiros lo

⁹⁵ Véase el Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, citado por Shifra Goldman. *Pintura contemporánea en tiempos de cambio*, México, Editorial Doméssa, 1989, pp. 2-3.

concibió como un órgano afiliado al partido Comunista de México. En cambio, para Alicia de la Cueva al dar por un hecho la efectividad sindical de esa agrupación y la supuesta ideología comunista de sus correligionarios y su ideario, le han atribuido al sindicato y a su manifiesto un sentido y una importancia errada, derivado de la interpretación literal de su exaltado ideario y de la idealización que varios de los participantes y observadores nacionales y extranjeros hicieron de ese movimiento y de sus creadores. Es decir, Alicia Azuela no niega la honestidad y la entrega con que los artistas-militares defendieron sus principios, y sin contradecir sus lineamientos, “el manifiesto del SOPTE fue -antes que nada- un comunicado político en el que los artistas justificaron, desde los parámetros del arte y sus áreas de acción, la alianza con Obregón y Calles para la sucesión presidencial de 1924”.⁹⁶

A raíz de la rebelión delahuertista, los pintores decidieron renovar sus antiguos lazos con Obregón apoyando a Plutarco Elías Calles, quien era candidato obregonista a la presidencia. Esa decisión agravó más los conflictos con Vasconcelos, ya que él simpatizaba con Adolfo de la Huerta y había reprobado diversas medidas gubernamentales que se tomaron durante el sofocamiento de los rebeldes. Por ejemplo, el mes de junio de 1924, los miembros de la Federación de Estudiantes de México (FEM), quienes eran seguidores de Vasconcelos y por tanto enemigos del grupo estudiantil lombardista, simpatizantes de la CROM, empezaron a dañar las pinturas murales de la Preparatoria y amenazaron con continuar su cruzada iconoclasta para librar a los preparatorianos de tener que

⁹⁶ A. Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p. 66.

estar viendo esos “apocalípticos monstruos, esas obras que además de lascivas eran una aberración estética”.⁹⁷ Los actos de la FEM no pasaron inadvertidos, los reclamos por la destrucción de los murales fueron inmediatos, rebasando el ámbito universitario y las fronteras nacionales: además de que los miembros de la SOPTE publicaron una serie de protestas que secundó el grupo de estudiantes simpatizantes de la CROM; un grupo importante de artistas e intelectuales extranjeros —encabezados por Anita Brenner y Carleton Beals— publicaron una protesta por el acto, y solicitaron a las autoridades que esas obras, que reconocían como patrimonio de la humanidad, fueran protegidas.

A principios de julio de 1924, José Vasconcelos deja la Secretaría de Educación Pública —en protesta por el asesinato del senador delahuertista Field Jurado— y ocupa su puesto Bernardo Gastélum, comprometiéndose, en un principio, a buscar la reconciliación entre las partes en conflicto dentro de la Preparatoria. Pero, el 16 de julio del mismo año, hubo un recorte presupuestal al gasto público que repercutió en la rama del patrocinio artístico. Como consecuencia del ambiente de represión y la falta de contratos estatales, el pintor José Clemente Orozco tuvo que retirarse a su estudio un año y medio. En 1926, con la ayuda del rector Alfonso Pruneda, reinicia su trabajo en la preparatoria; borra cuatro de sus encáusticas de inspiración vasconceliana: *Hombre cayendo*, *Cristo destruyendo su cruz*, *Tezontémoc* y *La lucha del hombre con la naturaleza*, y pinta el ciclo de cuatro frescos sobre la revolución titulados: *La destrucción del*

⁹⁷ “Las obras de Diego Rivera sentenciadas”, en *Excélsior*, México, 26 de junio de 1924. Citado por A. Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p. 67.

viejo orden, La trinchera, La huelga y La trinidad revolucionaria. En el caso de Jean Charlot, él colaboró en Chichen Itzá con la Fundación Carnegie. Por otra parte, David Alfaro Siqueiros, Amado de la Cueva y Xavier Guerrero trabajaron, por un breve tiempo, para el gobernador de Jalisco, José Guadalupe Zuno, en los muros de la universidad del Estado y en su residencia particular.

Durante el callismo y el maximato, Diego Rivera fue uno de los pocos muralistas que tuvo trabajo, debido al hábil manejo de su propia imagen a través de la prensa y de sus relaciones con el poder. Él pintó en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo (1923-1927), en la sala de conferencias de la Secretaría de Salubridad y Asistencia (1929), continuó con sus frescos en la SEP (hasta noviembre de 1929) y decoró los muros de Palacio Nacional. Mientras tanto, iba y venía a Estados Unidos, fungiendo como “embajador cultural” del maximato. Y gracias al padrinazgo del embajador Dwight Morrow, hizo murales en la Bolsa de Valores de San Francisco, en el Museo de Arte Moderno en Nueva York, en el Museo de Arte de Detroit y para la familia Rockefeller y los Ford.

De todos los murales que elaboró se destacan los de Palacio Nacional, en donde se le encomendó representar la historia de México, en el momento preciso en que surgía el Partido Nacional Revolucionario (aparato de gobierno que condujo a la institucionalización de la revolución mexicana). Con la elaboración de este mural se le vinculó como el pintor oficial del callismo. Es decir, algunas obras de Diego Rivera ejemplifican el tipo de muralismo oficialista, en el que encasillaron todas las obras y los artistas que hicieron pintura mural. Y si bien es cierto el muralismo contribuyó a consolidar el Estado nacional revolucionario, no podemos

decir que la mayoría de los pintores se adaptaron a las exigencias y lineamientos dados desde el poder. Quienes defendieron sus principios y su libertad de expresión se encontraron con la suspensión de sus contratos, la falta de pago, la crítica y el aislamiento de la vida artística y cultural.

11. ARTE Y NACIONALISMO

A raíz de la revolución de 1910, el sentido de unidad y homogeneidad era fundamental para la instauración y el fortalecimiento de los grupos hegemónicos; por ello, en todos los ámbitos, se recurrió al instrumento ideológico del nacionalismo. En ese gran proyecto, como ya lo establecí en párrafos anteriores, la educación y el arte jugaron un papel determinante. Pero antes de ver la relación entre arte y nacionalismo, primero explicaré las corrientes nacionalista que se dieron en la década de los años veinte: el indigenismo, el hispanismo y el latinoamericanismo. Decidí desarrollarlas porque con ellas, los artistas definieron los temas a tratar en sus obras, así como, las luchas antagónicas que libraron también entre ellos, y que las veremos plasmadas cuando se hable de la participación de las EAL y la pintura mural en la invención del imaginario nacionalista revolucionario mexicano.

LAS CORRIENTES NACIONALISTAS EN MÉXICO: ANDRÉS MOLINA ENRÍQUEZ, MANUEL GAMIO Y JOSÉ VASCONCELOS

Para algunos autores, la producción artística en la época de Porfirio Díaz se caracterizó por ser elitista y afrancesada, siendo la lucha armada de 1910 la única que permitió la gran explosión cultural. Por ejemplo, Anita Brenner —al igual que Frank Tannenbaum, Carleton Beals y Ernest Gruening— dividió el proceso artístico-histórico en tres grandes periodos: “el nacimiento y florecimiento cultural en la época prehispánica; el sometimiento social, artístico y espiritual del indio a partir de la conquista y hasta el porfiriato, y la etapa revolucionaria en la que finalmente pueden darse las condiciones políticas y sociales que gestan al renacimiento artístico, insumo de la singularidad patria y de la justicia social”.⁹⁸ Por otra parte, Shifra Goldman establece que la cultura mexicana posrevolucionaria también tomó el curso de un nacionalismo como reacción ante la cultura imitativa, de orientación europea, que imperaba durante el régimen porfirista.

Ahora bien, ante esos diferentes puntos de vista, quiero a continuación recuperar su contraparte, es decir, recobrar los postulados negadores de la falta de atención del régimen de Porfirio Díaz al nacionalismo. Fausto Ramírez y Rita Eder establecen que si bien es cierto el porfirismo se centró en alcanzar los ideales europeos y norteamericanos de modernidad, tampoco se puede decir que no se interesó en indagar en lo propio a través de la recuperación de temas meramente prehispánicos. Lo dicho por Rita Eder y Fausto Ramírez

⁹⁸ A. Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p. 268.

inmediatamente se opone a lo señalado por Anita Brenner y Shifra Goldman, y a la vez me hace preguntarme si el nacionalismo verdaderamente surgió con la Revolución Mexicana.

Para contestar esa pregunta y resolver el problema del primer inicio del nacionalismo en México, me baso en el antídoto que Pierre Bourdieu encuentra en Aristóteles: “¿cómo un ejército en desbandada se detiene en su huida? ¿En el momento en que se detuvo el primero, el segundo, el tercer soldado? ¿O tan sólo cuando un número suficiente de soldados ha dejado de huir o incluso cuando el último de los fugitivos se ha detenido en su huida? De hecho, no se puede decir que el ejército se detuvo con él, ya hacia tiempo que había empezado a detenerse”.⁹⁹

El nacionalismo¹⁰⁰ en México, no fue resultado de la Revolución Mexicana ni el porfirismo su origen, esa idea se fue gestando generacionalmente con los criollos, a partir del siglo XVIII, para finalmente intensificarse en 1920. En un artículo titulado *Nacionalismo y Universidad*, Jaime Castrejon Diez relaciona a la universidad de fines del siglo XVIII y principios del XIX como un centro de difusión de ideas sobre nacionalismo que surgían de la revolución francesa, y a la vez pone de ejemplo al Colegio de San Nicolás (Morelia), como aquel que jugó un papel importante en la formación del pensamiento de los conductores sociales

⁹⁹ Bourdieu, *Las reglas...*, p. 203.

¹⁰⁰ Nacionalismo: un vocablo derivado de “nación” a través del adjetivo nacional. Ambos remiten al vocablo latino *natio*, el cual significaba pueblo, raza, especie, estirpe, familia, etc. Por otra parte, cabe resaltar, que para Martín Alonso el adjetivo “nacional” se incorporó al uso del español durante el siglo XVII y “nacionalidad” sólo hasta el siglo siguiente como derivado de “nacional”, y significando la “condición y carácter peculiar de los pueblos e individuos de una nación”. Del siglo XVIII sería también “nacionalismo” al que igualmente habría dado pie el adjetivo “nacional”. Véase Herón Pérez Martínez. “Nacionalismo: Génesis, Uso y Abuso”, en *VIII Coloquio de Antropología e Historia Regionales: Nacionalismo en México*, México, Colegio de Michoacán, 1992, pp. 27-81.

para intentar el establecimiento de un Estado Nacional independiente. En otras palabras, la universidad en México representaba, en aquellos momentos, la idea de nacionalismo que nació de la revolución francesa y cuya idea central se basaba en el consentimiento de los gobernados.

El padre de este nacionalismo político fue Jacobo Rousseau, que en esencia trataba de regresar a la idea de solidaridad y de participación características de la Ciudad-Estado de Grecia y que se fundaba en la voluntad general como cemento que daba cohesión a la sociedad.¹⁰¹

Por lo anterior, todo parece indicar que el nacionalismo en México surge en el siglo XVIII. No obstante, el texto *Nacionalismo: Génesis, Uso y Abuso* establece que el nacionalismo primero se manifiesta como fenómeno religioso para luego desembocar en proceso político, y México no fue la excepción: la más explícita manifestación del nacionalismo mexicano es el guadalupanismo. Es decir, con Herón Pérez Martínez se percibe el movimiento nacionalista mexicano a partir del siglo XVII y no en el XVIII como en un principio lo establecí al citar a Jaime Castrejón Diez. Eso lo hice, no con la intención de contraponer autores y mucho menos para dar el paso al desarrollo de cada uno de esos nacionalismos: religioso y político.¹⁰² A lo que quería llegar con ese rastreo del camino de acceso al

¹⁰¹ Jaime Castrejón Diez. "Nacionalismo y Universidad", en *VIII Coloquio de Antropología e Historia Regionales: Nacionalismo en México*, México, Colegio de Michoacán, 1992, p. 697.

¹⁰² El nacionalismo político se desarrolló a lomos del liberalismo: Jesús Reyes Heróles establece que para comprender la Revolución mexicana, su constitucionalismo social, se tiene que considerar la evolución liberal, que desde las luchas preparatorias de la independencia se busca identificar la idea de nacionalidad con la idea liberal. Pero no fue hasta la Guerra de Reforma, cuando la identidad de origen entre liberalismo y nacionalidad se confirma. Al mismo tiempo, mientras el liberalismo completa su identificación con la nacionalidad, los conservadores, con la idea monárquica en la intervención, concluyen su divorcio. Y aquí surge una palabra a resaltar: el conservadurismo, que para entender el liberalismo no sólo debe atenderse a sus diversas corrientes, sino también, a la evolución de las ideas de sus contrarios: los conservadores, que

nacionalismo en México es el dejar a un lado la visión ingenuamente discontinua de su génesis y establecer la continuidad del proceso, el cual llegó a su máxima expresión con la revolución mexicana.

Aclarado lo anterior, me centro, ahora si, a explicar las corrientes nacionalistas que se desarrollaron en México durante la década de los años veinte: el indigenismo, el hispanismo y el latinoamericanismo. La corriente indígena era enarbolada por los liberales e insistió en la dimensión mítica de las culturas autóctonas americanas. El hispanismo, característico de los conservadores, “negaba el bagaje indígena y planteaba la necesidad de reconocerle a España la gracia de haber entregado a los mexicanos lo que consideraba los tres elementos fundamentales de su cultura: la religión católica, el lenguaje castellano y las costumbres civilizadas”.¹⁰³ En cambio, el latinoamericanismo no buscaba su sentido y razón en los orígenes prehispánicos ni en los legados españoles. Esa corriente se afirmaba como una reivindicación de la juventud y la confianza en el futuro de todo el continente latinoamericano. Por otra parte, Alicia Azuela integra al indigenismo y al latinoamericanismo dentro de la corriente nacionalista mestizófila. La primera fue encabezada por Manuel Gamio y la segunda por José Vasconcelos. Y antes de hablar de las tesis nacionalistas de ambos autores es necesario dirigirme primero a Andrés Molina

basaban su modelo de gobierno en las instituciones tradicionales, en el apego a la civilización española. Véase Jesús Reyes Heróles. *El liberalismo mexicano*, UNAM, México, 1958, pp. 1-419.

¹⁰³ Ricardo Pérez Montfort. *Estampas de Nacionalismo Popular Mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social-SEP, 1994, p. 115.

Enríquez, cuya obra titulada *Los grandes problemas nacionales* fue la fuente de inspiración en la que bebieron esos escritores.

Cabe hacer notar, que Molina Enríquez no fue el primero en proclamar una cultura mestiza. Otros autores como Francisco Pimentel, Vicente Riva Palacio y Justo Sierra, ya habían preparado el terreno para la gestación del mito del mestizo. En el texto *Situación actual de la raza indígena de México*, Francisco Pimentel, señala Agustín Basave, aportó el diagnóstico de la heterogeneidad étnica como obstáculo al surgimiento de la nación y con él la prescripción de la mezcla racial. Vicente Riva Palacio, en el libro *México a través de los siglos*, proporcionó la explicación de la evolución antropológica del indígena y la concomitante deseabilidad de su presencia en el mestizo. Y Justo Sierra contribuyó, en *México Social y Político*, con el rompimiento de la superioridad del criollo, acusándolo de extranjerizante, y con la identificación de los mestizos con la familia mexicana.

He visto que si bien a Andrés Molina Enríquez no se le puede considerar el padre de la tesis del mestizaje, sí debe reconocérsele que con él esta tomó forma, alcanzando dimensiones sin precedentes, y sobre todo, la superación de sus tres maestros: “al primero, con la visión de una raza síntesis; al segundo, con la revaloración de la cultura indígena, al tercero, con la función totalizadora del mestizaje, a todos, con la predestinación histórica de la supremacía del mestizo”.¹⁰⁴ Por eso Molina Enríquez se convierte así en el eje central de toda una

¹⁰⁴Agustín Basave. “El mito del mestizo: El pensamiento nacionalista de Andrés Molina Enríquez”, en *Nacionalismo en México*, México, Colegio de Michoacán, 1992, p. 255.

corriente intelectual del nacionalismo mexicano, que se inicia con Francisco Pimentel y culmina, tras de consolidarse con Molina, en José Vasconcelos.

El libro de Andrés Molina Enríquez, *Los grandes problemas nacionales*, no solamente suministró, sigo con Agustín Basave, a la Revolución del mito del mestizaje, sino que también, ejerció un influjo entre los revolucionarios, en cuanto a que con él formaron su arsenal ideológico, “que luego se plasmó en los documentos más importantes de la Revolución, particularmente, la Ley del 6 de enero de 1915, obra de Luís Cabrera, y el artículo 27 de la Constitución, en cuya elaboración participó el mismo Molina Enríquez”.¹⁰⁵ Dicho de otra forma, la obra del sociólogo mexicano se impuso rápidamente entre los revolucionarios, sea como la obligada consulta, como decía Luís Cabrera, sobre “materias agrarias”, sea como guía filosófica. A través de ella el pensamiento revolucionario se convirtió a la filosofía positivista, y lo que es más importante, los revolucionarios mismos se encargaron de hacer realidad el programa político contenido en el libro.

