

11273

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

"LA FORMACIÓN SOCIAL DEL GUSTO EN LA PINTURA
CONTEMPORÁNEA DE MÉXICO
EN LA DÉCADA DE LOS SETENTAS"

TESIS QUE PRESENTA: RENATO ESQUIVEL ROMERO
PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN FILOSOFÍA



1981

U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Colegio de Filosofía
Coordinación

XP
1981
E



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

PROLOGO

I

CAPITULO I Sinópsis Histórica de las Ideas en Torno al Problema del Gusto.

Introducción.....	1
La Estética Clásica.....	3
La Estética de la Intuición y el Problema del Genio.	15
La Expansión Cultural y Artística del Renacimiento y la Ilustración.....	25
Cimentación de la Estética Sistemática.....	29
Kant y el Juicio Desinteresado.....	35
El Idealismo Alemán y la Cuestión del Gusto.....	46
Marx y el Periodo Actual en la Estética.....	48
El Estructuralismo Francés.....	54
El Efecto Estético como Efecto de Dominación, Ideología y el Gusto.....	61
Citas.....	66

CAPITULO II Una Década en la Plástica Mexicana y la Cuestión de la Formación Social del Gusto por la Pintura.

Introducción.....	68
Antecedentes.....	70
1970.....	83
1971.....	86
El Papel del Artista e Intelectual en México.....	93
1972.....	108
1973.....	118
1974.....	125
1975.....	128
1976.....	131

1977	132
1978	141
1979	145
Citas	151
CAPITULO III. Conclusión: El Gusto Social	161
Citas	172
Apéndice	173
Notas de Pie de Página	181
Bibliografía	183

P R O L O G O

Decir que el gusto se origina por la capacidad individual del hombre, es asegurar que el hombre es un ser individual, de este modo se proponen las perspectivas burguesas en torno al arte. Por otra parte, considerándolo desde la perspectiva social, el gusto tiene su conformación en la base social, esto es, que el individuo es social, de aquí parte la formación del gusto por las artes, verlo de manera contraria e individualista constituye las justificaciones de la clase dominante.

En este trabajo pretendo señalar que el Gusto por el Arte se forma según la estructura (económica), política e ideológica de nuestro país, considerando además las viejas justificaciones del pensamiento burgués que todavía constituye la base teórica de la sociedad capitalista y de las sociedades dependientes.

En este trabajo, me remito a tratar un periodo importante en México, este periodo es el de la Reforma Burguesa al aparato de dominación; la llamada Reforma Democrática en México, y más precisamente en el campo de la cultura; el de la pintura, exponiendo como antecedentes la teoría clásica del arte hasta nuestros días en forma esquemática, y como estas teorías han servido de justificación a la clase dominante y también como fundamento a algunos teóricos, tanto en la rama de la crítica de arte como en la estética. Además, señalo como la corriente marxista del pensamiento ha tenido que ofrecer emergentemente

II

explicaciones al problema del arte y la sensibilidad, en algunos casos manteniéndose en la esfera de la teoría y en otros casos, relacionando la teoría con los sucesos o hechos concretos, tratando de dar cuenta del fenómeno del gusto desde distintas perspectivas. Por otra parte, pretendo vincular la teoría y la realidad, ya que en la segunda sección analizo hechos concretos de nuestro país sobre el campo de la plástica desde la perspectiva marxista, tratando el fenómeno que conforma los esquemas del gusto, entendiendo el gusto como las preferencias e inferencias que la sensibilidad hace frente a la pintura y como este tipo de preferencias e inferencias están sometidas por las determinaciones políticas e ideológicas de la sociedad capitalista, permitiéndonos ver como se conforma el gusto por la pintura y que este gusto obedece a la estructura económica de dependencia. Exploro los mecanismos de producción, circulación y consumo del llamado arte culto ó pintura de élite, también me remito al campo de la crítica de arte y como ésta sólo enumera los sucesos artísticos de vanguardia desarticulándolos de los mecanismos reproductores de la ideología dominante. Así también cómo los efectos estéticos reproducen el gusto dominante en la sociedad y cómo se instaura la cultura de la dominación estableciendo así esquemas del gusto. El Capitalismo justifica con la ciencia burguesa sus esquemas culturales; con los idealismos y espiritualismos, en la esfera de la pintura obscureciendo el terreno y, además, como justificación cultural dentro de la lucha de clases.

III

En la segunda sección señalo la formación del gusto por la pintura vista en los hechos concretos, sucesos que directamente conforman el gusto por las artes y las implicaciones que esto lleva, como además, forma de reproducción cultural.

De tal modo concluyo que la superación de la concepción burguesa del arte al interior de la lucha de clases, es sólo posible por la vía del socialismo, este último enfrenta problemas decisivos con todo y las limitaciones y alcances que guarda a su interior tanto prácticas como teóricas y su relación con las prácticas artísticas.

De este modo, ésta investigación, con todo y sus limitaciones nos permite entre ver como se conforma el gusto por la pintura en México.