En términos generales, Molina Enríquez establece que el elemento indispensable para engrandecer e integrar al organismo es la fusión étnica, la cual posibilitará a que los grupos raciales en México “no sean más que uno solo”. La clave de ese proceso derivará de la “continuación de los mestizos como elemento étnico preponderante y como clase política directora de la población”. Y es aquí donde me nace la siguiente pregunta: Pero ¿por qué los mestizos y no los indígenas o los criollos? Para Molina, los mestizos eran los más fuertes, los más

¹⁰⁵ Andrés Molina Enríquez. *Los grandes problemas nacionales*, prólogo de Humberto Hiriart Urdanivia, México, Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, 1964, p. 23.

numerosos y los más patriotas. Porque a diferencia de los mestizos, los criollos, que formaban el grupo de los señores y el grupo del clero, se encontraban en constante pugna por los bienes de la Iglesia, con lo cual se debilitaban, dejando un espacio cada vez más amplio para la acción a los mestizos. Los indígenas, por otra parte, no constituían un grupo homogéneo, sino un conjunto de grupos dispersos y aislados, sin posibilidades de constituirse en un elemento integrador, y por lo mismo, de formarse en un elemento pasivo de las luchas que los demás emprendían: su mayor atención estaba en atender su propia subsistencia. Los mestizos, en cambio, son los que realmente tienden hacia la integración del organismo, los únicos que siempre conquistan nuevas posiciones sin retroceder, en ellos “existe la unidad de origen, la unidad de religión, la unidad de tipo, la unidad de lengua y la unidad de deseos, de propósitos, de aspiraciones”.¹⁰⁶ Por eso, era imperativo refundir en el mestizo los criollos e indígenas restantes y formar así una verdadera nacionalidad fuerte y poderosa, que tenga una sola vida y una sola alma. Pero, para llegar a conformar lo anterior, era indispensable, propone Molina Enríquez, la reforma agraria que daría la tierra a los mestizos y con ella su ascenso a la clase media, y para implantar esa reforma, era imperativo tener una fuente de poder dictatorial. En eso Molina no se diferenciaba de los positivistas porfirianos de su tiempo. Como ellos, fue sostenedor, como ya se vio, del gobierno fuerte y encontró siempre que éste era la verdadera solución a los problemas nacionales:

Cuando haya desaparecido en México todas las diferencias de clase y de condición que ahora contraponen a los elementos componentes de la

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 50.

*población nacional, cuando se haya alcanzado un sólido desarrollo a base del esfuerzo interno y de evitar las influencias extranjeras, cuando, en suma, los mestizos hayan consumado su obra, México será grande. Entonces si habrá patria mexicana.*¹⁰⁷

Para Alicia Azuela, el antropólogo y arqueólogo mexicano, Manuel Gamio, se convirtió en uno de los principales ideólogos del nacionalismo indigenista revolucionario con la aparición de su obra *Forjando Patria*. En esta publicación, Manuel Gamio señala que uno de los principales problemas a vencer para crear en México un ambiente verdaderamente nacional es la heterogeneidad del medio. Es decir, para constituir una patria poderosa y una nacionalidad coherente y definida es necesario alcanzar “la fusión de razas, la convergencia y fusión de manifestaciones culturales, la unificación lingüística y el equilibrio económico de los elementos sociales”.¹⁰⁸

En cuanto a la homogeneidad étnica, Gamio propone, al igual que Molina Enríquez y como se verá más adelante con José Vasconcelos, intensificar el mestizaje, que traerá consigo una producción intelectual armónica y definida. Para él, el mestizo ha sido la clase rebelde, la enemiga tradicional de la clase de sangre pura o extranjera, la autora de los motines y revoluciones, y la que mejor comprendió los lamentos de la clase indígena. Esa clase, a su vez, adoptó una cultura intermedia que es la cultura nacional, la del porvenir, la que acabará por imponerse cuando la población, siendo étnicamente homogénea, la sienta y la comprenda.

¹⁰⁷ José Molina Enríquez, citado por A. Basave, *op. cit.*, p. 234.

¹⁰⁸ Manuel Gamio, citado por A. Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p.98.

Ahora bien, aquí se ha escrito que Manuel Gamio fue uno de los principales ideólogos del nacionalismo indigenista, eso me obliga a replantearme ¿Qué es lo que realmente recupera del indígena cuando veo que apuesta a la homogeneidad étnica mediante el mestizaje? ¿Parte de la idea de que hay que rescatar solo los aspectos positivos de los grupos indígenas y combatir los negativos —como la dispersión centrifuga, la incomunicación, la carencia de garantías sociales, el empleo de primitivas técnicas y de defectuosas herramientas, deficiencia en hábitos higiénicos, anacrónicos y supersticiosos métodos curativos— para que el indígena pueda incorporarse a la lengua castellana, a la civilización occidental y a los derechos ciudadanos y sociales traídos por la revolución. Sobre los aspectos positivos, establece que en casi todos los países americanos se distinguen “por su bella y épica tradición, altas manifestaciones éticas y estéticas, excepcionales dotes de persistencia contra toda clase de obstáculos y adversidades, mucho menor sujeción y egoísmo individualista que impone la cultura occidental, etcétera”.¹⁰⁹ En otras palabras, Manuel Gamio consideraba que el legado más importante y auténtico que podía ofrecer el universo indígena era su producción artística, porque a diferencia del europeo mostraba espontaneidad, fuerza y naturaleza.

Y como bien ya lo había vislumbrado a lo largo de este capítulo, tanto José Vasconcelos como ahora Manuel Gamio anexaron el arte al discurso revolucionario. Se recuerda que para Vasconcelos el arte era la manifestación cultural más importante por ser el instrumento ideal para exteriorizar lo mejor del

¹⁰⁹ Manuel Gamio. *Antología*, México, UNAM, 1985, p. 146.

hombre y propiciar una transformación espiritual profunda. De ahí que dentro de la corriente nacionalista mestizófila de Vasconcelos, la raza cósmica consumaría, apoyada en el arte y la cultura, “el proceso de la unidad a la que tiende toda evolución cósmica, por el triunfo del amor fecundo y por la superación de todas las estirpes”.

Cabe aclarar, que cuando Vasconcelos habla de la *raza cósmica* se está refiriendo al mestizo: la quinta raza que terminara por fundir todos los pueblos, es decir, para José Vasconcelos la raza cósmica reemplazara a las cuatro razas (la blanca, la roja, la negra y la amarilla) que aisladamente han venido forjando la historia. Ella “llenará el planeta, con los triunfos de la primera cultura verdaderamente universal, verdaderamente cósmica”, porque en América “tenemos todos los pueblos y todas las aptitudes, y sólo hace falta que el amor verdadero organice y ponga en marcha la ley de la Historia”.¹¹⁰

LAS EAL Y LA PINTURA MURAL EN LA INVENCION DEL IMAGINARIO NACIONALISTA MEXICANO

En mayor o menor grado, Vasconcelos y Gamio sustentaron el principio de educar la sensibilidad del pueblo mexicano. Ambos consideraban al arte mexicano como patrimonio cultural y como cualidad intrínseca de la raza que se debían conservar y cultivar. Este pensamiento, a su vez, permitió a la minoría ilustrada a autoinvertirse con la jerarquía de misionera, salvadora y líder popular, asumiendo el compromiso de educar y alimentar esa sensibilidad artística “nata” del mexicano, de estimular su espontaneidad y transmitirle los conocimientos del arte

¹¹⁰ Véase José Vasconcelos. *La raza cósmica*, México, Editorial Porrúa, 2001, pp. 3-35.

y la cultura occidental que poseían como elite. Así, Ramos Martínez y sus Escuelas al Aire Libre tomaron la función de preparar el camino para que aflorara la sensibilidad “innata al pueblo de México”. Pero, aunque esta labor de las EAL no se traslapaba con la de los muralistas encargados de “evangelizar” a las mayorías dentro de la doctrina revolucionaria; había un punto de conflicto y era la manera en que ambas definían el arte nacional.

Las EAL a diferencia del muralismo permanecieron ajenas a las funciones propagandísticas de contenido social y se centraron en la enseñanza de una técnica europea: la impresionista. En su búsqueda del alma nacional tuvieron particular interés por representar el paisaje, las costumbres y los tipos mexicanos. De esa manera, la mexicanidad tuvo para ellas cualidades distintivas como la belleza de sus paisajes y artesanías, y el mexicano la frescura y primitivismo de su campiña. En las obras de esos plenairistas (Ramón Cano, Salvador Martínez Baéz, Fernando Leal, Francisco Díaz León) es notorio como integran al indígena como parte de la naturaleza, y las cualidades propias de cada paisaje se extienden a las de los distintos atuendos. Para esos paisajistas, la vestimenta tuvo más peso como símbolo identitario que los rasgos físicos y emotivos de sus portadores.

Por otra parte, para algunos muralistas como David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y Jean Charlot insistían en que los artistas volvieran los ojos a los espectáculos naturales y geográficos, y a la herencia prehispánica popular. Y si bien los alumnos de las EAL estaban ocupados en representar esos mismos asuntos lo hacían a través de un lenguaje formal equivocado: el impresionismo, ya que, para ellos, además de esteticista y anticuado, imponía entre los estudiantes

“malas y envejecidas influencias extranjeras, sin condición estética local”. Dicho de otra forma, esos pintores denominaron esta corriente impresionista como “equivoca” porque el “equivoco” mexicanista que ellos representaban se había originado durante la transición del academicismo europeizante al verdadero nacionalismo, y su propuesta para crear un arte auténticamente “mexicano” había nacido de la confusión entre lo pintoresco y lo excéntrico con lo verdaderamente bello y por lo mismo universal”.¹¹¹

Asimismo, a los pintores que recurrían al impresionismo los acusaban de estar atrapados en un individualismo sentimentalista ajeno a toda actividad social. Y tanto Charlot como Siqueiros, e incluso Rivera, estaban a favor de un arte público con fines didácticos y propagandísticos, que requería de un estilo sólido en sus estructuras y de la claridad en su lenguaje para poder transmitir su mensaje. Por ello, como se verá más adelante al ocuparme del muralismo y el arte moderno europeo, adoptaron el vanguardismo clásico, corriente estilística que el propio pintor español Pablo Picasso creó para recuperar la claridad formal perdida con el cubismo.

Como lo he dicho en el transcurso de este capítulo, aunque varios autores enfocan la primera etapa del muralismo a partir de las pinturas elaboradas en el Antiguo Colegio de San Ildefonso¹¹² (1922) no hay que olvidar dos

¹¹¹ Hernández Araujo, citado por A. Azuela de la Cueva, *op. cit.*, pp. 120-121. El ingeniero Hernández Araujo era el seudónimo que utilizaron Siqueiros y Charlot en unos artículos que escribieron juntos, y que se publicaron en el periódico *Demócrata, Diario Independiente*.

¹¹² Aquí se resalta la importancia que tuvo el Colegio de San Ildefonso en la pintura mural, ya que fue la sede de varios murales en diferentes épocas y no solo en el año de 1922. Por ejemplo en el período colonial, José de Ibarra ejecutó, en el salón de asambleas, la obra *Muerte de San Francisco Xavier*, y Antonio Vallejo realizó, en la sacristía de la capilla, la obra *El descenso del Paráclito y La sagrada familia con los siete arcángeles*. En el último tercio del siglo XIX, el Dr. Gabino Barreda, primer director de la Escuela Preparatoria, encomendó a Juan Cordero la

acontecimientos: el primero, la exigencia (1910) de los muros del Anfiteatro Nacional de la Preparatoria, al gobierno de Porfirio Díaz, por un grupo de jóvenes artistas independientes, encabezados por el Dr. Atl, y que no llegaron a realizar debido al estallamiento de la Revolución. Y segundo, antes de que Vasconcelos iniciara los trámites para que los pintores decoraran los muros de la Preparatoria, el Ministro de Educación ya había comisionado la primera serie de murales para el ex convento de San Pedro y San Pablo.

El proyecto general de esta decoración estuvo a cargo de Roberto Montenegro, Xavier Guerrero y Jorge Enciso, y tenía la función no sólo de educar y de sensibilizar al espectador, sino también, de difundir los principios del pensamiento ateneísta referentes al “líder espiritual” que estuvo detrás de todo un programa temático definido por Vasconcelos. En este proyecto, resaltamos dos obras de Roberto Montenegro: el mural *El árbol de la vida* y el vitral *China poblana*. En la primera, el Ministro de Educación le pidió al pintor que se inspirara en la siguiente frase del escritor alemán, Johann Goethe: “la acción que supera al destino vence”. Es así que, Montenegro pintó a un caballero medieval rodeado por doce figuras femeninas. El caballero representa al “líder espiritual” y las mujeres “simbolizan el control del hombre sobre su destino gracias a su entereza, a su energía y a su fortaleza, virtudes que eran supuestamente esenciales al líder”.¹¹³ A espaldas del caballero se encuentra un enorme árbol, que es el símbolo ocultista del origen y del destino del ser humano. La segunda obra, estaba ahí para educar

elaboración de un mural, *El triunfo de la ciencia y el trabajo sobre la ignorancia y la indolencia*, que representara los principios de la doctrina positivista que moldeó a la Escuela durante sus primeros tiempos.

¹¹³ A. Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p. 134.

la sensibilidad estética del pueblo, preparando su acceso al “gran arte” con la ayuda de formas “simples” y “familiares” tomadas de las artesanías. En el vitral se ve como el indígena es asociado al buen salvaje por medio de motivos artesanales, vegetales y animales del trópico. Esa obra resulta interesante porque por primera vez se utilizó la china poblana y el charro: Ambos personajes tapatíos formarían más tarde los estereotipos hegemónicos de la mexicanidad.

Ahora bien, el siguiente conjunto mural se llevo a cabo en San Ildefonso, y al igual que los murales de San Pedro y San Pablo, su programa temático también derivó del pensamiento vasconceliano. En esta primera etapa, el Ministro de Educación encomendó a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco que trataran en sus pinturas el tema de la creación, ya que él concebía dentro de un mismo principio a la creación del hombre y al acto creativo, siendo el arte y el artista los únicos que podrían esclarecer su sentido y su papel en la reconstrucción espiritual del México revolucionario. Por lo tanto, el pintor David Alfaro Siqueiros realizó, en los muros de la escalera del patio chico, la encáustica *El espíritu de occidente o Los elementos*. En este mural, citando una vez más a Alicia Azuela, “el artista sintetizó una serie de ideas que compartía con Vasconcelos sobre la necesidad de fundamentar el arte y la cultura del México revolucionario en *elementos universales*, entendiéndose como tal al patrimonio cultural europeo que encontraría su complemento en lo *mexicano*”. Por ello, en su primera obra mural pintó a una mujer con alas, que se eleva por encima de una estrella de cinco picos. A los lados tiene dos caracoles “que al igual que la estrella simbolizan el movimiento continuo y el acto creativo como cuna de vida espiritual,

cultural y social, atributos que tanto el artista como el ministro reconocían en el arte y la creatividad artística.¹¹⁴

Por otra parte, José Clemente Orozco realizó el mural *Maternidad*, y como el propio título del mural ya lo dice, el pintor representó la alegoría sobre los orígenes y la concepción espiritual de América con una maternidad. En el mural de Orozco vemos desnudos a una madre y su hijo. Ella reposa en un asiento y a su niño lo sostiene erguido entre sus manos, al mismo tiempo que besa su mejilla. En la parte superior los rodean cuatro mujeres que pueden ser ángeles por el lugar que ocupan en la escena. En la parte inferior del mural se encuentra, de espaldas al espectador, una mujer desnuda que está a punto de llevarse a su boca un racimo de uvas.

Con Diego Rivera, Vasconcelos le pidió que pintara, en el Anfiteatro Bolívar de la Preparatoria, una alegoría sobre la génesis del hombre y el camino que este debía seguir para alcanzar la divinidad mediante la práctica de las virtudes y el desarrollo de su espíritu por medio del arte. Así, en el mural *La creación*, primero se encuentra, en la mitad superior del muro, con un semicírculo azul profundo rodeado por tres manos. La mano en posición vertical señala hacia el árbol de la vida, de donde surge, con los brazos en cruz, un hombre. Las figuras de Adán y Eva, señaladas por el par de manos laterales, aparecen sentadas en el nivel de tierra, y ambas tienen la vista puesta hacia un grupo de mujeres representantes de las artes y las virtudes, “que son al mismo tiempo los medios de conocimiento y de

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 142-143.

sentimiento que nos hacen llegar al ritmo puro, la emanación de su propio espíritu y el camino para llegar a la verdad absoluta”.¹¹⁵

En el siguiente grupo de murales, que Vasconcelos encomendó en San Carlos, participaron Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Jean Charlot y Fernando Leal. Pero los dos últimos, como se verá más adelante, recurrieron a unos temas que los alejaron de las propuestas ateneístas. En los casos de los pintores Alva de la Canal y Fermín Revueltas, sus murales representaron la utopía vasconceliana de *La raza cósmica*: el prototipo del mestizaje que debía fundamentar racial y culturalmente al continente Americano.

Ramón Alva de la Canal ejecutó el fresco *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierra nuevas*. La escena está dividida en forma paralela por una enorme cruz; en la parte baja un grupo de nativos observa en la parte superior a las tres carabelas de las que desembarcan dos mujeres que les van ofrendar la verdadera fe y la nueva cultura, “mientras que un caballero armado, que lleva un pendón en vez de una espada, vigila la consumación del encuentro, que al parecer de Vasconcelos, hermano a indios y españoles por heredades del espíritu y por lazos de sangre”.¹¹⁶

En la encáustica *Alegoría a la virgen de Guadalupe*, Fermín Revueltas representó el mundo indio-mestizo del guadalupanismo, las artesanías y la abundancia de la naturaleza. Ahí, la figura de la virgen de Guadalupe adquiere un aire popular con el par de querubines cachetones colocados a sus pies. A lado de

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 214.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 146.

la virgen están dos mujeres: una rubia y otra morena; en la parte inferior abundan las mujeres embarazadas o cargando a sus hijos, las flores, la fruta “y la siempre presente jícara michoacana, evocando la *supuesta energía primitiva* atribuida al mundo indígena”.¹¹⁷

Con esas dos últimas obras se anuncia el relevo generacional de Vasconcelos y los ateneístas, quienes dejaron de tener el liderazgo cultural y educativo al concluir el obregonismo. Y si bien los pintores continuaron el proceso de reinventar no solamente la historia y las tradiciones, sino que también, siguieron considerando la conquista como principio histórico fundador del México actual, por primera vez tomaron del nacionalismo liberal su versión crítica. Asimismo, a pesar de que los muralistas continuaron reivindicando el sincretismo cultural y racial como esencia de la mexicanidad, esa misma temática, sin embargo, adquirió matices indigenistas.

Se recuerda, que uno de los principales ideólogos del nacionalismo indigenista revolucionario fue Manuel Gamio con la aparición de su obra *Forjando patria* (1916). Entre los argumentos principales que sustenta el antropólogo y arqueólogo mexicano en esa obra, para mostrar las potencialidades de recuperar la grandeza de la nación, destaca aquel que los mexicanos tenían ya un pasado glorioso en la época prehispánica, la cual decayó por la opresión a la que había estado sujeto: “la conquista fue un acto despiadado de invasión militar y de

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 148.

imposición cultural, que sumió al indígena en un estado de atraso e injusticia del que sólo lo sacaría la revolución mexicana”.¹¹⁸

Esa versión de la historia de México cuestionó la hispanofilia vasconceliana, encontrando la esencia de la mexicanidad en la artística raza india, sin renunciar, por ello, a la promesa de modernidad occidental a través del mestizaje racial, cultural y social. Además, inspiró, como ya lo establecí, obras como *La conquista de Tenochtitlan* (1922-1923) del pintor francés Jean Charlot, *La Fiesta del señor de Chalma* (1922-1923) de Fernando Leal y *Franciscano auxiliando a los enfermos* (1923-1924) de José Clemente Orozco, y aunque fue realizado en el año de 1926, también forma parte de este conjunto temático su mural *Cortés y la Malinche*.

Para representar la conquista, la encáustica de Jean Charlot se basó en la serie de batallas del pintor italiano Paolo Uccello, que mediante el uso de las lanzas le dio dramatismo a su composición, y además pudo dividirla en dos secciones: la superior dedicada a los conquistadores y la inferior a sus víctimas mexicas. Las grandes armaduras que llevan los guerreros y sus corceles se derivan de las representaciones futuristas de la velocidad.

En *La Fiesta del señor de Chalma*, Fernando Leal se basó en el tema del sincretismo cultural proveniente de las creencias religiosas. En este mural, el pintor ilustró el problema del fanatismo en dos escenas referidas al mundo indígena y mestizo. En el lado mestizo aparece un cura encabezando una procesión en la que sólo vemos estandartes con mensajes religiosos. Inmediatamente abajo, un grupo de indígenas, sin voltear a ver los estandartes,

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 149.

oran con fervor, destacando con ello la diferencia entre el creyente y el fanático. En el lado indígena aparecen los danzantes de Chalma en pleno ritual, los indígenas en oración que dan la espalda al ritual marcan también la diferencia entre fe y fanatismo. Y como contraparte de este sincretismo fanático, así como, la intención de reconocer la artisticidad indígena como la manifestación más valiosa y auténtica del pueblo mexicano, Fernando Leal plasmó a un grupo de músicos que tocan la flauta, el tambor y el violín, frente a una niña de blanco que los escucha sorprendida.

En los murales *Franciscano auxiliando a los enfermos* y *Cortés y la Malinche*, Orozco retomó el tema de la conquista espiritual y el nacimiento del mestizaje bajo una nueva perspectiva que puso en tela de juicio las interpretaciones hispanófilas ateneístas. En el primer mural, cuestiona la labor franciscana, en el vemos a un fraile rescatando a un indio famélico al tiempo que lo asfixia con su abrazo, mostrando así la faceta opresiva del paternalismo. En el fresco titulado *Cortés y la Malinche*, el pintor resaltó la complejidad del sincretismo cultural indohispano, en él pinta a ambos personajes desnudos; Hernán Cortés toma de la mano a la Malinche, al tiempo que la somete empujándola hacia atrás con el otro brazo. En cambio, doña Marina baja la mirada mientras a los pies de ambos yace un indio muerto.¹¹⁹ Con este mural, el pintor denunció la pasividad del

¹¹⁹ A causa de un pie o leyenda que aparece bajo el grabado que reproduce el fresco llamado *Cortés y Malintzin* en la revista *Mexican Folkways*, y que dice *The indian race under their feet*; Orozco protesta mandando una carta a la directora de la revista, Frances Toor. En esta carta dice que "no es esta vez la primera que pretende hacerme aparecer como un enemigo de la raza indígena, asunto bastante grave bajo las presentes circunstancias en México y más grave aún por ser la revista *Mexican Folkways* un periódico oficial o semioficial, patrocinado por la Secretaría de Educación. Cualquiera persona medianamente inteligente, cualquiera que tenga uso de razón, hasta un niño de corta edad, puede darse cuenta de que la citada pintura representa solamente un hecho rigurosamente histórico y rigurosamente actual, es decir, la unión de las razas y culturas europeas

mestizo mexicano y se valió de la figura de Cortés para denunciar la faceta autoritaria e iconoclasta de la conquista.

A mediados de 1923 y principios de 1924, David Alfaro Siqueiros pintó una serie de frescos en la escalera del patio chico de la preparatoria —de los cuales solo quedan vestigios—. Con ellos se inició la segunda etapa del muralismo, la cual, según Alicia Azuela de la Cueva, se ocupó de problemas de actualidad y de sucesos históricos recientes. Cabe anexar también, que paralelo a la renuncia de José Vasconcelos al Ministerio de Educación, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros se incorporan al movimiento comunista. Con esto queremos decir que, en la segunda etapa del muralismo, los pintores retomaron el tema de la revolución alimentada por su militancia política: “Rivera incorpora a sus murales los temas populares de la Revolución, conceptos de la literatura marxista y problemas típicos de las sociedades industriales y Siqueiros abandona las figuras seráficas y el tratamiento esotérico de lo popular para hacer el elogio de las conquistas proletarias”.¹²⁰

Regresando a los murales de Siqueiros, en el patio chico de la preparatoria vemos en *Monarquía y democracia* un par de figuras borrosas de los cadáveres de

con las razas y culturas indígenas americanas, y los personajes pintados están de tal manera caracterizados que no puede haber la más ligera sombra de duda, excepto para los imbéciles. Los dos personajes pintados tienen en la composición la misma importancia exactamente, se divide la superficie del muro exactamente por la mitad y no hay absolutamente nada que pueda ser ofensivo para alguna de las dos razas ni para nadie. El personaje pintado a los pies de las figuras representa solamente el pasado, el fin de un estado de cosas, como lo fue indudablemente la conquista; es un personaje al cual ni siquiera se le ve el rostro y que no tiene en lo absoluto ningún detalle que dé derecho a bautizarlo con el nombre de *The indian race*”. José Clemente Orozco, citado por Raquel Tibol, *José Clemente Orozco: Una vida para el arte*, México, Cultura/SEP, 1984, p. 79-80.

¹²⁰ Véase Antonio Luna Arroyo. *Panorama de las Artes Plásticas Mexicanas 1910–1960. Una interpretación Social*, México, 1962, pp. 5 - 46.

un rey y un sacerdote, y otras dos, a la altura del techo, que simbolizaron el triunfo de la democracia, en el resto del muro abundan las hoces y los martillos. En *El Entierro del obrero sacrificado*, el pintor le rindió homenaje póstumo al líder socialista Felipe Carrillo Puerto, asesinado el 3 de enero de 1924. En este fresco un grupo de obreros cargan un féretro azul marcado con la hoz y el martillo. A los trabajadores les resaltó “el origen indígena mediante la masividad de sus cuerpos y la tosquedad de sus facciones inspiradas en la escultura prehispánica; creó un ambiente dramático escorzando el féretro y manejando colores sobrios, y explotó las potencialidades de las formas puras y contrastantes para construir una obra de contenido social”.¹²¹ Esa obra quedó inconclusa debido a que las autoridades cancelaron los contratos de la Preparatoria (1924).

Como se vio anteriormente, durante el callismo los muralistas dejaron de contar con el apoyo institucional para continuar haciendo sus obras en la ciudad de México, así que el poco trabajo que tuvieron fue en el interior de la república. Sin embargo, tanto las EAL como el pintor Diego Rivera —de ahí que se le considerara el pintor oficial del general Plutarco Elías Calles— encontraron un lugar predominante en el terreno artístico durante este periodo. Por último, cabe mencionar a José Clemente Orozco, que en el año de 1926 —gracias al rector de la universidad, Alfonso Pruneda— regresó a pintar en la Preparatoria, cerrando así el ciclo de murales realizados en el Antiguo Colegio de San Carlos.

¹²¹ A. Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p. 158.

12. LA PINTURA MURAL Y EL ARTE MODERNO EUROPEO

En el libro *Razones prácticas*, Pierre Bourdieu establece que por grande que sea la autonomía del campo, el resultado de sus luchas nunca es completamente independiente de factores externos. Dicho en otras palabras, si bien cada campo tiene sus propias formas de transformación, no obsta para que sus revoluciones encuentren un apoyo fuera del campo —por ejemplo, crisis económicas, nuevos públicos o revoluciones políticas—. Por otra parte, en el texto *Los privilegios de la vista*, Octavio Paz señala que la pintura mural fue el resultado de la Revolución Mexicana y la Revolución estética europea. Para él, la Revolución reveló muchos aspectos desconocidos de México como su historia, paisajes, héroes, artes y tradiciones populares. Sin embargo, lo esencial fue la aparición de un grupo de artistas mexicanos “que vio con otros ojos, con ojos nuevo y no con los del arte académico, la realidad”. Es decir, el movimiento pictórico mexicano no habría existido sin la conjunción de otra circunstancia decisiva, que no fue política — como se vio a lo largo de este capítulo, al explicar como los artistas ayudaron a la construcción del Estado nacional revolucionario— sino estética, no nacional sino internacional: la lección del arte moderno en Europa.¹²²

La gran revolución estética europea empezó a principios del siglo XIX con los románticos,¹²³ conformándose así la primera vanguardia en la historia del arte.

¹²² Véase Octavio Paz. *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 183-227.

¹²³ El romanticismo en el arte renovó y enriqueció el lenguaje y estilo del Neoclasicismo. En efecto, allí donde el neoclasicismo propuso la belleza, lo objetivo, la perfección, el racionalismo, lo monocromático, lo universal y la sociabilidad de la Ilustración, el romanticismo promovió el placer estético, la subjetividad, lo imperfecto, lo irracional, el color, lo individual. En palabras del poeta francés Charles Baudelaire, “el romanticismo no se halla ni en la elección de los temas ni en su verdad exacta, sino en el modo de sentir. Para mí, el romanticismo es la expresión más reciente y

El proyecto romántico lo inició el filósofo y escritor Juan Jacobo Rousseau: él hizo la primera crítica del pensamiento moderno al poner por encima de la razón pura y la infalibilidad científica a la experiencia derivada de los sentidos y los instintos, del contacto introspectivo con las emociones y el ensueño. Asimismo, convirtió al “hombre natural” en el modelo de la espontaneidad, autenticidad y emotividad cortada por la modernidad. Cabe resaltar “que el llamado de Rousseau a regresar a una sociedad natural no implicó la vuelta a los supuestos niveles y formas sociales primitivas o distintas a la europea, pero sí tuvo como resultado que insertara el salvaje al *imaginario* de la modernidad desde los propios parámetros occidentales civilizatorios”.¹²⁴

Estas ideas avivaron el interés por las culturas no occidentales, convirtiéndose en una de las principales fuentes de inspiración artística moderna. Por ejemplo, los pintores románticos no solamente pusieron mayor atención a la Edad Media —en vez de Grecia y Roma— y las leyendas del Norte, sino también, a las civilizaciones árabes. Esto último, dio lugar a una corriente pictórica llamada el orientalismo, cuyo antecedente se encuentra en las campañas napoleónicas por Oriente, que permitió descubrir un Mediterráneo de paisajes inéditos, con civilizaciones que resultaban misteriosas, como la árabe y judía. Es así, que interesados por lo exótico y lo extravagante, los pintores ya no viajaban sólo a Italia, como habían hecho hasta entonces, abarcaban otros lugares como Turquía, Marruecos, Argelia o España.

actual de la belleza. Y quien dice romanticismo dice arte moderno, es decir, intimidad, espiritualidad, color y tendencia al infinito, expresados por todos los medios de los que disponen las artes”. Véase <http://www.es.wikipedia.org/wiki/Pintura_romántica>.

¹²⁴ A. Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p. 195.

Otro elemento a resaltar aquí del romanticismo es el reconocimiento de las particularidades históricas, lo cual abrió la puerta al nacionalismo. La restauración del espíritu nacional se debió a las convulsiones históricas y sociales de principios del siglo XIX: muchos artistas románticos volvieron los ojos al pasado del propio país, como ocurrió con el purismo nazareno y el llamado estilo trovador.

Ahora bien, el enfrentamiento europeo con otros pueblos y otras culturas conllevó a forjarse el primitivismo¹²⁵ como concepto constitutivo del pensamiento artístico moderno. Este término no designó a un grupo organizado de artistas o siquiera un estilo identificable en un momento histórico particular; más bien reunió una serie de reacciones artísticas respecto a lo primitivo que va del simbolismo (1880) al art nouveau (1890) hasta el expresionismo abstracto (1940). Dicho de otra forma, los artistas modernos encontraron varios significados en los artefactos primitivos que sobre todo revelaban en su búsqueda de valores primordiales — como la pureza, autenticidad, simplicidad, espiritualidad y sinceridad— que querían infundir al arte occidental. Pero a pesar de que acudieron a lo primitivo como soporte y justificación de un proyecto de renovación cultural, el cambio siempre se espero que viniera de occidente. Me explico, pocos artistas tuvieron el deseo real de volverse primitivos, su intento era presentar lo primitivo como un espejo positivo de su noción de modernidad, un ejemplo para revitalizar más que destruir a la sociedad occidental.

¹²⁵ En términos generales, el primitivismo “incluyó a las diversas culturas anteriores a la civilización moderna; a las grandes culturas de la antigüedad les asignó un papel reivindicatorio, y a los pueblos no letrados les atribuyó una fuente de energía, de naturalidad y de inspiración para la necesaria conformación de un nuevo lenguaje formal adecuado a los tiempos modernos”. *Ibid.*, p. 187.

En el caso de México, el interés de los artistas europeos por las artes y las tradiciones no occidentales, facilitó que los pintores reconocieran su herencia artística precolombina y la riqueza del arte popular. Como se ha visto, los tintes de nacionalismo en el arte se intensificaron con la Revolución mexicana en conjunción con la Revolución estética europea iniciada con los románticos.

*Los románticos alemanes descubrieron la literatura sánscrita y el arte gótico; sus sucesores en toda Europa se interesaron después por el mundo islámico y las civilizaciones del Extremo Oriente; a principios de este siglo, aparecieron en el horizonte estético las artes de África, América y Oceanía.*¹²⁶

El espíritu primitivista propio de las vanguardias europeas en México se asoció a la genialidad artística indígena: los pintores compartieron la fe en la bondad innata del indio —hombre salvaje— no maleado por la civilización y el culto por la emotividad pura, libre de las reglas académicas. La concepción moderna del buen salvaje permitió a la vez dar cabida en la nueva estructura gubernamental a la labor de los maestros revolucionarios, responsables de reavivar la *aletargada sensibilidad del pueblo mexicano*.

Las Escuelas al Aire Libre reconocían en su alumnado al heredero de la sapiencia artística popular, estimulándolos a representar escenas costumbristas y los paisajes semiurbanos de los que provenían muchos de sus estudiantes, dado que era en las tradiciones y en el contacto con la naturaleza como se expresaba y se alimentaba el espíritu y la genialidad del pueblo. Los alumnos de las EAL lograron hacer una obra con características estilísticas identificadas con lo

¹²⁶ O. Paz, *op. cit.*, p.284.

primitivo como las representaciones planiformes y bidimensionales y el empleo de colores densos y sólidos, y que fueron recurrentes en mucho de los movimientos pictóricos vanguardistas.

Por otro lado, las obras “primitivistas” de los niños de las escuelas influenciaron en la producción gráfica y de caballete de muchos artistas mexicanos como Agustín Lazo, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano y Rufino Tamayo, los cuales pertenecieron al futuro grupo Contemporáneos.¹²⁷ Los elementos estilísticos que les parecieron de interés, según Alicia Azuela, fueron manejados de manera experimental porque rechazaban de entrada el pintoresquismo. Además, a la temática de carácter cotidiano que era tan común en las obras de sus alumnos, ellos le dieron un tono intimista que buscaba proyectar estados de ánimo a sensaciones ambientales de la vida diaria, más que reproducir escenas costumbristas.

13. LA TRAYECTORIA SOCIAL: DAVID ALFARO SIQUEIROS, JOSÉ CLEMENTE OROZCO Y DIEGO RIVERA

Para Octavio Paz, “el muralismo fue un movimiento complejo, contradictorio, irreductible a una sola dirección y en el que participaron diversas personalidades,

¹²⁷ Los contemporáneos, fue una revista literaria que estimuló a los pintores a buscar otros caminos plásticos para alejarse de la Escuela Mexicana. Además de combatir el nacionalismo estrecho y defender la expresión individual. Es decir, a partir de los años cuarenta los artistas se movilizaron en contra del muralismo, lo cual no se efectuó, siguiendo a Christine Frérot, sobre las bases de una ideología compartida ni de la búsqueda de formas de expresión verdaderamente innovadoras.”La nueva generación que se opuso a la Escuela Mexicana se expresó de maneras diversas, en el seno de grupúsculos aislados que desencadenaron la confrontación entre los partidarios del arte mural y los de pintura de caballete, y a menudo se esquematizó erróneamente como una querrela maniquea entre figurativos y abstraccionistas”. Véase Christine Frérot. *El mercado del arte en México*, México, INBA, 1990, p. 33.

cada una dueña de una visión particular del mundo”.¹²⁸ Esto último inevitablemente me hace pensar en el concepto de *habitus* de clase, que si bien explica las enormes regularidades en las elecciones o en los gustos, no excluye que haya también diferencias entre los *habitus* de los diferentes individuos con posición similar en el espacio social.

Ante esto, considero que para hacer un estudio sobre el muralismo fuera de toda simplicidad es indispensable rastrear el punto de vista, o mejor dicho, las disposiciones de cada una de esas diversas personalidades. Es decir, en este apartado construiré la serie de posiciones ocupadas sucesivamente por los pintores Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros en el campo de producción artístico mexicano.

Pero antes de hacer dicho análisis es necesario anexar dos puntos: Primero, cuando hablo de la serie de posiciones ocupadas por los pintores mexicanos, me estoy refiriendo al concepto de trayectoria social de Pierre Bourdieu. Para él “toda trayectoria social debe ser comprendida como una manera singular de recorrer el espacio social, donde se expresan las disposiciones del *habitus*”. Y a cada posición tomada en el campo es una exclusión de otras posiciones, por lo que a medida que se recorre el espacio social se da un envejecimiento social “que podría calibrarse en función del número de esas alternativas decisivas, bifurcaciones del árbol de innumerables ramas muertas que representa la historia de una vida”.¹²⁹ En otras palabras, la trayectoria social se nos asemeja a un mapa de carreteras, el cual nos indicará los caminos a recorrer

¹²⁸ O. Paz, *op. cit.*, p.228.