Nota; La sección marcada con el segundo capítulo constituye la base central de esta investigación; el proceso de objetivación, circulación y reproducción cultural, como la formación del gusto. Advertencia.- el Término Neofiguración del segundo capítulo es utilizado para designar a la nueva generación de artistas que trabajan el figurativismo. Esto no quiere decir que la neofiguración proponga innovaciones plásticas trascendentales.

El Término Formación designa la configuración de un modo social de representación y como se constituye y construye tal modo social de representación. El Término Formación es utilizado en la Teoría Marxista como el conjunto social estructural y superestructural de un proceso social. El Término Formación utilizado aquí cumple la función de señalar como se constituye el modo de representación que está incerto en la reproducción social capitalista y que lo vemos en la esfera de la cultura.

Las citas están marcadas por numeración y las notas de pie de página están marcadas con letras.

- CAPITULO I -

Será necesario advertir la importancia de los antecedentes al problema del gusto en la historia de la filosofía, ya que la historia del pensamiento filosófico refleja las concepciones de las sociedades en los distintos momentos históricos. Aquí advertiremos como las ideologías en torno a la pintura se fundamentan o se justifican en el pensamiento filosófico, y aun más como progresan dichas concepciones que son adoptadas en la esfera de la pintura mexicana, así también, la teoría marxista con sus exponentes que luchan por restaurar la sensibilidad y el gusto por el arte de la clase proletaria, bajo la forma emergente que va a la par de los sucesos ante las luchas de liberación nacionales, para dar plena cuenta del fenómeno artístico, cosa que los idealismos y espiritualismos se pierden en la obscuridad metafísica subjetivista u objetivista.

La importancia aquí de esta parte, es la de advertir el proceso del pensamiento filosófico en torno a la pintura y el arte, aunque tales señalamientos no son de manera exhaustiva, pero si clarificadora para la exposición posterior en la década de los setentas en México, tales antecedentes impregnan la vida cultural del país bajo la forma de principios y normas que constituyen el gusto por la pintura, pero que tales normas pueden ser puestas en tela de juicio.

En los pensadores del siglo XVIII se manifiesta una relación entre la filosofía y la crítica estético-literaria y, en ellas, se pueden encontrar, en la base de los problemas, el de

sarrollo del pensamiento burgués. Es justamente a partir del Renacimiento cuando se revitaliza el espíritu filosófico. Posteriormente con el siglo de las luces se abarca la relación existente entre artes y ciencias, tomando tales campos al interior de la filosofía mas rigor. Desde el Renacimiento hasta Kant, se percibían los problemas de la Estética y las artes, enfocados y tratados desde distintos ángulos; desde la lógica, la ética, etc., pero no es sino hasta Kant que la sistematización de la filosofía contempla a la estética en relación con las demás estructuras filosóficas. Esto no quiere decir que los anteriores pensadores no hubieran contribuido a conformar el camino a dicha sistematización. Descartes no incluía en su filosofía ninguna estética, pero la tendencia de su obra filosófica contiene ya su esbozo. Por otra parte el idealismo Alemán reconsiderará la cuestión del arte bajo la forma sistemática, pero de cualquier manera, el arte tendrá un carácter secundario. Sólo será con la perspectiva marxista que se abra la posibilidad de dar respuesta a la cuestión del arte.

Será necesario recordar que en el Renacimiento se configura la "Acumulación Originaria de Capital", con lo que la sociedad capitalista recorrerá un proceso histórico, donde los hombres divididos en clases opuestas reflejarán sus contradicciones en la cultura y el arte. Así también, el camino recorrido por el pensamiento filosófico tomará una posición dentro de estos antagonismos de clases, justificando la ideología burgue-

sa o defendiendo la posición histórica del proletariado.

LA ESTETICA CLASICA

El camino recorrido por la estética de los siglos - XVII y XVIII estaba delimitado; se sostiene en la idea de que la Naturaleza, en todas sus modalidades, se encuentra sometida a principios fijos, y el propósito último de su contenido radica en alcanzarla (la naturaleza) y expresarlos (los principios fijos o leyes) con claridad y precisión. También el arte muestra similar condición interna. De la misma manera que existen leyes universales de la naturaleza, tendrá que existir leyes de la misma calidad para la "imitación de la naturaleza". Todas estas leyes tendrán que sujetarse a un principio o axioma de la imitación. - Como señala Cassirer- "Así como Kant veía en Rousseau al Newton del mundo moral, la estética del siglo XVIII requería un Newton del mundo del arte". Este requerimiento fue trabajado y estudiado por Boileau quien, en su libro "Art Poétique", aparecido en 1674 señala que: "la licence est un crime qui n'est jamais permis" (1). De este modo la - licencia poética se encuentra condenada. Con estas argumentaciones va apareciendo el concepto de naturaleza en la estética clásica. "La norma y el modelo que ese concepto establece no reside, en un determinado campo de objetos, sino en el ejer-

cicio libre y seguro de sus fuerzas cognoscitivas. La naturaleza se puede convertir muy bien en sinónimo de razón, a ella corresponde, y de ella nace todo lo que no debe su origen a la inspiración fugitiva del momento, al capricho o la arbitrariedad, sino que se funda en eternas y grandes leyes de bronce. Este fundamento es el mismo para lo que denominamos belleza que para lo que denominamos verdad. Si llegamos hasta esta última capa de la conformación legal, desaparece toda apariencia de posición particular y excepcional de lo bello .

Verdad y Belleza, razón y naturaleza son expresiones diferentes de la misma cosa, del mismo orden inviolable del ser, que se nos revela, desde diferentes ángulos, en el conocimiento de la naturaleza, lo mismo que en la obra de arte.

El artista no podrá competir con las criaturas de la naturaleza sin influir a sus creaciones verdadera vida si no se familiariza con las leyes de este orden y no se compenetra con ellas " (2).

La teoría del clasicismo francés apela a las fuerzas de la razón científica; de esta manera se busca una coincidencia de los ideales científicos y artísticos de esa época. La teoría estética pretendía seguir el camino recorrido por la matemática y por la física hasta sus últimas consecuencias. Si Descartes originó todo un método racional, basado en la matemática y la geometría, es evidente que para el caso del análisis de las cuestiones estéticas, otros autores franceses retomarían dicho método (matemático y geométrico) para explicar el arte.

La estética clásica retoma la teoría de la naturaleza y la teoría matemática. Es cierto que en la explicación de su idea fundamental se hallaba con una tarea difícil, y a causa de todas las limitaciones y disciplinas a que se somete la imaginación en el campo del conocimiento, esto habría de parecer un comienzo cuestionable y paradójico el tratar de mantenerla más allá de los umbrales de la teoría del arte. De hecho, la teoría del clasicismo, por más que rehuse fundar el arte en la imaginación, no ha sido ciega en alguna manera para la peculiaridad de la fantasía ni insensible a sus encantos.

"En Boileau se mantiene el axioma de que el verdadero poeta "nace", pero lo que vale en los poetas no ha de valer plenamente en la poesía; una cosa es el impulso que inicia el proceso de la creación, lo sostiene y lo lleva en andas y otra la obra que ese impulso informa. Si esta obra quiere merecer tal nombre, si pretende ser una formación autónoma con verdad y perfección objetivas, debe desprenderse, en su puro ser, en su consistencia, de las fuerzas puramente subjetivas que fueron imprescindibles para que llegara a ser. La ley a la que está sometida la obra de arte, no proviene de la fantasía, sino de la Razón, según señala Boileau. El poeta no debe buscar ninguna aparatósidad y ningún falso adorno, sino concentrarse con lo que el mismo objeto ofrece, acogerlo en su verdad sencilla y estar seguro que así da satisfacción al imperativo supremo de belleza, ya que sólo es posible llegar a la belleza por medio de la verdad." (ibid, p. 314)

Con ésto la estética clásica fue llenándose al falso terreno de establecer reglas determinadas para la producción de obras de arte.

En este sentido la belleza de la expresión poética coincide para Boileau con su "justeza" y ésta se convierte en concepto central de toda su estética.

Sobre la cuestión de lo Universal y lo Particular, el clasicismo retoma los elementos de Descartes según su "Discurso del Método"; "para no aguzar al espíritu sin ocupar al mismo tiempo a la imaginación hasta cansarla con las figuras y problemas particulares más varios". (3).

"Boileau en su "Art Poetic" tiende a una teoría general de los géneros poéticos como el geómetra tiende a una teoría general de las curvas. Boileau busca estas leyes implícitas, basadas en cada uno de los géneros poéticos y que la práctica artística ha seguido siempre de manera inconsciente, y trata de elevarlas siempre al grado de claridad y distinción, pretendiendo explicarlas explícitamente y formularlas del mismo modo que el análisis matemático hace posible una formulación semejante, una expresión del contenido propio y de la estructura fundamental de las diversas clases de figuras. En resumen, no es el estético legislador del arte como no lo son el matemático y el físico legisladores de la naturaleza. Ninguno de los dos manda y norma, no hacen más que señalar lo que es. No significa ninguna limitación del genio está vinculación al ser y su responsabilidad frente a él, porque sólo así se defiende de-

la arbitrariedad y se eleva a la única forma posible de libertad artística. Además al genio se le imponen ciertos límites infranqueables por parte de los objetos y de los generos artísticos...Boileau no sólo equipara "naturaleza y razón", sino también identifica la auténtica naturaleza con un determinado estado de civilización. Este estado se consigue, según él, por el cultivo de todas las formas creadas por la vida social y elaboradas por ellas refinadamente. Así como ántes la razón y la naturaleza, ahora son la corte y la capital las que se elevan al rango de modelos estéticos" (4). Esta última es una aportación del clasicismo frances, dentro del cual se empieza a contemplar lo social y lo historico en la esfera del arte. Esta etapa marca justamente el fin del clasicismo y la superación del mismo.