¹²⁹ Bourdieu, *Las reglas...*, p. 385.

para llegar a un determinado lugar. A su vez nos mostrará dónde están las autopistas y dónde empiezan las carreteras secundarias, y dependiendo del volumen y la estructura de capitales con que cuenta un individuo al momento de partir su trayectoria es que decidirá tomar la vía rápida o lenta para llegar a su destino (hasta el propio destino o el lugar que elija dependerá de estos capitales heredados). Sí, la trayectoria social muestra todas las rutas recorridas en la existencia de un agente. Pero “tratar de comprender una carrera o una vida como una serie única y suficiente para sí de acontecimientos sucesivos sin más vínculo que la asociación a un *sujeto* cuya constancia no puede ser más que la de un nombre propio socialmente reconocido, es mas o menos igual de absurdo que tratar de dar razón de un trayecto en metro (o en carro) sin tomar en consideración la estructura de la red (*de carreteras*)”.¹³⁰

Segundo, detrás de una trayectoria está presente un *habitus*, un sistema de disposiciones durables, traspasables, estructuras estructuradas dispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, como principios de generación y estructuración de prácticas y representaciones. Y si bien en esta situación hay una acción reproductiva, ello no permite considerar al sujeto un ser pasivo ya que reconoce un aspecto reinterpretativo en éste. Dicho de otra forma, como explicita Agnes Heller, todos los actos de la vida cotidiana del sujeto, aparentemente hay un aspecto reproductivo. No obstante, esto no condena “al sujeto de la vida cotidiana, a la mera pasividad. La persona como totalidad no es una marioneta tirada por las cuerdas de la costumbre. Las normas necesitan interpretarse en

¹³⁰ *Ibid.*, p. 384. Los paréntesis son míos.

contextos siempre nuevos, las personas deben tomar iniciativas en situaciones imprevistas; deben enfrentarse también a las catástrofes de la vida cotidiana”.¹³¹

Así, en toda práctica social, en todo juego al interior de cada campo, se trata del *habitus* respondiendo ante situaciones dadas. "Cada agente ingresa a un campo con disposiciones que determinan la posición que va a tomar en relación con las demás, ya establecidas. En el campo artístico, esas posiciones se plasman a manera de *toma de posición*, de discurso específico: las obras de arte. Esos agentes entran al juego porque acatan las reglas ya establecidas en él, ingresan al *espacio de los posibles*, es decir que se les impone una "herencia acumulada por la labor colectiva. Ellos también tienen la posibilidad de ir modificando las reglas del juego; es por ello que un campo nunca permanece estático, cambia según las situaciones, deviene histórico".¹³²

Por todo eso me decidí a escribir estas páginas. No para celebrar a los pintores o para plantearnos cómo tal pintor llegó a ser lo que fue "sino cómo, dada su procedencia social y las propiedades socialmente constituidas de las que era tributario, pudo ocupar o, en algunos casos, producir las posiciones ya creadas o por crear que un estado determinado del campo literario ofrecía (etc.) y dar así una expresión más o menos completa y coherente de las tomas de posición que estaban inscritas en estado potencial en esas posiciones".¹³³

¹³¹ Agnes Héller, citado por Jorge Baeza Correa, *La construcción de trayectorias en sociedades menos reguladas: Desafíos al trabajo de Orientación Escolar en Educación Secundaria*, <<http://www.minedu.cl/usuarios/media/doc/2007>>.

¹³² Mercedes Ortega González-Rubio. "La literatura como producto cultural en la lucha de los campos y el *habitus*", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2005, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/litbour.html>>.

¹³³ Bourdieu, *Las reglas...*, p. 319.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

A unos meses de entrar Siqueiros a la Academia de San Carlos estalla el movimiento revolucionario mexicano iniciado en el norte del país contra el régimen dictatorial de Porfirio Díaz, y a diferencia de los otros muralistas él participa en ese movimiento. Pero antes de integrarse al ejército revolucionario (1913) que dirigía Venustiano Carranza formó parte al igual que Orozco en la huelga estudiantil de San Carlos. Esta huelga, se recuerda una vez más, tenía como objetivo modificar los antiguos métodos académicos, así como, la división de la escuela en dos: una para estudiar arquitectura y la otra para la pintura, escultura y grabado.

En 1914 se incorpora al Estado Mayor del General Manuel M. Diéguez, Jefe de la División de Occidente. Ahí participa como oficial en numerosas batallas y alcanza el grado de capitán segundo (1919). Grado con el cual el Jefe del Ejército Constitucionalista, Venustiano Carranza, lo envía, como diplomático militar, a Europa.

En su estancia en Europa, Siqueiros primero fue a Francia y luego a España. En París conoce a Diego Rivera. Los artistas conversaron acerca de sus correspondientes experiencias artísticas: Siqueiros le habló, siguiendo a Raquel Tibol, de los impulsos en favor de un arte nacionalista y monumental en México, y Rivera de su experimentación con el figurativismo cezanniano y el clasicismo poscubista.¹³⁴ En Barcelona tuvo una relación muy cercana con el novecentismo catalán. Esa tendencia, encabezada por Eugenio D' Ors, rechazaba el modernismo y estaba por el retorno a la raíces griegas y romanas y, en general, al

¹³⁴ En 1916, el pintor español Pablo Picasso, en su intento por recuperar la legibilidad figurativa, hizo una serie de obras clasistas. El clasicismo moderno partió de ver en el legado artístico de la antigüedad una fuente esencial para revitalizar el arte actual.

arte y a la cultura de Cataluña. El novecentismo, la generación del 14 o las vanguardias eran las denominaciones genéricas de una estética principalmente literaria, cuyos rasgos comunes se centraban en la búsqueda de la belleza y la perfección formal, así como del arte puro y de la autonomía de la obra artística. Era preciso huir del sentimentalismo y el romanticismo: el arte debía de ser más intelectual que vital y tenía que romper con lo anecdótico y argumental para renovar los géneros narrativos. Asimismo, fue clara la intención de recuperar las tradiciones autóctonas como proyecciones universales.

En 1920, viaja junto a Rivera a Italia y de la misma manera que Rivera está experimentando lo marcó en sus primeros murales en México. Después de su viaje a Italia, Siquerios vuelve a Barcelona y escribe, como resultado de su experiencia artística en Europa y de su encuentro con Rivera, el *Llamamiento de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*.

El manifiesto lo publicó en la revista de vanguardia llamada *Vida Americana* (mayo de 1921). En este texto rechaza el *art-nouveau*; se declara heredero de Cézanne y acoge las experiencias de los cubistas y de los futuristas. Convocó a los artistas a recuperar la obra de arte en su esencia con la vuelta al clasicismo y les recomendó “que se acercaran al arte de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas)”. Sin embargo, se pronuncia en contra de las “lamentables reconstrucciones arqueológicas a la moda, como el indianismo y el americanismo”. El manifiesto termina con un ataque a “los motivos literarios” y una exaltación de la “plástica pura”.¹³⁵

¹³⁵ David Alfaro Siqueiros, citado por A. Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p. 208 y O. Paz, *op. cit.*, p. 205.

Un año después que Rivera, Siqueiros regresa a México. Produce entonces los murales del *colegio chico* de San Ildefonso. Esas composiciones son notables por su emoción religiosa.

*Las raíces del arte moderno mexicano estaban tan profundamente enterradas en el pasado colonial, que mis nuevos amigos... apenas si podían concebir un arte que no fuese religioso... Orozco, el buen anarquista, pintó una serie de frescos a la gloria de San Francisco. Siqueiros, aludiendo a Colón, pintó un San Cristóbal.*¹³⁶

Lo anterior disipa la idea de englobar solo al muralismo bajo los adjetivos de pintura social, política e ideológica. Para Octavio Paz, varios críticos e historiadores olvidan que en sus primeros años, entre 1921 y 1924, fueron los que le dieron carácter y fisonomía a la pintura mural. Es decir, en sus inicios el muralismo no tuvo la uniforme coloración ideológica que tendría después, solo basta con echar un vistazo a los murales de Roberto Montenegro y los del Dr. Atl en la iglesia de San Pedro y San Pablo, así como, los del Colegio de San Ildefonso. Ahí se encuentran murales como los de Fernando Leal, el cual representa la fiesta del Santo Señor de Chalma; como el de Jean Charlot que pintó *La caída de Tenochtitlan*; Ramón Alva de la Canal realizó un fresco cuyo tema fue la erección de la primera Cruz en las playas de México.¹³⁷

¹³⁶ Jean Charlot, citado por O. Paz, *op. cit.*, p. 206.

¹³⁷ Si bien aquí he recuperado la receta de referirnos a los tres grandes de la pintura mural, como así los llaman algunos críticos e historiadores de arte. No quiero dejar de lado, aunque sea de nombre, a otros pintores que también participaron en el muralismo como: Jean Charlot, Amado de la Cueva, Ramón Alva de la Canal, Roberto Montenegro, Fernando Leal, Emilio García Cahero, Xavier Guerrero, Carlos Mérida, Rufino Tamayo y Fermín Revueltas. El olvido de esos pintores es efecto de las simplificaciones históricas del movimiento muralista que lo reducen a una sola idea, una sola estética y un solo objetivo. Como dice Marcel Duchamp, un error de juicio equivale a un suicidio artístico.

Otros ejemplos fueron los murales inacabados de Siqueiros, sobre todo *El entierro de un obrero* —esa pintura fue retocada más adelante por el pintor para introducirle una hoz que hoy sustenta la tapa del féretro—. Los muros de José Clemente Orozco, hechos entre 1923 y 1925, son muy variados: “religiosos como los de los franciscanos y los indios; alegóricos como la botticelliana *Maternidad* y el monumental que representa a Cortés y a la Malinche”.¹³⁸ Por otra parte, Rivera elaboró el mural *La Creación*, una alegoría simbólica y mitológica.

Ahora bien, vuelvo al caso particular de Siqueiros que al igual que Rivera, sus primeros murales e inclusive algunas pinturas de caballete no muestran indicio alguno de estética ideológica: Antonio Luna Arroyo establece que las primeras influencias de Siqueiros fueron coloniales y post-coloniales. Siguió bajo la influencia de los académicos mexicanos de entonces: José María Velasco, Rafael Flores, Santiago Rebull, Félix Parra, Leandro Izaguirre, Jesús Contreras, Julio Ruelas, Cecil O' Gorman, Germán Gedovius y Alfredo Ramos Martínez, quienes habían llegado de Europa entusiasmados de Auguste Renoir, Henri Matisse, Claude Monet, Édouard Manet, Camille Pissarro, y en general, de todos los impresionistas y post-impresionistas; para incluir en su formación académica, sus estudios en París, con las inquietudes formales del post-cubismo.

Como se ha dicho, 1924 fue el año del cambio de la pintura mural, al principio se inspiraron en las imágenes de la tradición y celebraron los fastos patrios, las fiestas y la vida popular. En su segundo momento, el arte no fue

¹³⁸ O. Paz, *op. cit.*, p. 202.

popular sino didáctico, en vez de expresar al pueblo se propusieron adoctrinarlo. Cabe aclarar, que esta última idea no fue general, por ejemplo, Orozco siguió por otra vía, Charlot dejó el país, otros acentuaron el nacionalismo y el folklorismo. El cambio fue visible en dos figuras centrales: Siqueiros y Rivera.

A partir de ese momento, Siqueiros empezó a establecer que todos los tesoros artísticos deberían ser públicos y accesibles a los trabajadores; y que los pintores y las instituciones de educación artística también deberían rebelarse contra el arte clasista y crear un arte combativo a la injusticia social en que viven las clases mayoritarias del mundo. Además, consideraba el muralismo como la forma pública que constituiría a la nueva civilización socialista. Así buscó, en palabras del pintor, “un nuevo realismo que sería la suma de todos los aportes del pasado y del presente, inclusive los aportes subjetivistas del arte moderno, esto es, un nuevo realismo humanista”. Asimismo, pensaba que este intento sólo podría “alcanzarse a través de una nueva tecnología, que iba desde el uso de materiales y herramientas correspondientes a las ciencias actuales, hasta los problemas más complejos de la composición y la psicología”. Y es ante esto último que hay que detenerse un momento para señalar su actitud progresista en materia de artes plásticas que lo llevó a predicar la utilización de nuevos materiales pictóricos.

El pintor moderno que desaprovecha el aporte documental del cinematógrafo y de la fotografía, es como un médico contrario al uso de la

*radiografía. Un arte moderno con técnica arcaica —anacrónica, en consecuencia—, es como un automóvil tirado por caballos”.*¹³⁹

Concordando con Octavio Paz, Siqueiros fue gran inventor de formas, cuyas ideas sobre la utilización de la fotografía, los nuevos instrumentos y materiales, la integración entre arquitectura, pintura y escultura, la perspectiva en movimiento y la utilización del accidente (un método de absorción de dos o más colores superpuestos que se infiltran los unos en los otros y que producen formas), fueron originales e influyeron en algunos pintores contemporáneos.

Y ejemplos de su búsqueda de una renovación técnica y de contenido social (todos los murales tienen siempre un significado social, enuncian o denuncian una injusticia colectiva) se ven en los siguientes murales: En 1932 se traslada a los Ángeles, California, y por encargo de la *Chomnard School of Art*, da una clase de pintura al fresco y elabora allí un mural llamado *El mitin en la Calle*; en 1940 viaja a la República de Chile, ejecutando, en la Escuela México, en Chillan, el mural *Muerte al Invasor*; en su estancia en Cuba (1943) realiza los murales *Alegoría de la Igualdad racial en Cuba*, en la casa de María Luisa Gómez Mena; *Lincoln y Martí*, en el Centro de Relaciones Culturales Cubanas-Americanas y *Aurora de la Democracia*, en el Hotel Sevilla-Biltmore; en el año de 1944 inaugura su mural *Cuauhtémoc contra el mito* en lo que fue el Centro Realista de Arte Moderno, en México, D.F; en 1945 termina los murales de Bellas Artes, titulado, el central, *Nueva Democracia*, con dos anexos que responden al rubro de *Víctimas del Fascismo*, los cuales fueron encargados por el Gobierno de México para conmemorar el aniversario de la Revolución Mexicana; sigue

¹³⁹ David Alfaro Siqueiros, citado por A. Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p. 29.

trabajando para el Gobierno durante el año de 1946, y da principio al mural *Patricios y Patricidas* en la Tesorería del Distrito Federal.

Ahora bien, dejaré a un lado las opiniones estéticas de Siqueiros y me centraré en sus experiencias políticas y militares: El pintor, tal vez guiado por su abuelo que era guerrillero michoacano de la época juarista, no solamente participó en la Revolución mexicana, sino también, en la Guerra Civil de España. En 1937 viajó a ese país para incorporarse al Ejército Popular Español, alcanzando el grado de teniente coronel de la 290 división. En 1939, vuelve a México y publica la revista *Documental*, dedicada a defenderse y a defender a sus compañeros del Ejército Español. Para el siguiente año (1940) participa en el atentado contra León Trotsky. Es aprehendido y sometido a juicio. Ayudado por el embajador y poeta Pablo Neruda logró viajar a Chile. Y a partir de que lanza un manifiesto llamado *En la guerra arte de guerra*, anuncia una gira por toda América a favor de la producción de un arte de guerra. Recorrió Perú, Ecuador, Colombia, Panamá y llegó a Cuba para constituir el Comité Continental de Arte para la Victoria.

Siqueiros fue un militante que padeció cárceles y persecuciones por sus creencias: en 1929 asiste como Delegado de los Sindicatos Mexicanos a Argentina y por pronunciar discursos socialistas es aprehendido y expulsado de aquel país; vuelve a México (1930) y esta vez es encarcelado por participar activamente en la manifestación del 1º de mayo. Después de pasar seis meses recluido en la Penitenciaría de la ciudad de México es arraigado en Taxco, Guerrero, donde realizó un número considerable de pinturas de caballete. Por

último, es aprehendido el 9 de agosto de 1960, acusado de disolución social y recluido en la cárcel de Lecumberri hasta el 13 de julio de 1964.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

En 1904, José Clemente Orozco ingresa a la Escuela de Bellas Artes, dirigida por el ingeniero Antonio Rivas Mercado. La Escuela a la que entra Orozco se encontraba en crisis: un director impopular, desprestigio del academicismo y falta de orientación escolástica hacia nuevas alternativas que ya aparecían en la producción de algunos artistas.

Por otro lado, en 1903 regresa de Europa el pintor Gerardo Murillo (Dr. Atl), y la ENBA lo contrata para que realice trabajos de clasificación, evaluación y restauración de las diferentes colecciones que adquiriría. Estableció su estudio en la misma Escuela y asistió a los talleres de pintura y dibujo impartidos en la noche. Ahí fue donde arremetió con los métodos de enseñanza de las artes, persuadiendo tanto a sus colegas como a los pintores más jóvenes de la necesidad de renovar las viejas expresiones del clasicismo y el academismo, con énfasis en las pinturas de grandes dimensiones realizadas por los pintores del Renacimiento. Según José Clemente Orozco, “en esas veladas de jóvenes aprendices de pintura apareció el primer brote revolucionario en el campo de las artes de México. En las pasadas épocas del mexicano había sido un pobre sirviente colonial, incapaz de crear nada ni de pensar por sí mismo; todo tenía que venir ya hecho de las metrópolis europeas”. “En aquellos talleres nocturnos— continua Orozco— donde oíamos la entusiasta voz del Doctor Atl, el agitador, empezamos a sospechar que toda aquella situación colonial era solamente un

truco de comerciantes internacionales; que teníamos una personalidad propia que valía tanto como cualquiera otra. Debíamos tomar lecciones de los maestros antiguos y de los extranjeros, pero podíamos hacer tanto o más que ellos. No soberbia, sino confianza en nosotros mismos, conciencia de nuestro propio ser y de nuestro destino".¹⁴⁰

Y basados en esas reflexiones, la primera oportunidad de actuar llegó con motivo de los festejos del centenario de la Independencia, cuyo programa había incluido una gran exposición de pintura española. En contra de esa exposición, que había omitido la participación de artistas mexicanos, un grupo de pintores, entre ellos Orozco, se unieron al Dr. Atl para presentar una protesta a la Secretaría de Educación Pública. Esta liquidó el problema dándoles tres mil pesos para una exposición colectiva de artistas mexicanos. La exposición tuvo un éxito inesperado y el Dr. Atl encauzó el entusiasmo organizando un Centro Artístico integrado por pintores y escultores. Su primera acción fue solicitar al Secretario de Justicia e Instrucción Pública, Justo Sierra, los muros para pintar el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. Muros que les fueron concedidos, pero que no llegaron a realizar debido a que la Revolución estalló.