Voltaire es uno de los pensadores que advierte algunos problemas de la cultura y las condiciones en las que el gusto se puede formar, él hace una crítica de la cultura de su época, pero ligado a las condiciones de su clase. En una de sus obras (su cuento L'Ingénu) pretende plantear ante una cultura corrompida, la naturalidad, sencillez y la simplicidad de las costumbres. Aunque cabe señalar que los caracteres ideológicos (dramaticidad, tipicidad, etc.) que hace de sus personajes, muestran que, aunque sostiene su ideal natural, no escapa a sus determinaciones historicas y culturales de su época, pues la idea de naturaleza que propone se encuentra lejos de la realidad. Para Voltaire el gusto auténticos, refinado, se conforma en la vida de sociedad y por lo tanto no es posible su formación mas que dentro del marco social. Aquí el gusto refinado surge de la clase social dominante donde aparece esa idea de naturaleza. Antes de la aparición de Rousseau no se había marcado con claridad los distintos círculos de la cultura francesa del siglo XVIII. Diderot es quien primero ataca la idea de naturaleza en esa imagen de la "bella naturaleza" que se había

constituido, aunque no lo hace de manera decisiva. Lessing, en cambio es quien primero lo hace ya de manera mas aguda, cuando señala la confusión entre la pura razón estética y aquellos convencionalismos, separa distinguiendo los imperativos estéticos del clasicismo, es decir, separa todo aquello que no pertenece a la verdad y a la naturaleza, que sólo son apariencias. Estas apariencias no pueden producir las condiciones de la creación artística, pues sólo son actitudes falsas que no constituyen la creación, es decir, es la capacidad del genio poético o artístico y no las reglas y normas del decoro de una escuela estética la que es capaz de la creación artística. Vemos así los debates por explicar la problemática en torno al arte y el gusto, con esto se va acentando la idea de genio que será utilizada por la burguesía, así también la idea de que el "buen gusto", no sólo se da en sociedad, sino en un sector peculiar de la sociedad, es decir, el gusto refinado de la clase en el poder como reafirmación ideológica y reproducción ideológica del desarrollo burgues en la historia.

Ahora bien, vemos que el trabajo de Lessing esta formado por la estética del siglo XVIII, aunque él parte ya de premisas mas sistemáticas y agudas, era evidente que la sistematización era necesaria, pues la insuficiencia y falta de justificación en algunos pensadores requería del rigor sistemático, pues aunque la teoría del periodo clásico tomaba reglas universales y atemporales, era menester cuestionar los fundamentos, de este modo fueron cediendo los criterios sociales ante las críticas cada vez mas fuertes.

De esta manera , la aportación del clasicismo es asumida como experiencia; esta experiencia recopila la relación entre "arte" y el "espíritu de los tiempos".

Al surgir los cambios y las nuevas concepciones científicas y estéticas, era menester modificar los patrones estéticos, por eso algunos autores se centraron en las diferencias de cada arte en particular y las situaciones sociales de acuerdo a los distintos grupos sociales o sociedades geográficamente distintas, de aquí por lo tanto, que la teoría clásica originada por Boileau perdiera fuerza, al cuestionarse los universales y atemporales; ver los alcances posibles de esta teoría.

Con las nuevas ideas científicas, filosóficas y las

nuevas realidades políticas y sociales, se da el cambio de los patrones estéticos. La crítica estética del siglo XVIII retoma experiencias, reconociéndolas e interpretándolas teóricamente.

Dubos es uno de los primeros pensadores que se interesó por el desarrollo de cada una de las artes en particular, y en advertir las causas. Entre tales causas, además de las espirituales, le atraían las naturales; climáticas y geográficas, argumentando a las causas morales, la influencia de las causas psíquicas. Con esto aporta elementos fundamentales que no sólo remiten al campo de la estética, sino a la sociología y de la concepción política de Montesquieu - como señala Cassirer- "ni todo suelo ni toda época puede producir el mismo arte"(5). Con esto el acento cambia, ya no es la rigidez del esquema clásico. Se busca ahora una teoría que compagine con la variedad de los fenómenos estéticos, que esté en relación y se incline, a cambiar del puro formalismo, al conocimiento de la forma genuina de lo artístico que -según Cassirer- , se pone de manifiesto cada vez más y no es posible extraer del puro ser de las obras, sino que exige a la teoría que se plantee un medio del proceso de la formación artística para tratar de reproducirlo mentalmente.

Esta nueva configuración, en que se necesita ampliar los esquemas teóricos de la estética, no surge por el arbitrio de los teóricos, sino por la expansión colonial de Europa, y en este caso, la expansión cultural y artística que desde el Rena-

cimiento se gesta. De aquí que se originarán tratamientos distintos de los problemas de la historia. Con ésto, la nueva perspectiva consiste en una sociología del arte, superando el racionalismo cartesiano.

El empirismo, por su parte, critica al racionalismo cartesiano, oponiéndolo a los problemas de la experiencia, especialmente los artísticos. Asimismo, implica ésto, las consideraciones sobre los de los universal y de lo particular. Por lo tanto, considerar las distintas configuraciones degustativas bajo esquemas basados en la sociología y diferencias circunstanciales, tampoco esclarecera la cuestión del gusto. Desafortunadamente muchas de estas argumentaciones sobre el arte, son usadas por la ideología bueguesa en nuestro tiempo, y se manifiestan en la esfera de la circulación de la obra de arte; en la reproducción ideológica y por supuesto, el gusto. Pero de esto hablaremos más tarde, en el segundo capítulo que es el objeto real de esta investigación, pues aquí solo señalamos algunas ideas y conceptos que hoy en día son utilizados por la burguesía.

Diderot cuestiona las formulaciones sobre el gusto y, dentro de ésto, destaca el hecho de que el gusto no es mero capricho. En su Tratado sobre la Pintura -segun advierte Cassirer- Diderot señala que la experiencia sensible no se puede eliminar mediante argumentos conceptuales. Así en esta nueva perspectiva, explicar el juicio estético, se reduce . Mas que nada los que se pretende es discutir la circunscripción que la universalidad y del lugar donde se pueden hacerse valer. La pura deducción

y el mero razonamiento resultan limitados, pues no es factible demostrar la justeza del gusto en la misma manera que un enunciado matemático. Entran en relación otras situaciones y habría que advertir otras situaciones como la psicología -según menciona Cassirer- y que por esa línea emprende su trabajo Bouhours, él opone al espíritu de justeza que Boileau proclamó principio del arte, el de fineza y sensibilidad, el espíritu de Delicatesse; este último se caracteriza por ser agilidad y versatilidad del pensamiento en la observación de finos matices que -son los que presentan al pensamiento su color estético específico. Se trata ahora del proceso de pensar y no es ya el contenido del pensamiento. La estética de Bouhours se fundamenta en el principio de delicadeza; trata de enseñar el arte del rodeo y de establecer su validez. " Una idea estéticamente valiosa, tiene como meta sorprender al espíritu, prestándole con esta sorpresa un nuevo impulso y un nuevo arranque. Por ejemplo, un epigrama no se justifica estéticamente, por su verdad, porque con ella podría quedar en una mera máxima sin asomo de vida y movimiento artístico. La falsedad, más que la fuerza de la verdad, le presta esa vida y ese movimiento. Sólo mediante esta expresión de lo falso puede Bouhours, que habla el lenguaje del calicismo, romper las ligaduras que suponen los conceptos clásicos de verdad y realidad para remontarse a la región de la apariencia estética" (*ibid*, p. 331)

Ahora la perspectiva estética cambia, pues mantenía el ideal lógico -como señala Cassirer- de la adecuación, que no es el mismo para la ciencia, con la que sostenía los conceptos de "naturaleza" y "justo" que permitían un reflejo de la naturaleza en lo artístico. Ahora esta norma cambia, lo que se destaca no recae sobre el objeto artístico, sino sobre el "genio", concepto que fue originalmente desarrollado por Bouhours -según nos indica Cassirer- y ampliado por Dubos; el cual pertenece a la estética del sentimentalismo.

" Lo que Dubos designa como Sentiment no significa una inmersión del " yo en sí mismo " y , por lo tanto, un giro, es este sentido, subjetivo... Bajo esta perspectiva, el yo y el objeto son factores igualmente necesarios y legítimos " (ibid, 333).

Dubos señala a la "introspección" como un principio peculiar de lo estético y la sustenta como origen de todo conocimiento seguro frente a los demás métodos lógicos , para él - según nos dice Cassirer- No es posible conocer la naturaleza de lo estético con puros conceptos, y, en este ámbito, el teórico no tiene otro medio para comunicar sus conocimientos y convencer a los demás; más que abocarse a su propia experiencia interna: La impresión a la que se vincula la formación conceptual estética, y a la que tiene que considerar constantemente, no puede ser sustituida por ninguna deducción ni debe ser pospuesta por

ella. El Gusto, en sentido propio, ni puede aprenderse ni puede educarse esencialmente con puras consideraciones teóricas; - lo mismo que la impresión sensible ni necesita ni es capaz de semejante educación.

Al colocar Dubos al Gusto en el plano de los actos perceptivos del ver y oír, del gustar y oler, inicia el camino - que Hume recorrerá hasta el fin.

Aunque la filosofía de Hume se oriente de modo explícito mucho más por las cuestiones gnoseológicas y psicológicas, éticas y filosófico-religiosas, abarca, sin embargo, la estética.

Para Hume, el frente de lucha sobre el problema del conocimiento se ha desplazado, nos asegura Cassirer:

Todos los ataques a los defensores de la estética sentimental, por muy energicamente que sostuvieran la peculiaridad del sentimentalismo y su carácter inmediato, nunca podrían ir más lejos por más que atacaran al razonamiento como tal, que dudarán de la razón en su función más genuina. Se combatía por una separación de poderes y no por un debilitamiento de la Razón. Esta, como fuerza lógica de deducción, de secuencia en que descansan todos nuestros conocimientos de la realidad, queda inactiva. Justamente en esto Hume realiza un paso decisivo. Mientras la imaginación tenía que luchar antes por su reconocimiento y por su igualdad de derechos, ahora se le declara fuerza fundamental del alma, soberana a la que deben someterse todas las fuerzas. (ibid p.355).