Ahora bien, la rebelión al interior de la ENBA, a pesar de que ya tenía unos años atrás, se produjo cuando los estudiantes percibieron que ahí todo seguía igual pese a la caída de la dictadura de Porfirio Díaz. El 23 de junio de 1911 entregaron al Secretario de Gobernación y del Despacho de Instrucción Pública, doctor Francisco Vázquez Gómez, un documento firmado por algunos artistas, entre ellos nuevamente estaba Orozco, en el que solicitaban la separación de la

¹⁴⁰ José Clemente Orozco. *Autobiografía*, México, ediciones Occidente, 1945, pp. 22-23.

carrera de arquitectura de la de pintura y escultura. Pero, pese a la generalización del descontento, el director de la ENBA, Antonio Rivas Mercado, no dio curso al diálogo, en consecuencia, el 28 de julio de 1911, estalla la huelga para pedir su destitución. Ese día una comisión de más de cien estudiantes, encabezados por los dirigentes de la Sociedad de Alumnos Pintores y Escultores, después de entrevistarse con el Presidente Interino, Francisco León de la Barra, entregaron a Vázquez Gómez una declaración protestando por los procedimientos dictatoriales del director de la Escuela, quién había retirado las subvenciones a los alumnos inconformes y anulado el procedimiento de oposición para el nombramiento de profesores. Para tranquilizar a los estudiantes, las autoridades nombraron como subdirector de la academia a Alfredo Ramos Martínez. Posteriormente fue su director en 1913, para ser substituido por el Dr. Atl (1914) y regresar al cargo en 1915.

Orozco no fue de los que siguieron a Ramos Martínez. No le interesó, en palabras de Raquel Tibol, cultivar, a través de la pintura, una estética impresionista. No le atrajo entonces ni le atraería después pintar la naturaleza viéndola al aire libre, tal como lo habían hecho los pintores europeos en el último cuarto del siglo XIX.

Entró como caricaturista en el periódico *El hijo del Ahuizote*, dirigido por Miguel Ordorica, por recomendación del periodista Joaquín Piña. Con los ingresos que le producían sus numerosas colaboraciones como caricaturista pudo rentar un estudio en la calle de Illescas (hoy Pedro Ascencio), en plena zona roja de la ciudad. Ahí juntó un buen número de dibujos y acuarelas. Sus temas fueron los de

la realidad cotidiana en los barrios bajos de la capital mexicana, específicamente escenas de burdel.

Por otra parte, el movimiento armado de 1910 freno los proyectos de Murillo y sin un plan definido emprende su segundo viaje a Europa (1911). En 1914 regresa a México y se acerca a Venustiano Carranza con expresa recomendación de Juan Sánchez Azcona, el amigo y estrecho colaborador de Madero y después muy activo miembro de las primeras fuerzas constitucionales. Ocupa ese mismo año la dirección de la Escuela de Bellas Artes, y en medio de la crisis institucional, el 3 de marzo de 1915, el contingente de la Academia, encabezado por el Dr. Atl, se fue a Orizaba para apoyar al gobierno constitucionalista con todo y las prensas de los talleres de artes gráficas. Para Alicia Azuela, un factor que no se ha tomado en cuenta para entender la salida de los artistas de la Academia con ese grupo era la disposición de Carranza de que la Universidad cerrara sus puertas para trasladarse a Veracruz, junto con los restos de los poderes del gobierno. Sin embargo, fue una minoría quien obedeció esa orden.

Los pocos artistas que se incorporaron a ese grupo trabajaron en el periódico *La Vanguardia*, el cual formaba parte de una serie de periódicos que publicaron los constitucionalistas en otras ciudades de la república como Guadalajara, Puebla y Tampico: el Dr. Atl fue su director, Raziel Cabildo, el secretario, y Manuel Becerra Acosta, Luís Castillo Ledón, J.M Giffard y Jesús Ochoa, los redactores; Francisco Romano Gillemín, Miguel Ángel Fernández, Francisco Valladares, Rafael Aveleyra, Raziel Cabildo, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros fueron los dibujantes.

Al triunfo de Venustiano Carranza, Atl y su grupo regresan a la ciudad de México, y continuaron con sus actividades propagandistas a lado de Álvaro Obregón. José Clemente Orozco vuelve a su estudio de la calle Illescas, dispuesto a preparar la primera exhibición de su obra. Pero es aquí en donde me nace la pregunta de porqué Orozco no continuó con el grupo del Dr. Atl.

En el libro *Los privilegios de la vista*, Octavio Paz destaca, en la etapa del periódico *La Vanguardia*, una caricatura de Orozco “que representa la cara de una muchacha —una risueña pizpereta de grandes ojos— tocada por un hacha y una daga, con esta leyenda: *¡Yo soy la revolución, la destructora!*”. El escritor, la resalta como ejemplo para argumentar que en esa caricatura se deja ver su precoz desilusión y su horror ante las atrocidades de la guerra civil. Esto como consecuencia, anexo, de su experiencia en Orizaba, que si bien no sufrió la devastación de otras regiones, le enseñó los horrores de la revolución a través de los trenes que llevaban los heridos y los prisioneros que a menudo murieron a causa de las malas condiciones o en los pelotones de ejecución. Orozco explica en su *Autobiografía* lo siguiente:

Se acostumbraba la gente a la matanza, al egoísmo más despiadado, al hartazgo de los sentidos, a la animalidad pura y sin tapujos. Las poblaciones pequeñas eran asaltadas y se cometía toda clase de excesos. Los trenes que venían de campos de batalla vaciaban en la estación de Orizaba su cargamento de heridos y de tropas cansadas, agotadas, hechas pedazos, sudorosas, deshilachadas.

Sí, a lo largo de su obra que no fue sólo murales sino también caricaturas, acuarelas, dibujos y grabados, Octavio Paz establece que Orozco al contrario de

sus compañeros fue el más rebelde e independiente, nunca intentó penetrar la realidad con el arma de las ideologías sino que arremetió contra ellas y sus encarnaciones. Dicho de otra forma, Orozco al igual que los otros pintores, específicamente Rivera y Siqueiros, plasmó en sus obras temas como la historia de México, la revolución y los grandes conflictos sociales del siglo XX. Pero se diferenció de ellos por su actitud tomada: se atrevió a decir *no* a la versión oficial de la historia de México, *no* a la idealización del mundo indígena, *no* a la abominación de la conquista, *no* a la idealización de la revolución, *no* a las ideologías.

La primera exposición de Orozco se efectuó en la librería *Biblos* el año de 1916. Esa exposición en un principio estaba programada para llevarse a cabo en la casa de un comerciante. Pero algunos periódicos iniciaron duras críticas de orden moral. El comerciante al leer los ataques dirigidos a los dibujos y acuarelas del pintor, creyó que se perjudicarían seriamente sus intereses y le manifestó que siempre no estaba dispuesto a que en su establecimiento se exhibieran sus obras. Es así que, Francisco Gamoneda se enteró de lo sucedido y le ofreció su librería para hacer la exposición, la cual se anunció en los periódicos y carteles con el título: Muchachas de Orozco.

A partir de esa primera muestra el tratamiento de Orozco a la figura femenina provocaría encontrados comentarios. Por ejemplo, un artículo del periódico *El nacional nocturno*, y firmado con el seudónimo de Juan Amberes establecía:

José Clemente Orozco tiene una peculiar visión de las cosas. Es un obsesionado de las líneas bruscas y firmes. Su imaginación torturada traduce sus concepciones en un impresionismo audaz, desconcertante e imperioso. El lápiz y el pincel, manejados hábilmente, han trazado perfiles alocados, rostros tocados de lacerante morbosidad, curvas de brutal elocuencia, en un ambiente de pesadilla y de extraña vehemencia. Las mujeres de Orozco no nos dejan ninguna impresión de delicadeza. No son las suyas los afiligranados rostros ni la finura del perfil. No son esas mujeres que parecen hechas de rosas y azucenas, de nieva y de tersura. No: es la hembra de intempestiva animalidad, de caricaturesco y duro desgaire, investida de una sensualidad salvaje, de una lujuria dolorosa martirizante.

Para David Alfaro Siqueiros, que en el año de la exposición era capitán de la División del Norte, ese conjunto significaba “la manifestación de hecho más importante de nuestro discurso, el punto de partida formal de nuestro movimiento. Pintura violenta y dinámica, la obra que José Clemente Orozco produjo entonces saturó en nuestra naturaleza un gusto nuevo, agrio y fuerte, que nos raspo del paladar toda la confitura que nos había dejado un largo periodo preciosista sufrido en México en las épocas correspondientes a la dictadura porfiriana”.¹⁴¹

En 1917 viaja a San Francisco, Estados Unidos, y en el *Excélsior* del 6 de marzo de 1942 relata el pintor que al pasar por Laredo, Texas, fue detenido por la aduana americana para inspeccionar su equipaje. Las pinturas que llevaba fueron

¹⁴¹ David Alfaro Siqueiros. *Me llamaban el Coronelazo. Memoria*, México, Grijalbo, 1977, p. 166.

desparramadas por toda la oficina, luego decomisadas y posteriormente destruidas, porque una ley prohibía introducir a los Estados Unidos estampas inmorales. Las pinturas, comenta Orozco, “estaban muy lejos de serlo, no había nada procaz, ni siquiera desnudos, pero ellos quedaron en la creencia de que cumplían con su deber de impedir que se manchara la pureza y castidad de Norteamérica”.

En San Francisco conoce, por medio de Joaquín Piña, a Fernando Galván. Ambos decidieron ganar dinero pintando a mano carteles para dos cines: Orozco pegaba con engrudo sobre cartón los afiches impresos litográficamente y les daba después unos brochazos al óleo. Los marcos eran responsabilidad de Galván. Por las noches asistía a las clases de Spencer Macky en la Escuela de Bellas Artes.

En 1918 decide irse a Nueva York y se encuentra con el escultor Juan Olaguíbel y con David Alfaro Siqueiros, este último iba de camino a Europa. En Nueva York, Orozco trabajaba, siguiendo a Siqueiros, “en una pequeña fábrica de yesos, coloreando con pistola de aire orejas y mejillas de unos cupidos copetones y pazoncillos que por entonces se habían puesto de moda en todo el mundo”.¹⁴²

Como he visto, las primeras obras de José Clemente Orozco son caricaturas, dibujos y acuarelas. Fueron ejecutadas entre 1910 y 1918. Hacia 1920 aparecen los primeros óleos y dibujos con escenas de la revolución mexicana. En 1922 se dedica a las grandes composiciones murales: el poeta José Juan Tablada fue quien sugirió a José Vasconcelos la conveniencia de sumar a Orozco al grupo de los muralistas, los cuales ya estaban trabajando en los muros de San Pedro y San Pablo, así como, en los de la Preparatoria. Con el procedimiento de fresco

¹⁴² *Ibid.*, p. 132.

clásico comenzó entonces a pintar en el patio principal del Antiguo Colegio de San Ildefonso, el mural *Los Elementos, Maternidad*, el cual causo disgusto entre quienes llegaron a interpretar al personaje principal como la virgen María desnuda con el niño Jesús en brazos. Y aunque Orozco aclaró que su intención no fue pintar a la virgen sino a una madre, un grupo de preparatorianos rayoneó los propios frescos.

Debido a ese ataque, el pintor realizó (1923-1924) la serie mural *Falsedades sociales* en el corredor de la segunda planta. Como en los tiempos de *El Hijo del Ahuizote* y *La Vanguardia* regresó, señala Alicia Azuela, “al empleo de la caricatura para hacer crítica social subvirtiendo el orden de su propia definición genérica de la pintura mural, supuestamente ocupada de *grandes temas* y construida dentro de la *perfección plástica* del clasicismo”.¹⁴³ *El banquete de los ricos* muestra el resentimiento popular derivado de la desigualdad social; En *La ley y la justicia* dos figuras bailan en estado de ebriedad: el hombre que personifica la ley hace un guiño a la dama cuya actitud simboliza la justicia ciega y desequilibrada; *Los Aristócratas* delatan el fariseísmo y la mojigatería: el desfile de la clase alta podría aludir al grupo que en su momento censuró su obra en la Preparatoria. En *La basura social*, Orozco pintó esqueletos humanos y animales, simbolizando el basurero de la vanidad y del poder; *El juicio final* representa irónicamente un dios que sostiene el mundo sobre su regazo: de lado derecho se encuentra el grupo de los ricos con aureolas y de lado izquierdo están los pobres perseguidos por demonios y, por último, en *La Asechanza* denunció los escandalosos actos de corrupción del líder obrero Luis Napoleón Morones.

¹⁴³ A. Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p. 145.

Cabe resaltar que los ataques no fueron exclusivos para Orozco, a principios de 1923 eran muy audibles las críticas en contra de las pinturas que se extendían por las paredes de San Ildefonso. En una crónica de *Revista de Revistas* se podía leer:

*Hay que advertir la falta de sentido con que se está llevando a cabo la decoración de la Escuela Nacional Preparatoria, para lo cual no se formuló ningún plan o proyecto general que diera unidad y armonía a todo el conjunto, sino que con la más negra despreocupación se han estado pintando aquellos muros”.*¹⁴⁴

Como ya se estableció en este ensayo, de la crítica pasaron a la agresión de su trabajo. El 22 de junio de 1923 José Clemente Orozco, Diego Rivera, Jean Charlot, Xavier Guerrero, Roberto Montenegro, David Alfaro Siqueiros, Carlos Mérida, Fermín Revueltas, Rodríguez Lozano, Abraham Ángel, Emilio Amero y José García Uribe firmaron una *Protesta* en la que defendían al movimiento:

De ninguna manera esta protesta significa disculpa. Estamos seguros de que el movimiento actual de pintura en México es expresión de la afirmación de nuestra nacionalidad, sus enemigos no lo atacan a nombre del buen gusto, porque el gusto que lo norma, manteniéndose mexicana, encuentra acuerdo con el de los hombres civilizados de aquí y del extranjero, como lo demuestran las opiniones estampadas por escrito sobre nuestra labor en México, Estados Unidos y Europa; así es que nuestros enemigos mezquinos deben, a nombre del desarrollo de nuestro país y del

¹⁴⁴ Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 66.

*buen gusto comercial, ser tratados como retardatarios, ignorantes y perjudiciales”.*¹⁴⁵

El 20 de julio de 1923 es asesinado Francisco Villa y el 5 de diciembre se produce en el puerto de Veracruz la insurrección de Adolfo de la Huerta contra el gobierno de Álvaro Obregón para protestar por la imposición de Plutarco Elías Calles como presidente de la República. El 9 de diciembre del mismo año firman Orozco, Rivera, Guerrero, Revueltas, Mérida, Siqueiros, Germán Cueto y Ramón Alva Guadarrama el *Manifiesto* del recién creado Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE). De ahí nació, en marzo de 1924, el primer número de *El Machete*, dirigido por Rivera, Siqueiros y Guerrero. Durante los primeros meses del gobierno de Plutarco Elías Calles, el ambiente de represión hacia los murales y la falta de contratos estatales hacia los pintores, hizo que Orozco volviera al ataque como caricaturista desde las páginas de *El Machete*. Pronto, sin embargo, dejó de ser una publicación de artistas para transformarse más y más en un órgano de propaganda comunista. *El Machete* fue clausurado el 7 de junio de 1929, hacía mucho que Orozco se había apartado del grupo que lo editaba.

En 1926 llega Alfonso Pruneda a la Universidad de México, el cual estaba convencido de la necesidad de impulsar toda forma de democracia cultural. Por lo tanto, Orozco regresa a pintar los muros de la Preparatoria. Borra cuatro de sus encáusticas de San Ildefonso y en su lugar pinta cuatro composiciones con contenido revolucionario: *La destrucción del viejo orden*, *La trinchera*, *La huelga* y *La trinidad revolucionaria*.

¹⁴⁵ Sección *Frente a Frente* de *Revista de Revistas*, 28 de junio de 1923, p. 20.

Orozco aún no borraba las pinturas de la planta baja de la Preparatoria cuando Francisco Sergio Iturbe, impresionado por el simbolismo del pintor de recia estructura geométrica, le pide un mural para decorar la sección del restaurante *Sanborns* en la Casa de los Azulejos. Ese fresco se titula *Omnisciencia* y ésta compuesto por tres entidades simbólicas: *La Introspección*, *La Fuerza* y *la Belleza*. El tema de esa pintura, citando a Xavier Moyssén, ha suscitado serios problemas para su interpretación, tanto en vista de los proyectos elaborados como asimismo por el hermetismo que encierra, el cual es singular en buena parte del pensamiento de Orozco. Por lo pronto, yo sólo me encargo de mencionar que se realizó en 1925 y que es una obra, según Carlos Mérida, “que podría vivir por sí sola y es realmente estimable, porque ésta desprovista de toda literatura: El artista no quiso decir nada anecdótico en ella, habla por sí y no lleva más emoción que la que ésta produce en el espíritu del espectador, naturalmente mayor mientras más fina sea la capacidad receptora de aquél”.¹⁴⁶

Al terminar los murales en San Ildefonso y el de la Casa de los Azulejos, Orozco regresa (1927) a Nueva York con la intención de ganar su propio espacio en el mercado estadounidense del arte. Y a pesar de que el pintor no simpatizaba con Anita Brenner, autora del libro *Ídolos tras los altares*, eso no impidió que ella pidiera ayuda a Alma Reed para que Orozco pudiera abrirse camino en Nueva York: Alma Reed visitó su estudio instalado en Riverside Drive, a una cuadra de la Universidad de Columbia, y lo invitó a las reuniones que celebraba diariamente en

¹⁴⁶ Véase Xavier Moyssén. “Los dibujos de Orozco para el mural *Omnisciencia*”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen XIII, número 50, 1982, pp. 241-258.

su departamento, conocido como el *Ashramm*. Alma Reed vivía con Ángelo Sikelianos y su esposa Eva Palmer, la cual se interesó por conocer sus pinturas y dibujos, y no solo adquirió algunos de sus trabajos, sino que también, le solicitó hiciera su retrato.