Por otro lado existe el problema de establecer valores universales o relativos, ya que las obras de arte, como los individuos, cambian, y con ellos, sus gustos. En esto los empiristas visualizaron la problemática no resuelta por el racionalismo.

Diderot, en su teoría estética había establecido que "el gusto es subjetivo y objetivo; subjetivo, porque no tiene otra base más que el sentimiento individual, objetivo, porque este sentimiento no es sino resultado de cientos de experiencias individuales. En su pura facticidad, en su pura presencia, es algo indefinible e infundable; pero podemos alcanzar un saber indirecto de este incognoscible si referimos su presencia actual a su pasado. En cada juicio del gusto se reúne un número de experiencias anteriores... Para Diderot este origen constituye, si no un fenómeno directamente mostrable, sí, por lo menos, un postulado que se deriva de las premisas generales del empirismo." (ibid.340). De esta manera, vemos como este empirismo no supera el peligro que quería dominar ni le es posible evitar el problema en que la estética racionalista amenazaba perecer.

Ahora, la perspectiva cambia: El problema ya no es tanto desde la perspectiva del objeto artístico sino desde la perspectiva del sujeto, implicando esto la configuración del "Genio" desde el ángulo de la introspección que señala Dubos. Esto nos conduce a plantear la interrogante de que existen o nacen individuos distintos y superiores a otros. Dicha consideración no resulta gratuita si consideramos que estas concepcio-

nes se dan en una etapa de la historia, en la cual el desarrollo burgués avanza a pasos agigantados(A). Estas son, pues, las justificaciones que el pensamiento burgués hace de los problemas estéticos aún no resueltos.

Por otra parte, las cuestiones referentes al arte son sometidas a los esquemas de la ciencia exacta (matemáticas y geometría) por parte del Racionalismo que de alguna manera subestima la estructura estética. El empirismo, por su parte, cuestiona al racionalismo, pero tampoco resuelve ni la cuestión de la estética, ni la cuestión del Arte, aunque cuestione desde la perspectiva psicológica y gnoseológica. Esto será la piedra angular de la caracterización del concepto del juicio estético-en Kant.

LA ESTETICA DE LA INTUICION Y EL PROBLEMA DEL GENIO.*

" La estética inglesa del siglo XVIII no siguió al clasicismo francés ni tampoco a Hume. Este problema se vio desde distintos puntos de vista psicológicos, y se trató de esa manera, por Locke, Berkeley y Hume. La victoria del empirismo riguroso parecía asegurada; no se trataba pues, de discutir sus principios sino de darles el mayor alcance posible, de ir aplicándolos a nuevos dominios y a fenómenos cada vez más complicados de la vida psíquica!" (ibid p p. 342-343).

Shaftesbury, Teórico Inglés que desarrolla su concepción estética del "Genio" difiere de Boileau, cuando señala que la filosofía, como camino de la verdad, queda incompleta si no-

*De Filosofía de la Ilustración de Ernest Cassirer, ed. F.C.E. pp. 342-362.

atiende a la "Belleza". La auténtica verdad no puede darse sin belleza, ni ésta sin aquélla, y el principio medular de la filosofía y la estética de Shaftesbury, se destaca de este modo. Para Shaftesbury, la verdad es "la íntima conexión de sentido - del universo, que no puede conocerse con puros conceptos ni tampoco captar inductivamente mediante la acumulación de experiencias, sino que tan sólo se puede "revivir" inmediatamente y comprender "intuitivamente". Y esto lo encontramos en lo bello. En él desaparece la barrera entre el "mundo interior" y el "mundo exterior", y se nos muestra que es una misma ley omnicomprensiva la que abarca a los dos y la que cada uno de ellos a su manera, expresa: La medida interior que encontramos en toda manifestación de lo bello, nos descubre, a la vez, el secreto de la naturaleza y del mundo físico, que sólo en apariencia es exterior, algo como cosa dada, efectuada. La verdad más honda del mundo exterior consiste en que también en él vive un principio de acción, y todas sus criaturas lo contienen e irradian en grados diferentes." En este tipo de reflexiones no encontramos mediaciones lógicas, sino que nos muestran lo interior y lo exterior en una formulación inexplicable, en la contemplación de lo bello. "Toda belleza se basa en la verdad y se reduce a ella." De esta manera, Shaftesbury vierte la exigencia estoica de lo ético a lo estético. Con esta concepción, la estética cambia totalmente de terreno en que se apoyaba con el sistema clásico y con la teoría empirista.

En los continuadores de Shaftesbury, Hutcheson, -

Ferguson, Home, no se conservan exactamente los motivos originales, ya que se mezclan con pensamientos de otras fuentes.

Con Shaftesbury cambia totalmente la perspectiva de la problemática estética. "La preocupación de la estética clásica que se dirigía en primer lugar a la obra de arte, que se trataba como una obra de la naturaleza y se trataba de conocer con recursos análogos. Buscaba esta estética una definición de la obra de arte que pudiera equipararse a la definición lógica, determinar específicamente la particularidad de cada caso señalado el género próximo y la diferencia específica. En el esfuerzo por conseguir una determinación de este tipo, surgió la teoría de la invariabilidad de los géneros y de las reglas objetivas rigurosas a que está sometido cada uno. La estética empirista se diferencia de la clásica, no sólo por su método, sino también por su objeto; no se interesa directamente por las obras de arte o por su clasificación y su ordenación, sino mucho más por el sujeto artístico cuyo estado quiere conocer y describir valiéndose de sus recursos. Lo que llama la atención no es la forma de la obra sino la totalidad del proceso psíquico en que se verifica la vivencia de la obra de arte y su apropiación íntima." En cambio, para Shaftesbury, estas cuestiones no existen ni le preocupan. Para él lo bello significa algo distinto: "En la contemplación de lo bello se verifica en el hombre el tránsito del mundo de lo creado al mundo creador; del universo como totalidad de lo real objetivo, de las cosas efectuadas, al universo de las fuerzas efectuanes que lo han con--

formado y que lo mantienen íntimamente en su unidad." Con ésto, Shaftesbury señala el carácter creador del hombre; aunque entre el hombre y Dios se da una oposición, uno por ser creado y el otro por creador, con el arte dicha oposición desaparece: el hombre se convierte en "el segundo creador bajo Jupiter". (6) Para él, la esencia y el secreto del "genio" reside en su capacidad de plantarse directamente en este puro devenir y participar intuición. La verdadera profundidad de lo estético es accesible, no al razonamiento ni a la experiencia, sino al entendimiento intuitivo. Así, el problema del genio comienza a convertirse en el problema fundamental de la estética. Shaftesbury, con clara penetración destaca el concepto del genio del círculo de la pura sensibilidad y del puro juicio, para adelantarlo en el campo de las fuerzas propiamente productivas, formadoras, creadoras. De esta manera, Shaftesbury crea un centro filosófico firme para el desarrollo posterior del problema del genio y lo orienta en una dirección básica que más tarde será fijada por los fundadores de la estética sistemática, Lessing y Kant.

Las ideas estéticas de Shaftesbury fueron elaboradas y explicadas metódicamente por Hutcheson, a través de cuya obra penetraron en el mundo intelectual de la época. Sin embargo, en este medio no han conservado su sentido más auténtico y profundo, porque "con Hutcheson comienzan a confundirse de nuevo las fronteras entre "receptividad" y "espontaneidad", entre "sensibilidad" e "intuición", que Shaftesbury había trazado con tanto rigor." Hutcheson vincula el sentimiento de -

lo bello, de la armonía y regularidad a un "sentido interno" diverso de los externos e independiente de ellos. Ahora el genio puede ser reconocido por el mero don de la "receptividad" y - equiparado con el "buen gusto".

Hutcheson no supo entender que lo que caracterizó al concepto de "intuición estética" de Shaftesbury es que éste - había rechazado el dilema entre razón y experiencia. Para Shafesbury, lo bello "es autónomo y original, congénito y necesá - rio, en el sentido que no es un accidente sino que pertenece a la sustancia misma del espíritu. Lo bello no es ningún contenido que se puede adquirir por la experiencia y tampoco una representación que el espíritu posee desde un principio como moneda-moldeada, sino más bien es una dirección específica, una energía pura y una función primordial del espíritu."

En cambio, Dubos difiere de Shaftesbury, ya que esta - potencialidad sensible la origina desde el punto de vista del - espectador y Shaftesbury desde el artista o genio; para Shaftesbury reside en el proceso de plasmar, mientras que para Dubos - hay que buscarlo en las reacciones del espectador. Para Dubos, - la poesía y la pintura no persiguen otro fin más que el de gustar y conmover y en esto radica su excelstitud. Dubos reduce todo al contenido estético al sentimiento. Vemos así que para - Shaftesbury el Gusto se centra en la intuición y en Dubos permanece en la comparación de las sensaciones, dando así paso a un - sensualismo. Para Shaftesbury, el genio no necesita buscar a la naturaleza, a la verdad; la lleva en sí. Así, frente a la forma

de imitación exigida por la estética clásica, se hace valer el principio de subjetivismo que es muy distinto del sistema del empirismo psicológico.