El Círculo Déléfco era un centro de reunión de artistas e intelectuales, en donde se daban conferencias y conciertos, se hablaba de filosofía, estética y literatura, y se leía poesía y tragedias griegas. En política eran partidarios fervientes del movimiento por la independencia de la India. El movimiento délfico, en palabras de Paz, “sostenía ciertos principios estéticos y filosóficos —el ritmo universal, la dinámica de las proporciones y otras herencias del neoplatonismo y el ocultismo— enlazados a la nueva física y mezclados a ideales políticos como el nacionalismo y la paz universal”.¹⁴⁷

A solicitud de los dueños de la casa, Orozco enseñó en el *Ashramm* sus trabajos en una exposición informal puesta el 24 de septiembre de 1928. Debido al gran interés demostrado se resolvió llevar a cabo su primera muestra pública. Reed y Orozco decidieron que debía reunir sólo dibujos de la serie *México en Revolución*, desarrollados a tinta, lápiz o carboncillo según apuntes que el pintor hiciera entre 1913 y 1917: la exposición fue inaugurada el 10 de octubre de 1928 en la Galería Marie Sterner, abriéndose así camino no a partir de la obtención inmediata de un muro para pintar, sino a través de numerosas exposiciones en organismos culturales o galerías privadas.

El 14 de febrero de 1929 se inauguraba su segunda exposición en la Little Gallery de la New Students League, en Filadelfia. Para esta exhibición se habían

¹⁴⁷ O. Paz, *op. cit.*, pp. 232-233.

reunido dos óleos, un conjunto de estudios para murales y fotografías amplificadas, seguramente tomadas por Tina Moddotti, de las paredes de la Escuela Nacional Preparatoria, y se aprestaba para presentar, el 28 de marzo del mismo año, un conjunto de pinturas con tema neoyorkino trabajado durante más de un año, en la prestigiada Downtown Gallery de Nueva York, de la que eran dueñas Edith Halpert y Bertha Goldstein.

La exposición de dibujos en la Galería Fermé la Nuit, de París, se inauguró el 24 de febrero de 1929, y el periodista mexicano Carlos Ortega se encontraba ahí, y envió un artículo a México, publicado en *El Universal* el 3 de abril, en el que decía que mostrar en París aquellas acres escenas de una doliente realidad vivida por todo un pueblo, era una manera de denigrar a México. Orozco rápidamente reaccionó al artículo de Ortega y el 7 de abril envió al director del periódico, José Gómez Ugarte, una carta de réplica. “Decía que ni en Nueva York ni en Filadelfia, jamás a nadie se le había ocurrido pensar que sean denigrantes para México, sino muy al contrario, han despertado profunda simpatía y sentimientos de amistad hacia nuestro país, y cabalmente han dado pie a que se haga notar la libertad y la protección de que gozamos los artistas mexicanos bajo el Gobierno Revolucionario actual, como puede usted ver por los recortes de prensa que acompañan a esta carta”.¹⁴⁸

El 15 de abril de 1929 se inauguraba en la Art Students League de Nueva York la primera exposición antológica de Orozco. Un total de 40 aguadas de la serie *México en la Revolución*, 40 estudios para murales, fotografías de los murales, varias pinturas a óleo entre las que figuraba el autorretrato de 1927 y el

¹⁴⁸ Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 101.

retrato de Eva Palmer, y tres litografías llamadas *Vaudevil en Harlem*, *Bandera y Réquiem*. Esta última había sido seleccionada por el American Institute of Graphic Arts como una de las cincuenta mejores estampas realizadas en los Estados Unidos en el curso de 1928.

Siguiendo a Francisco Reyes Palma, a José Clemente Orozco correspondió ser la punta de lanza en la obtención del encargo privado para pintar murales en los Estados Unidos. Eso no se produjo en Nueva York sino en Claremont, California. El español José Pijoán, director del Departamento de Historia de Arte en Pomona Collage, pensó que el muralismo en México debía dejar su impronta en esa zona de viejas raíces hispanoamericanas. Había un inconveniente: No tenían dinero. Pero, a pesar del poco dinero que pudo recaudar Pijoán de los alumnos y maestros, Orozco realizó el mural en el gran comedor del edificio de Pomona. Su tema: Prometeo, consecuencia directa de sus experiencias en el *Ashram*. “En mayo de ese año, 1930, el festival délfico culminaría en Grecia con la representación del *Prometeo Encadenado* de Esquilo. En las tareas preparatorias se había releído la tragedia y analizado sus orígenes y sus analogías. La colaboración de Orozco en el festival había consistido en los proyectos a color para dos carteles anunciando el evento”.¹⁴⁹

Después de terminar su mural en Pomona, Orozco regresa a Nueva York (1930) para estar presente en la inauguración de la exposición mexicana en el Metropolitan Museum de Nueva York, auspiciada por el Instituto Carnegie y la Federación Americana de las Artes, con el apoyo del Gobierno mexicano y del

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 114.

embajador de los Estados Unidos en México, Dwight Morrow. Se habían reunido obras de Orozco, Montenegro, Rivera, Mérida, Revueltas, Siqueiros, Máximo Pacheco, Abraham Ángel, Abelardo Ávila, Julio Castellanos, Charlot, Claussell, Miguel Covarrubias, Francisco Dosamantes, María Izquierdo, Agustín Lazo y Rodríguez Lozano. Para esta muestra Orozco presentó tres cuadros pintados en San Francisco, dos de las aguadas de *México en Revolución* y dos estudios para los frescos de la Preparatoria.

Su segundo mural surgió al establecer contacto Alma Reed con el arquitecto Joseph Urvan, quien se aprestaba a construir en 1929, en Nueva York, la nueva sede de la New School for Social Research. Consultado el director de la Institución, Alvin S. Jonson, se entusiasmó ante la posibilidad de contar con un mural de Orozco. Pero, al igual que en el edificio de Pomona tampoco aquí había fondos para los honorarios. Cuando mucho se le podrían pagar los materiales y el salario de albañil, y ver en el curso del trabajo si algún mecenas querría aportar los honorarios del artista.

Tanto en el fresco realizado en Pomona Collage como el de la New School for Social Research se observa la influencia de la Simetría Dinámica, una doctrina estética del matemático y artista canadiense Jay Hambidge. Aunque Orozco no conoció a Hambidge, que murió joven, si fue amigo de su viuda, Mary Hambidge, que difundía en el Círculo Delfico, el cual frecuentó Orozco en los años en que vivió en Nueva York, las ideas de su marido y que escribió un libro sobre ellas. Para Raquel Tibol, la simpatía de Orozco por las teorías de Hambidge tienen un precedente: la obsesión del pintor por la diagonal. “En el análisis geométrico hecho por Hambidge de los templos egipcios y griegos y las decoraciones en

vasijas helénicas, había un hilo conductor: la diagonal. La diagonal es inseparable del cuadro. La unión de triángulos produce cuadrados y rectángulos o, a la inversa, todo cuadrado y todo rectángulo puede dividirse, gracias a la diagonal, en triángulo”.¹⁵⁰

Los frescos de la New School los dedicó a la revolución mundial, en el pintó a Mahatma Gandhi, Felipe Carrillo Puerto y Vladimir Ilich Lenin. Y fue precisamente por la imagen de ese último que surgieron nuevamente las protestas. Sin embargo, antes de puntualizar en esas críticas, añado que cuando Orozco estaba por concluir su segundo trabajo, Rivera daba inicio a su ciclo de encomiendas murales en California. Resaltó lo anterior, porque la presencia de los artistas mexicanos fue un punto álgido en el contexto artístico estadounidense. Me explico, los pintores mexicanos hicieron su obra mural en los Estados Unidos en medio de la crisis de 1929, atribuida al predominio de los intereses privados sobre los públicos en ese modelo de capitalismo salvaje. De ahí derivó la exigencia de un sistema de gobierno comprometido con la defensa de los derechos de la mayoría. En ese contexto se retomó el antiguo ideal populista de hacer de la cultura un bien mayoritario. La pintura mural, como ejemplo de arte público, adquirió entonces relevancia en los Estados Unidos, y el patrocinio artístico estatal ocupó un lugar central en el intento de reavivar la economía con la generación de empleos. Sin embargo, esos pocos contratos para hacer pintura mural se los otorgaban sobre todo a los pintores extranjeros. Los artistas estadounidenses se opusieron a esta situación y fundaron la American Artist Professional League para luchar por “el máximo reconocimiento nacional, la protección y el soporte de los

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 120.

logros alcanzados por los artistas norteamericanos en todos los campos”. A esa lucha se sumaron The National Commission to Advance American Art y los miembros de The Society of Independent Artists. En resumen, las críticas a los murales de Orozco en Estados Unidos, y posteriormente a los de Rivera, no sólo fueron de orden temático, también se anexó la exigencia de igualdad de oportunidades de trabajo para nacionales y extranjeros. Por ejemplo The National Commission to Advance American Art hizo una severa crítica a la contratación de Orozco, sin un previo concurso abierto, para pintar los frescos en The New School for Social Research y luego en el Dartmouth Collage. Igualmente el escándalo de Rockefeller Center se atribuyó a la incapacidad de Rivera de entender, como mexicano, la sensibilidad estadounidense.

Ahora bien, el último mural de Orozco realizado (1932-1934) en Norteamérica se llevo a cabo en el corredor de acceso a la Biblioteca Baker en el Dartmouth Collage, en Hanover, New Hampshire. De sus conversaciones, comenta Raquel Tibol, con el director del Departamento de Arte, Artemas Packard, surgió el convenio: el pintor recibiría un sueldo regular de profesor durante el tiempo de ejecución de las pinturas, sueldo que percibiría inclusive durante las vacaciones de verano para poder visitar los más importantes centros artísticos en Londres, París y varias ciudades claves de Italia y de España. El trabajo en Dartmouth, por lo tanto, se divide en dos etapas: la anterior y posterior al viaje por Europa. Allí nos entrega, según Francisco Reyes Palma, una visión desencantada de la historia de América, resuelta como ciclos de demolición. Esos asuntos son: *El mundo indígena, El mundo americano y El mundo industrial. El mundo indígena se compone de Migraciones, El antiguo sacrificio humano, Guerreros aztecas, La*

llegada de Quetzalcóatl, La edad de oro precolombina, La expulsión de Quetzalcóatl y La profecía. El mundo americano se desglosa en: Las naves, Conquista, Cortés y la cruz, La edad mecánica, La máquina, Anglo-América, Hispano-América, La educación nacida muerta, El sacrificio moderno y La moderna migración del espíritu. En El mundo industrial se ven: Los constructores, Hombre leyendo y Los trabajadores industriales.

*La fuerza de sus imágenes reside en el sistema de fusiones previamente experimentado en México: la mezcla de un estilo vanguardista, el expresionismo, con un género apropiado a la crítica y a la denuncia: la caricatura, tal como lo practicaron por su cuenta los artistas alemanes de la nueva objetividad. Pero todo esto traducido en una forma muy personal al fresco renacentista: técnica pictórica sacralizada por la historia”.*¹⁵¹

Al terminar el trabajo se desplazó a Nueva York y decidió emprender los preparativos para su regreso a México (1934). Una de sus últimas actividades consistió en ayudar a Alma Reed a preparar su exposición para el Civic Auditorium en La Porte, Indiana. De Indiana la exposición pasó al The Arts Club de Chicago, Illinois: ciento veintidós piezas en total. Por primera vez se exhibieron ahí los tres dibujos realizados en 1932 para ilustrar el libro *Glories of Venus*, de Susan Smith. Entre las pinturas más recientes se encontraba con el detalle del *Sacrificio azteca* en el Colegio Dartmouth, una escena de *Fiesta* (1933) y un *Franciscano* (1934), y 16 litografías, incluida la de los *Desocupados* hecha en París.

¹⁵¹ Francisco Reyes Palma. “Éxodos y travesías de la pintura mural mexicana”, en *México en el mundo de las colecciones de arte*, México, Universidad de Colima (UCOL), 1994, p. 141.

El 15 de agosto de 1934, Orozco firmó con Antonio Castro Leal, Jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, un acuerdo para realizar una pintura al fresco en el muro oriente del Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México. El asunto elegido por el pintor fue *La guerra*, y así fue llamada la pintura durante varios años, hasta que el artista aceptó ponerle el título sugerido por Justino Fernández: *Katharsis*. Debido a los problemas de hundimiento que sufría el Palacio, tanto Orozco como Rivera decidieron no pintar directamente en el muro sino sobre un bastidor de acero, revestido de alambre y metal desplegado, capaz de sostener firmemente el aplanado de cemento, cal, arena y polvo de mármol, que recibiría los pigmentos.

En 1935, José Clemente Orozco se traslada a Guadalajara para pintar (1935-1939) en las paredes de la Universidad jalisciense, en el Palacio de Gobierno y en la antigua capilla del Hospicio Cabañas. En la Universidad de Guadalajara pintó el parainfante con los murales *El pueblo y los líderes* y *Alegorías al desamparo y a la revolución*. En el palacio de Gobierno pintó dos frescos: *Los fantasmas de la religión en alianza con el militarismo* y *El carnaval de las ideologías*. Por otra parte, para Octavio Paz, Orozco nunca dejó de ser expresionista. Sin embargo, al final de su vida le atrajo la pintura abstracta, esto es, continuamos con Paz, por el juego de los colores y las formas que han dejado de significar y que, simplemente, son. En el Hospicio Cabañas (hoy Instituto Cultural Cabañas) y en el Hospital de Jesús, *Alegoría del Apocalipsis* (1942-1944), la divinidad está representada por formas abstractas.

Después de *El carnaval de las ideologías*, Orozco pintó en varios frescos su visión de la de la sociedad mexicana posrevolucionaria y del mundo moderno. En

1941, en la Suprema Corte de Justicia en México se atrevió a mostrar la venalidad de nuestra justicia con los murales *El movimiento social del trabajo y riquezas nacionales*. Durante algunos años se dedicó a la pintura de caballete y en 1947 comenzó la decoración exterior del edificio de la Escuela Nacional de Maestros y en un muro cóncavo proyectó *Alegoría nacional*. Posteriormente (1949) en el Castillo de Chapultepec realizó el tablero *Juárez redivivo*. Y en ese mismo año muere dejando inconcluso un mural al aire libre en el Multifamiliar Miguel Alemán.

DIEGO RIVERA

A diferencia de los pintores David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, Diego Rivera entró a los doce años a la Academia de San Carlos. Siqueiros, por otro lado, ingresó, en 1907, al Colegio Franco-Inglés manejado por sacerdotes maristas, en la ciudad de México. Más tarde, cuando tenía 14 años, estudió en la Escuela Nacional Preparatoria y por las noches asistía a San Carlos. En el caso de Orozco, él primero estudió agronomía en la Escuela Nacional de Agricultura y Veterinaria en Jalisco. Sin embargo, tan pronto obtuvo el título de perito agrícola, el 22 de noviembre de 1901, se fue a la ciudad de México a estudiar matemáticas y dibujo, con miras a completar una carrera de arquitectura, en la Preparatoria. Pero tuvo que dejarla cuando cursaba el tercer año debido a la muerte de su padre y a un accidente en el que perdió la mano izquierda; y no fue hasta sus veinte años (1904) que Orozco ingresó a San Carlos.

Yo no fui un niño precoz; acaso fui un poco tardío. Pero de eso estoy muy satisfecho porque no tuve ese desgaste biológico y mental que con

*frecuencia tienen los que se anticipan a la vida. Eso vino con el arte, a pasos lentos, pero con una seguridad continua.*¹⁵²

Los maestros de Diego Rivera en la Academia de San Carlos fueron Santiago Rebull, Félix Parra, Antonio Fabrés y José María Velasco. En el año de 1907, presentó 26 trabajos en la exposición anual de la Academia y participó en la exposición de pintura moderna organizada por la revista *Savia Moderna*. Asimismo, a los veinte años de edad fue becado por el gobernador de Veracruz, Teodoro Dehesa, para ir a España. En Madrid estudió con el pintor Eduardo Chicharro. Su pintura oscilaba en ese entonces entre el simbolismo en boga en México y el realismo tradicional español.

En 1909 se instala en París, ahí cultiva un impresionismo derivado de Claude Monet, después da un salto hacia el puntillismo y luego su obra se inspira, siguiendo a Ramón Favela, en ciertas telas precubistas pintadas por George Braque. En 1910 regresa por unos meses a México para mostrar sus trabajos dentro del programa oficial porfiriano para los festejos del centenario de la Independencia. Se recuerda que fue por ésta exposición que algunos artistas, encabezados por el Dr. Atl, exigieron al gobierno la realización de otra exposición paralela a la del centenario y posteriormente muros en los edificios públicos para pintar. La exposición fue inaugurada por doña Carmen Romero Rubio, la esposa de Porfirio Díaz. Casi todos los cuadros fueron vendidos y Rivera regresó inmediatamente a París.

¹⁵² José Clemente Orozco, citado por Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 28.

En Europa, Rivera participó en la vida artística de París, fue amigo de los pintores Amadeo Modigliani y Juan Gris. Este último encuentro fue capital, ya que abrazó el cubismo. Cabe resaltar, que el cubismo de Rivera (entre 1914 y 1917) perteneció al segundo periodo, el final de esta tendencia. Ejemplo de esta etapa fueron las obras *el Arquitecto*, *Retrato de Maximiliano Volonchine*, *Retrato de un poeta*.

En 1917 abandona el cubismo y forma parte de un grupo de jóvenes artistas llamado *Les Constructeurs*, que afanados en desprenderse del cubismo, formularon una de las propuestas estilísticas fundamentales para la recuperación de la legibilidad de la obra. Los integrantes de ese grupo —conformado también por André Lhote, Adam Fisher, Gabriel Fournié, Eugène Corneu, André Favory y el teórico de arte Elí Faure— declararon ser los herederos y fieles intérpretes de las enseñanzas del pintor francés, Paul Cézanne; “propusieron superar la supuesta interpretación teorizante y formalista que, al parecer de Elí Faure, hicieron los cubistas de los principios cezannianos al desarrollar literalmente la idea de llegar a la síntesis formal aprehendiendo de la naturaleza sus estructuras geométricas básicas derivadas del cilindro, la esfera y el cubo. Buscaron a cambio plasmar la representación total de los objetos, estructural y externamente, a partir de una nueva lectura de las teorías cezannianas, devolviéndoles, así, por ese medio, el lugar que Cézanne les otorgó al instinto, a la sensualidad y a la fantasía”.¹⁵³

En 1920, conoce al Ministro de México en París, Alberto J. Pani, el cual lo invitó, comisionado por la Universidad de México, a Italia. “En Italia Diego se

¹⁵³ A. Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p. 204.

enfrenta con los mosaicos bizantinos de Rávena, medita en la lección del *Quattrocento* y estudia a los maestros de Siena”.¹⁵⁴ Al año siguiente, llamado por el gobierno, regresa, cuando tenía ya treinta cuatro años, a México. Había pasado catorce años en Europa; y en palabras de Octavio Paz, Rivera volvió a su patria como una vía de salida ante las dificultades que encontraba en París.

Ya en México elabora su primer mural titulado *La Creación (1923)* en el Anfiteatro Simón Bolívar del Colegio de San Ildefonso. Para el pintor Jean Charlot, la forma en que enlazó la pared y el nicho del foro donde se encuentra el mural, recuerda los esquemas arquitectónicos que se utilizaban entre el arco triunfal y el ábside en las primeras basílicas italianas. Como ya se estableció, Rivera fue a Italia, en Rávena estudió la manera de ligar la pintura, el espacio arquitectónico y al espectador, como lo demuestran apuntes del pintor en esa ciudad, los cuales aplicó posteriormente en sus murales. Cabe aclarar, que este mural y los primeros frescos en la Secretaría de Educación Pública estaban todavía lejos de plasmar sus tendencias ideológicas afines al marxismo. En otras palabras, al principio de la trayectoria de Rivera vemos que sus pinturas no revelaban huellas de preocupaciones políticas sino hasta el año de 1924, cuando en el mismo edificio comienza a pintar temas revolucionarios.

Ahora bien, la aceptación del gobierno de que los pintores pintasen en los muros oficiales una versión marxista de la historia de México responde, según Paz, el de reemplazar por una filosofía revolucionaria internacional la ausencia de filosofía de la revolución mexicana. En otras palabras, el gobierno permitió la

¹⁵⁴ O. Paz, *op. cit.*, p. 200.

adopción del pensamiento marxista en el muralismo porque esa pintura contribuía a darle una fisonomía progresista y revolucionaria. Es por eso que mientras el Partido Comunista se formaba, los muros oficiales se cubrieron de pinturas que profetizaban el fin del capitalismo, sin que nadie, ni los pintores ni los mecenas se escandalizaran.

Los pintores que asumieron el marxismo fueron Rivera y Siqueiros. Ambos ingresaron al Partido Comunista de México (PCM), Rivera en el año de 1922 y Siqueiros un año después. El contacto de Diego Rivera con el Partido fue muy difícil, en menos de dos años (1924) dejó las filas del PCM para regresar a él en el año de 1926. En 1927 se afilió a la Liga Antiimperialista que perseguía denunciar los abusos de Estados Unidos en México y el resto de Latinoamérica con su correspondiente política expansionista y de mano dura. Participó en actos de protesta por la intervención de Estados Unidos en Paraguay, Nicaragua y Bolivia; atacó directamente a Dwight W. Morrow y Gerardo Machado por la política estadounidense a Cuba, y además, junto a Carleton Beals exigió el esclarecimiento del asesinato de Julio Antonio Mella, cometido en México por órdenes del dictador cubano.

Rivera fue también miembro de la Liga Nacional Campesina y del Bloque Obrero y Campesino. En 1927 viajó a Moscú como miembro de la Delegación Mexicana invitada a asistir al décimo aniversario de la Revolución de Octubre. Ahí fue propuesto por el director de arte ruso para que pintara un mural en el Palacio del Ejército Real, pero sus vínculos con el grupo de artistas trotskistas pusieron fin a ese proyecto. A su regreso a México, es comisionado para dirigir la campaña política de Pedro Rodríguez Triana, comunista opositor del candidato oficial para

la presidencia, Pascual Ortiz Rubio. Además, reanuda sus trabajos en la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo y en la Secretaría de Educación Pública. Cabe puntualizar, que el mural de Chapingo lo inició en el año de 1926 en lo que era la antigua capilla de la hacienda. El mural fue llamado *La lucha por la tierra* y, en palabras de Guadalupe Rivera Marín, es una oda a las fuerzas de la naturaleza y a la lucha por la tierra. Después del mural en Chapingo, pintó (1928) en el muro norte del tercer piso de la Secretaria de Educación —dentro de la serie del Corrido de la Revolución Proletaria— *El banquete de Wall Street* y *El banquete capitalista*, frescos en los que hace una sátira al sistema norte americano y de sus futuros promotores y mecenas: los Rockefeller, los Ford y los Morgan.

En 1929, bajo el gobierno provisional de Portes Gil, se rompieron las relaciones con la URSS y se inició una represión contra los comunistas. En 1930, cuando Pascual Ortiz Rubio ocupaba la presidencia de México, el Partido Comunista fue declarado fuera de la ley y los pintores del ala izquierda fueron perseguidos. Siguiendo a Guadalupe Marín, “Rivera se declaró así mismo un *zapatista* y, continuó su trabajo en la Revolución Agraria, considerando a Emiliano Zapata como primer líder revolucionario de México. Para conmemorarlo, pintó su retrato en el Palacio de Cortés en Cuernavaca. Este mural fue financiado por el embajador de los Estados Unidos en México, Dwight W. Morrow, como miembro de la asociación creada en Nueva York por Morgan y Rockefeller para acrecentar las relaciones entre coleccionistas americanos y artistas mexicanos”.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Guadalupe Rivera Marín. *Política y arte de la revolución mexicana*, Conferencia presentada en la Universidad Simon Fraser de Vancouver. Véase <http://www.vcn.bc.ca/spcw/gpemarín.htm>.

Ahora bien, ante este comentario de Guadalupe Marín, resaltaré varios puntos. Es así que inicio hablando del cambio de los lineamientos de la política internacional de los Estados Unidos hacia Latinoamérica, sustituyendo la línea rígida por la negociación inteligente. Por lo tanto, la cultura en general y a las artes plásticas y a las artesanías en particular se les asignaría un papel central como herramienta no solamente conciliatoria sino propagandística. Es decir, a finales de 1920, la diplomacia cultural fue entonces uno de los medios empleados por los Estados Unidos para suavizar el trato con América Latina. Para Alicia Azuela, este cambio “respondió a la necesidad de contrarrestar la organizada actividad económica y cultural que los nazis realizaban en Latinoamérica. Necesitaba también desalentar el creciente nacionalismo económico latinoamericano que predominaban en los años treinta. Estados Unidos buscaba convencer a los países del continente de las ventajas de integrarse a la Unión Panamericana bajo su liderazgo político y económico, así como que éstos adoptaran su misma postura de neutralidad frente a los conflictos europeos”.¹⁵⁶

El percusor del uso de la cultura con fines políticos fue el financiero Dwight W. Morrow. Y como embajador de los Estados Unidos en México la incorporó a la nueva línea diplomática que sustituía la línea dura por la mano suave pero firme. Para llevar a cabo lo anterior, se basó en el interés que durante más de un década habían mostrado los artistas e intelectuales mexicanos por difundir hacia el extranjero los logros posrevolucionario. Es así que el diplomático buscó acercárseles, ofreciendo una respuesta institucional —un programa de difusión y patrocinio artístico con el apoyo de la iniciativa privada, en particular la fundación

¹⁵⁶ A. Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p. 280.

Rockefeller— a los esfuerzos que este grupo había realizado durante largo tiempo para mostrar la faceta culta y humanista de su país, con el fin de contrarrestar la imagen del “México bárbaro”. Además, la crisis económica por la que transitaba el país, aunada a la represión callista, hacía que los artistas e intelectuales pasaran por una grave situación de desempleo. Morrow supo aprovecharse de ese momento abriéndoles oportunidades de trabajo.

Por otro lado, cuando Morrow asumió la embajada de Estados Unidos en México, Diego Rivera desempeñaba una activa militancia en las filas del Partido Comunista. Así que, desde la embajada vigilaron sus acciones militares y Morrow decidió ir a buscarlo. Pero esta decisión de acercarse a Rivera se llevo a cabo cuando la relación de éste con el PCM estaba nuevamente en crisis. El pintor dejó de improviso la dirección de campaña del PCM, argumentando que tenía graves problemas de salud; poco tiempo después —en julio de 1929— fue expulsado del Partido. Según Joseph Freeman —miembro del Partido Comunista Americano— dos fueron las razones de su expulsión: la primera fue haber aceptado colaborar en el programa cultural de Morrow, específicamente cuando Rivera accedió a pintar los frescos del Palacio de Cortés en Cuernavaca. Se recuerda que Morrow patrocino estos murales, y a quien el partido del que Rivera era miembro atacaba como representante del imperialismo norteamericano. La segunda razón de su salida se debió al cambio de actitud del pintor frente a su partido ante la campaña represiva que el gobierno había desatado, cuando se le pidió que asumiera una postura consecuente.

La obra de Rivera en Cuernavaca provocó severas críticas, sobre todo de los opositores vasconcelistas y comunistas. Sin embargo, para el pintor significó

trabajo y una amplia difusión de sus obras en Norteamérica; y para Morrow, él se valió de Rivera para agilizar las relaciones diplomáticas de los dos países por medio de la cultura.

El 10 de noviembre de 1930 Rivera viaja a los Estados Unidos. El corredor de bolsa Albert Bender —admirador de Rivera y conocido del embajador— se encargó de promover al artista, preparando una campaña publicitaria en la prensa y una serie de exposiciones en centros culturales de California, como Carmel, San Diego, Santa Bárbara y San Francisco.

De esta manera, ayudado por Bender y bajo el impulso de Morrow, Rivera realizó una serie de murales: En el comedor de la familia Stern pintó (1931) un mural alusivo a la plácida vida de campo en California. A su vez, ejecutó otro en The San Francisco Stock Exchange. En el Club de la Bolsa de Valores elaboró el fresco *Alegoría de California* (diciembre de 1930-febrero de 1931). Posteriormente, Bender lo puso en contacto con el industrial William Gerstle, presidente de la Comisión de Arte de San Francisco, quien le pidió un mural para The California School of Fine Arts, al que Rivera tituló *Himno a la industria moderna*. Al igual que en sus anteriores murales hizo una representación en la que rendía homenaje a la industria y al mundo laboral de ese país, así como, a sus conquistas científicas, artísticas y económicas, y a los personajes importantes del lugar.

Después de sus murales en California, lo invitaron a pintar una serie de frescos en el Instituto de Artes de Detroit, Michigan, bajo el patrocinio de la familia Ford (1931-1932). En 1933 viaja a Nueva York para empezar a trabajar en el Centro Rockefeller con el mural *Man at the Crossroads Looking with Hope and High Vision to the Choosing of a New and Better Future*. Pero, éste fresco fue

cubierto con lienzos y más tarde pintado por el catalán José María Sert, debido a que Nelson Rockefeller pidió a Rivera que reemplazara el rostro de Lenin con la figura de un hombre anónimo. El pintor se negó a sustituirlo declarando que “antes que mutilar la concepción, preferiría la destrucción física de la composición entera para preservar al menos, su integridad política”. Ante esta postura, el administrador de la firma del RCA (Radio Corporation of America) decidió detener la obra y pagarle a Rivera por el tiempo empleado en su realización.

Con el dinero que le dio Rockefeller, Rivera protestó realizando una serie de 21 paneles portátiles para The New Worker's School en Nueva York, en los que denunciaba la tradición revolucionaria de los Estados Unidos y las condiciones políticas de ese momento. Cuando terminó de hacer estos paneles, ejecutó dos frescos pequeños para la Liga Comunista de América, un centro trotskista en Nueva York; sus temas fueron la revolución de Octubre y la IV Internacional.

Rivera regresa a México a finales de 1933 y se une a la Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios, la cual fue fundada por los pintores Leopoldo Méndez y Pablo O' Higgins y el escritor Juan de la Cabada. La LEAR tenía como objetivo contribuir con los medios del arte a la unidad de la clase obrera y luchar contra el imperialismo, el fascismo y la guerra. Cuando Lázaro Cárdenas asume la presidencia de México (1934), ofrece a Rivera un contrato para que reproduzca el mural del Centro Rockefeller en el tercer piso del Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México. En 1935 finaliza el mural para la escalera central del Palacio Nacional. Al siguiente año recibe un cable de la escritora Anita Brenner, informándole que Trotsky había sido expulsado de Noruega. Por lo tanto, Rivera y

Octavio Fernández, colega del Partido Comunista, intercedieron ante el presidente Cárdenas, quien estuvo de acuerdo en darle asilo.

Durante tres años (1937-1940), Rivera abandona la pintura mural para dedicarse más a la política, actividad que, según Guadalupe Marín, fue la más valiosa de su vida. En 1940 acepta otra invitación para viajar a San Francisco, California, para pintar un mural sobre el tema *Marriage of The Artistic Expression of the North and South on this Continent*. En 1948, Rivera termina el mural en el Hotel Prado de la ciudad de México, el cual incluyó un retrato de Ignacio Ramírez *El nigromante*, enarbolando una pancarta que decía *Dios no existe*, el cual provocó una violenta manifestación. Como resultado, el mural fue retirado de la vista pública por nueve años. En 1954 borró la frase y la substituyó por la de *Lectura en la Academia de Letrán, 1936*, refiriéndose a la famosa disertación que hubo en la Reunión Decimonovena de Poetas, Novelistas y Dramaturgos.

Otros murales que también provocaron escándalo fueron *La pesadilla de la guerra y el sueño de la paz* (1952) y el mural para la fachada del Teatro de los Insurgentes (1953). El primero fue comisionado por el Instituto Nacional de Bellas Artes para la exhibición *Arte mexicano desde épocas pre-colombinas hasta nuestros días*, propuesto para un recorrido europeo. En éste mural, Rivera pinta a Stalin junto con Mao Tse Tung sosteniendo la petición de paz de Estocolmo con una mano y con la otra ofrece la pluma al mundo, mientras Marienne, el Tío Sam y John Bull observan desde atrás, los norcoreanos están siendo colgados, balaceados y azotados por soldados surcoreanos. El director del INBA, Carlos Chávez, se rehusó a exhibir el trabajo, señalando que en el había serias acusaciones en contra de gobiernos con los cuales México mantenía relaciones

amistosas. Y el escándalo del mural para el Teatro de los Insurgentes surgió en relación a la imagen que hizo de *Cantinflas*, el popular comediante mexicano, ya que lo mostraba no sólo robando al rico para darle al pobre, sino que además, vestía la imagen de la Virgen de Guadalupe. Después del boicot al teatro, Rivera removió la imagen.

CONCLUSIONES

Para algunos estudios, el surgimiento de la pintura mural se da a partir de un sólo factor determinante: la Revolución Mexicana, sin embargo en esta investigación me percaté de que existen varios elementos que contribuyen a su explicación.

Una fue la lección del arte moderno en Europa. La Revolución estética europea inició a principios del siglo XIX con los románticos. A partir de ese movimiento, los artistas europeos empezaron el proceso de interés por las artes y las tradiciones no occidentales; entonces comenzó a forjarse el primitivismo, término que incluyó a las diversas culturas anteriores a la civilización moderna, asignándoles un papel reivindicatorio y atribuyéndoles ser una fuente de energía, de naturalidad y de inspiración para la necesaria conformación de un nuevo lenguaje formal adecuado a los tiempos modernos.

Por otra parte, entre 1900 y 1920, varios pintores mexicanos incluyeron en su formación artística su viaje a Europa, en donde recogieron los principios propios y esenciales de la estética moderna, como lo primitivo y lo clásico, permitiéndoles reconocer su herencia artística precolombina y la riqueza del arte popular. En cuanto a su estancia en Francia y España, cabe anotar su participación en la vanguardia de la posguerra, ya que los introdujo en el esfuerzo por recuperar la legibilidad plástica y conceptual con el fin de acortar la brecha entre el público y la producción artística derivada de la complejidad a la que condujo la experimentación formal y cuya máxima expresión fue el cubismo. Ese proceso que llevó a muchos pintores europeos al figurativismo, a los mexicanos les ayudó a realizar arte público al regresar a su país.

A principios del siglo XX el campo artístico mexicano concretó una nueva forma de producción y de enseñanza artística, cambió la manera de definir al artista y modificó las relaciones entre los pintores y el público. Se recuerda la aparición en el año de 1913 de las Escuelas al Aire Libre, que al igual que la pintura mural no sólo representaron la relación que se dio en ese entonces entre arte y Estado, sino que también, fueron unas de las principales manifestaciones de arte público.

En cuanto a la enseñanza artística se empezó a cuestionar los planes de estudio de la Academia de San Carlos por considerarlos conservadores y por no responder, más adelante, a los cambios que en otros sectores estaba trayendo el fin de la lucha revolucionaria. Con la apertura de las EAL, la Academia de San Carlos se enfrentó a unas luchas competitivas por el monopolio legítimo de la enseñanza artística: la creación de un arte académico y la producción de un arte libre y popular. Luchas antagónicas que a su vez empezaron a poner en tela de juicio dicho aparato controlador del todo el universo artístico y defendían el no encasillamiento de la educación y la difusión artística a un solo punto de vista.

Lo anterior explica las circunstancias internas que permitieron este tipo de producción en el campo artístico mexicano y que va de la mano con luchas de poder. Es decir, la Academia, las EAL y la pintura mural protagonizaron luchas no solamente por el monopolio legítimo de la enseñanza artística, sino por la definición del arte nacional, así como, del sentido y el valor de la obra de arte.

El presente ensayo también puntualizo, siguiendo a Pierre Bourdieu, que si bien el campo artístico tiene su propia forma de transformación, no obsta para que sus revoluciones encuentren un apoyo fuera del campo: la conformación del

nacionalismo en la pintura mural mexicana fue consecuencia de un enlace entre la Revolución que reveló a los mexicanos la realidad de su tierra y su historia, y el arte moderno de occidente, el cual enseñó a los artistas mexicanos a ver con ojos nuevos esa realidad.

Pero la conjunción entre Revolución mexicana y Revolución estética europea explica en parte el desarrollo del muralismo en México: falta incluir la relación que estableció con el Estado. En México, la lucha armada de 1910 afianzó los lazos entre arte y política: el Estado tomó el papel de mecenas en el arte al incluirla como herramienta constitutiva, reivindicatoria y propagandista del nuevo orden revolucionario. En otras palabras, conformar el Estado nacional revolucionario requirió del sustento de los campos culturales para explicar y justificar las aspiraciones al poder y la manera de ejercerlo del grupo que lo detentó.

Y si bien la pintura mural participó en la construcción de ese Estado, no puedo con ello simplemente concluir que los pintores terminaron por hacer arte oficial. Lo que realmente se ve es un constante forcejeo entre sus ambiciones estéticas y sus ambiciones políticas e ideológicas. Dicho de otra forma, los pintores algunas veces sometieron, efectivamente, sus principios creadores a los intereses políticos. Sin embargo, en ocasiones pudieron expresarlos con libertad dentro de un ambiente de relativa calma como sucedió durante la primera etapa del muralismo o más tarde en el cardenismo. En otras debieron pintar a contracorriente y su actitud crítica frente al Estado los obligó a abandonar los espacios institucionales.

Ahora bien, al desarrollar el apartado de la trayectoria social refuerzo el argumento de que no se puede englobar al movimiento muralista sólo bajo los adjetivos de pintura social, didáctica, política e ideológica. Como se vio, en sus inicios no tuvo la uniforme coloración ideológica que tendría después. No obstante, esa tendencia ideológica que caracterizó la segunda etapa del muralismo tampoco fue general, por ejemplo el pintor José Clemente Orozco siguió por otra vía, Jean Charlot dejó el país, otros acentuaron el nacionalismo y el folklorismo. El cambio fue visible en dos figuras centrales: Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

Dicho de otra manera, en 1922 José Vasconcelos asume el Ministerio de Educación Pública, ahí logró poner en marcha el plan de educación popular y difusión artística más ambicioso que tuvo México en el siglo XX. Es así, que hace venir de Europa a algunos pintores mexicanos e invita a los que aquí estaban y les ofrece los muros de la ex-iglesia de San Pedro y San Pablo, y los de la Escuela Nacional Preparatoria para llevar a cabo su programa artístico. Esta fue la primera etapa del muralismo: sus temas fueron religiosos, unos se inspiraron en el pensamiento del ministro de educación y otros celebraron los fastos patrios, las fiestas y la vida popular. Su segundo momento se dio con el abandono de Vasconcelos al cargo del Ministerio; sus sucesores aunque no compartieron sus ideas, sí percibieron la utilidad política de la pintura mural.

En el último apartado de éste trabajo no solamente se cuestionó la viabilidad de dar un juicio en conjunto del muralismo, ya que los pintores Orozco, Rivera y Siqueiros fueron de personalidad distinta, sino que también permitió analizar lo siguiente: Pierre Bourdieu señala que *entrar a la vida* es aceptar entrar

en uno u otro de los juegos sociales socialmente establecidos. No obstante, al comparar lo anterior con la trayectoria de Siqueiros observe que el pintor en vez de aceptar entrar en uno de los juegos sociales, se incorporó a varios. Es decir, establezco que el individuo no se limita a posicionarse dentro de un único campo, y si bien el pintor mexicano se posicionó dentro del campo artístico también tuvo que hacerlo dentro de otros campos: el político y militar. En otras palabras, Siqueiros no fue sólo pintor también fue político y militar, y a partir de esos intereses él tuvo que posicionarse, tomar decisiones, dentro de los campos respectivos de su elección.

A lo largo de esta investigación se advirtió el empleo de Bourdieu del término relativo al hablar de la autonomía de los campos (en este momento no me estoy refiriendo a que las revoluciones internas del campo encuentren un apoyo fuera del campo). Sin embargo, es indispensable analizar a fondo los momentos en que esa autonomía no se cumple a pie de la letra. Al comparar el campo artístico francés de la segunda mitad del siglo XIX, el cual alcanzó un alto grado de autonomía, y el campo artístico mexicano de la primera mitad del siglo XX, se observó que en este último no hay una separación con el campo político.

En este trabajo no se llevó a cabo a profundidad los análisis de la relativa autonomía de los campos y mucho menos sobre, así lo considero, la circulación de los campos. Sin embargo, espero que al mencionar lo anterior se deje abierta una puerta para nuevas reflexiones.

Y cierro el presente ensayo diciendo que el análisis sociológico lejos de representar un atentado contra la singularidad del creador, comprende y describe la labor específica que el artista tuvo que realizar, a la vez en contra de esas

determinaciones y gracias a ellas, para producirse como creador. En cuanto a la experiencia artística, concluyo que comprender e interpretar una obra de arte no se da de manera natural e inmediata, se requiere un tiempo y unas disposiciones adquiridas con el tiempo. Pero al explicar y comprender la experiencia estética no se está amenazando el llamado *estremecimiento*, según el poeta francés Charles Baudelaire, producido al leer unos versos o la *sacudida estética*, siguiendo a Ananda K. Coomaraswamy, más bien la intensifica y abre la posibilidad de una libertad al establecer que está al alcance de todos aquellos que quieran y puedan apropiarse de ella. En resumen, considero que los estudios sociológicos sobre el arte más allá de destruir el acto creativo o el placer estético constituye un instrumento de conocimiento de uno mismo como ser social.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan. *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Antoine, Jean. "La vida es un juego, la vida es arte", en *Saber Ver lo contemporáneo del arte*, número 17, julio-agosto, 1994.
- Arroyo, Luna Antonio. *Siqueiros. Sinopsis de su vida y su pintura*, México, Editorial CVLTVRA, 1950.
- Azuela de la Cueva, Alicia. *Arte y Poder*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Baeza Correa, Jorge. *La construcción de trayectorias en sociedades menos reguladas: Desafíos al trabajo de Orientación Escolar en Educación Secundaria*, <<http://www.minedu.cl/usuarios/media/doc/2007>>.
- Basave, Agustín. "El mito del mestizo: El pensamiento nacionalista de Andrés Molina Enríquez", en *VIII Coloquio de Antropología e Historia Regionales: Nacionalismo en México*, México, Colegio de Michoacán, 1992.
- Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- _____. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- _____. *Cuestiones de sociología*, Madrid, Istmo, 2000.
- _____. "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", en *Sociología del Arte*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1971.
- _____. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2002.
- _____. *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Siglo XXI, 2005.
- _____. *Sociología y Cultura*, México, CONACULTA y Grijalbo, 1984.
- _____. *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991.
- _____. *Cosas dichas*, Buenos Aires, Gedisa, 1988.
- _____. *La fotografía: Un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979.
- Broekman, Jan. *El estructuralismo*, Barcelona, Herder, 1974.
- Castrejón Diez, Jaime. "Nacionalismo y Universidad", en *VIII Coloquio de Antropología e Historia Regionales: Nacionalismo en México*, México, Colegio de Michoacán, 1992.
- Coronel Rivera, Juan. "Two of Diego Rivera's Aesthetic Decisions", en *Voices of Mexico*, number 39, April-June, 1997.
- Emerich, Luis Carlos. *Figuraciones y Desfiguros de los 80's*, México, Diana, 1989.
- Frérot, Christine. *El mercado del arte en México 1950-1976*, México, Instituto Nacional de las Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 1990.
- Gamio, Manuel. *Antología*, México, UNAM, 1975.
- García Canclini, Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología de arte*, México, Siglo XXI, 2001.
- Garibay S, Roberto. *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM, 1990.

- Goldman M, Shifra. *Pintura contemporánea en tiempos de cambio*, México, Editorial Doméssa, 1989.
- Goldmann, Lucien. "Creación literaria, visión del mundo y vida social", en *Estética y marxismo*, Tomo I, México, Era, 1980.
- Guiducci, A. *Del realismo socialista al estructuralismo*, Madrid, A. Corazón editor, 1967.
- Habermas, J. "La modernidad: un proyecto inacabado", en *Ensayos Políticos*, Barcelona, Península, 2002.
- Hadjinicolaou, Nicos. *La producción artística frente a sus significados*, México, Siglo XXI, 1981.
- Heinich, Nathalie. *Lo que el arte aporta a la sociología*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- Kosík, Karel. *Dialéctica de lo Concreto*, México, Grijalbo, 1965.
- Lapierre, Richard. *Sociology*, Nueva York y Londres, 1946.
- Lenoir, Remi. "Objeto sociológico y problema social", en *Iniciación a la práctica sociológica*, México, Siglo XXI, 1993.
- Luna Arroyo, Antonio. *Siqueiros. Sinopsis de su vida y su pintura*, México, CVLTVRA, 1950.
- _____. *Panorama de las Artes Plásticas Mexicanas 1910–1960. Una interpretación Social*, México, 1962.
- Manrique, Alberto Jorge. *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- Molina Enríquez, Andrés. *Los grandes problemas nacionales*, prólogo de Humberto Hiriart Urdanivia, México, Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, 1964.
- Moyssén, Xavier. "Los dibujos de Orozco para el mural Omnisciencia", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen XIII, número 50, 1982.
- Orozco Clemente, José. *Autobiografía*, México, ediciones Occidente, 1945.
- Ortega González-Rubio, Mercedes. "La literatura como producto cultural en la lucha de los campos y el habitus", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2005, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/litbour.html>>.
- Paz, Octavio. *Privilegios de la vista II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____. *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 2002.
- _____. *Corriente Alterna*, México, Siglo XXI, 1998.
- Peraza, Miguel y Josu Iturbe. *El arte del mercado en arte*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1998.
- Pérez Martínez, Herón. "Nacionalismo: Génesis, Uso y Abuso", en *VIII Coloquio de Antropología e Historia Regionales: Nacionalismo en México*, México, Colegio de Michoacán, 1992.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Estampas de Nacionalismo Popular Mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social-SEP, 1994.
- Poli, Francesco. *Producción artística y mercado*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- Ramírez, Fausto. "Vertientes nacionalistas en el modernismo", en *El nacionalismo y el arte mexicano: IX Coloquio de historia del arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

- Ramírez, Martín. "El Centro Popular de Pintura de San Pablo", en *Forma. Revista de las Artes Plásticas y Arquitectura*, núm. 7, México, SEP-UNAM, 1927.
- Reyes Heróles, Jesús. *El liberalismo mexicano*, UNAM, México, 1958.
- Reyes Palma, Francisco. "Éxodos y travesías de la pintura mural mexicana", en *México en el mundo de las colecciones de arte*, México, Universidad de Colima (UCOL), 1994.
- Reyes, Román (Dir). *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*, Pub. Electrónica, Universidad Complutense, Madrid, 2002, ss <<http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario>>.
- Rivera Marín, Guadalupe. *Política y arte de la revolución mexicana*, Conferencia presentada en la Universidad Simon Fraser de Vancouver. <<http://www.vcn.bc.ca/spcw/gpemarín.htm>>.
- Rodríguez Prampolini, Ida. "México: Pintura y Escultura de 1810 a 1920", en *Arte Moderno en América Latina*, Madrid, Taurus, 1985.
- Silbermann, Alphonse. "Introducción: Situación y Vocación de la Sociología del Arte", en *Sociología del arte*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1971.
- Siqueiros Alfaro, David. *Me llamaban el Coronelazo. Memoria*, México, Grijalbo, 1977.
- Tibol, Raquel. *José Clemente Orozco: Una vida para el arte*, México, Cultura/SEP, 1984.
- Tynianov, I. "De la evolución literaria", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, A. Corazón editor, 1967.
- Tzvetan, Todorov. et. al. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970.
- Vasconcelos, José. *La Raza Cósmica*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2005.
- Velasco Yañez, David. "La fórmula generadora del sentido práctico. Una aproximación a la filosofía de la práctica de Pierre Bourdieu", en *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad*, Vol. IV. Nº 12, mayo/ agosto de 1998.
- Villagómez Levret, Adrián. "Tiempo de Muralismo", en *Memoria Congreso Internacional del Muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999.

GLOSARIO

ARTE ABSTRACTO: Utiliza composiciones, formas y colores por su valor en sí mismos e independientes de que representen figuras reconocibles de la naturaleza. Dentro del arte abstracto se destacan dos corrientes esenciales: la abstracción constructiva, que visualiza estructuras de orden geométrico; la abstracción lírica, que como arte informal es expresión de la creatividad intuitiva, poniendo énfasis en los aspectos expresivos y gestuales.

ART NOUVEAU: (arte nuevo) es un movimiento artístico que surge a fines del siglo XIX y se proyecta hasta las primeras décadas del siglo XX. Generalmente se expresa en la arquitectura y en el diseño. Sus aspiraciones se basan en las ideas de John Rusking y William Morris, que podemos resumir en democratizar la belleza en el sentido de que hasta los objetos más cotidianos tengan valor estético y sean asequibles a toda la población (socialización del arte), aunque sin utilizar las nuevas técnicas de producción masiva.

ARTE PÚBLICO: Para Octavio Paz, el arte público está inspirado en una comunidad de sentimientos e imágenes colectivas. Además, evita la intrusión de las emociones e ideas íntimas del pintor. Por otra parte, Oscar Navajas Corral establece que el arte público debe estar ligado al acto creador del artista y a la identidad del lugar y de la población para el que está destinado. El arte público debe estar en un equilibrio entre la creación, como acto espiritual en posesión de unos pocos, y la democratización, como participación comunitaria de una nueva infraestructura social que va a ser identificada por todos.

CUBISMO: El Cubismo es un arte mental, se desliga completamente de la interpretación o semejanza con la naturaleza, la obra de arte tiene valor en sí misma, como medio de expresión de ideas. La desvinculación con la naturaleza se consigue a través de la descomposición de la figura en sus partes mínimas, en planos, que serán estudiados en sí mismos y no en la visión global del volumen. Las formas que se observan en la naturaleza se traducirán al lienzo de forma simplificada, en cubos, cilindros, esferas, etc.

ESTILO TROVADOR: Es un movimiento dentro de la pintura romántica francesa, que se caracteriza por tratar temas históricos que evocan el pasado no clásico. Toma sus técnicas de la pintura holandesa del siglo XVII: factura lisa, descripción minuciosa de los detalles y el carácter intimista de las escenas familiares.

EXPRESIONISMO: El Expresionismo es una corriente artística que busca la expresión de los sentimientos y las emociones del autor más que la representación de la realidad objetiva. El fin es potenciar el impacto emocional del espectador distorsionando y exagerando los temas. Representan las emociones sin preocuparse de la realidad externa, sino de la naturaleza interna y de las impresiones que despierta en el observador. La fuerza psicológica y expresiva se plasma a través de

los colores fuertes y puros, las formas retorcidas y la composición agresiva. No importa ni la luz ni la perspectiva, que se altera intencionadamente.

FIGURATIVISMO: Tendencia artística opuesta al arte abstracto, que toma como modelo la realidad exterior. Arte que representa la realidad de forma fiel o semejante.

FUTURISMO: Es un movimiento literario y artístico que se desarrolla en Italia entre 1909 y 1916. Fue fundado en París por el poeta italiano Filippo Tomaso Marinetti. Los seguidores de este movimiento se oponían al academicismo y a la moral tradicional. Su ideario era la exaltación del mundo moderno: la velocidad, la energía, las máquinas industriales, etc. El arte se preocupa particularmente por el estudio del movimiento y se puede relacionar con el cubismo.

IMPRESIONISMO: El impresionismo en pintura partió del desacuerdo con los temas clásicos y con las encorsetadas fórmulas artísticas preconizadas por la Academia Francesa de Bellas Artes. La Academia fijaba los modelos a seguir y patrocinaba las exposiciones oficiales del Salón parisino. Los impresionistas, en cambio, escogieron la pintura al aire libre y los temas de la vida cotidiana. Su primer objetivo fue conseguir una representación del mundo espontánea y directa, y para ello se centraron en los efectos que produce la luz natural sobre los objetos.

NEOCLASICISMO: Este concepto sirvió para denominar, en el siglo XIX, al movimiento estético que venía a reflejar en las artes los principios intelectuales de la Ilustración que desde mediados del siglo XVIII, se venía produciendo en la filosofía y que consecuentemente se había transmitido a todos los ámbitos de la cultura. Dicho de otra forma, el arte neoclásico surgió como una reacción a los excesos del arte barroco y rococó, reivindicando los ideales de la virtud cívica romana. Además, proponía una belleza ideal, el racionalismo –reflejado, por ejemplo en pintura, en el predominio del dibujo, mientras que la importancia del color quedaba relegada–, la línea y el culto a la antigüedad clásica y al Mediterráneo.

PLENAIRISTAS: Su principal aportación estriba en la captación instantánea y lumínica de las cosas. De ahí que resulte más correcto llamarlos pintores luministas, plenairistas o instantistas.

PUNTILLISMO: Es una técnica en pintura que consiste en poner puntos de colores puros en vez de pinceladas sobre tela. El Puntillismo aparece por primera vez en 1888, encabezado por el pintor Neo-Impresionista George Seurat.

PURISMO NAZARENO: Es el grupo pictórico más coherente del romanticismo alemán, pretendían expresar sus preocupaciones espirituales, sentimientos genuinos y puros propios del arte religioso medieval que consideraban más cercano a la auténtica naturaleza alemana, humilde y profunda. Por su vestimenta y largas cabelleras, los empezaron a llamar, con ironía, *los nazarenos*, nombre que se aceptó como denominación de este movimiento. A diferencia de los gremios medievales en los

que se inspiran, su dedicación a la pintura nace de una decisión personal, claro rasgo romántico, de una actitud no exenta de un cierto amor propio y conciencia misionera.

QUATTROCENTO: (palabra italiana que significa *cuatrocientos*) Se sitúa a lo largo de todo el siglo XV, y es la primera fase del movimiento conocido como el renacimiento. En esta época aparece la figura del artista genial, por lo que se abandona definitivamente el anonimato, y surge el taller del maestro, que es quien recibe los encargos de los clientes. En este arte se evolucionan técnicas de pintura, consiguiendo la perspectiva; en escultura se vuelve a la imitación de la clásica griega y romana, y con respecto a la arquitectura hay un retorno a las líneas del arte griego y romano. En general este arte es de líneas más puras que su predecesor europeo, el gótico, siendo de menor tamaño y simplicidad.

SIMBOLISMO: Fue uno de los movimientos artísticos más importantes de finales del siglo XIX. Los simbolistas, citando a Alicia Azuela, fueron los primeros en adoptar el patrón del artista visionario capaz de revelar las fuerzas internas de la naturaleza, de descubrir el alma de las cosas y de expresar los estados del alma. Asimismo, propusieron sustituir el proceso creativo tradicional, que iba de la observación a la copia, por una forma de representación decorativa, capaz de llegar a una evocación poética mediante la síntesis compositiva fruto de la racionalidad intuitiva de cada artista. Las diversas corrientes pictóricas que se derivaron de las máximas simbolistas oscilaron alrededor de dos propuestas: los *nabis* y los *fauves*.