Burke es otro pensador que no analiza el problema del genio compactamente sino que retoma algunos problemas aislados, dentro de lo cual elabora el concepto de lo "sublime", cuyo carácter consiste en trascender la exigencia estética de la proporción. Para Burke, "no sólo lo que interiormente plasmamos y perfilamos en pura intuición que actúa sobre nosotros, sino también todo lo que se sustrae a semejante tentativa y que nos sobrecoge en vez de ser plasmado y dominado por nosotros. Nunca nos sentimos más conmovidos que cuando nos afecta este inaprehensible; nunca experimentamos el poder de la naturaleza y del arte en tal grado como cuando nos hallamos ante lo enorme". En el hecho de que no sucumbamos ante lo enorme sino que nos afirmamos frente a ello, elevándose todas nuestras fuerzas, se manifiesta lo sublime. Lo sublime rompe las fronteras de lo finito, sintiendo el yo esta ruptura como liberación, teniendo el yo una nueva experiencia de su propia infinitud.

"Para construir su doctrina de lo sublime Burke tiene que marcar una diferencia rigurosa en el concepto de placer estético...El sentimiento de lo sublime no representa una intensificación del placer sensible ni de la alegría que experimentamos con la contemplación de lo bello, pues es de naturaleza específicamente distinta. Es una fuente de placer estético puro que se distingue rigurosamente de la mera apetencia de felici -

dad, de la búsqueda de gozo y satisfacción en objetos finitos". Es un placer peculiar que no excluye lo espantoso y terrible, - sino que más bien lo reclama y acoge. En la vivencia de lo sublime desaparecen todas las limitaciones; el hombre siente su íntima libertad frente a los objetos de la naturaleza y al poder del destino y se libera de los vínculos a que se halla sujeto en su calidad de miembro de la comunidad, del orden civil social, encontrándose devuelto a sí mismo y teniendo que afirmarse, en su independencia, frente al universo, tanto físico como-social.

Burke señala que "existen en el hombre dos tendencias-fundamentales, una que le lleva a conservar su propio ser y otra que le conduce a la vida de la comunidad. En la primera descansa el sentimiento de lo sublime y en la segunda el sentimiento de lo bello. Lo bello reúne; lo sublime aísla; lo uno civiliza, puesto que desarrolla las formas agradables del trato y sirve al refinamiento de las costumbres; lo otro penetra hasta el fondo del yo y nos entrega por completo a nosotros mismos". Con ésto, se supera una limitación que había dejado la estética clásica: la cuestión de lo universal y lo particular, lo social y lo individual. De esta manera la teoría de lo sublime supera a la estética clásica y retoma la consideración del genio, dando paso así a la concepción individualista que se irá moldeando progresivamente. Este tipo de concepción no es gratuita, - sino que surge como justificación burguesa del fenómeno estético. Sin embargo, en vez de acercarse éstas concepciones más al

problema del arte, se irán alejando y perdiéndose en idealismos incapaces de responder al fenómeno de la producción de emociones, al considerar al arte como una problemática apartada del mundo-real y atribuyéndole orígenes extramundanos pertenecientes al mundo de los espíritus, al mundo de lo immaculado y de lo puro, de lo delicado y refinado.

El desarrollo de la estética alemana del siglo XVIII muestra diferencias con respecto al de la francesa e inglesa. Aunque análogamente se puedan encontrar similitudes entre tales corrientes, las perspectivas son distintas. Se puede decir que en este momento la problemática de lo estético se encamina por primera vez hacia la filosofía sistemática; se trata de vincular lo estético con las demás estructuras de la filosofía. A diferencia del clasicismo, en Alemania la estética no se subleva contra el dominio de la lógica, sino que busca una lógica de la "fantasía", tratando de edificar a las artes sobre una base sólida. Con esta proposición no se trata de romper los vínculos entre estética y lógica, sino que se tiende a una síntesis y a una vinculación más firme entre ambas, la cual culminará en la *Crítica del Juicio* de Kant.

Leibniz in erta en la filosofía alemana este afán sistemático que elabora y disciplina la doctrina de Christian Wolff. Ni en Francia ni en Inglaterra se ha dado semejante "disciplina" teórica de la estética. En estos países van surgiendo -

críticas contra "el espíritu de sistema". Cuando los suizos, - protagonistas en la lucha entre imaginación y entendimiento, - atacan a Gottsched, no por esto quieren renunciar al rigor lógico de Wolff. Los suizos reconocen también a Leibniz su aportación lógica al destruir mediante su sistema de la armonía preestablecida, a la sensación de su función de juez, y ayudar así - para la fundación de una filosofía del arte. Con esta posición central que asume el problema del juicio en los suizos, no se expresa que ellos pretenden en modo alguno romper los vínculos entre la lógica y la estética. Teniendo en cuenta esta circunstancia y considerando que ambas partes habían sido partidarios del clasicismo francés, se hace difícil señalar la causa del debate entre Gottsched y los suizos. No se puede señalar desde fuera la verdadera diferencia entre ellos sino desde dentro, no por el género de influencias a que estuvieron sometidos sino por el núcleo germinal distinto de sus problemas sistemáticos.

Para aclarar dicha oposición, debemos recordar que en el siglo XVIII, con el conocimiento de la naturaleza, se estuvo desarrollando una nueva forma de lógica tendiente hacia el análisis empírico, en la cual se sigue manteniendo la correlación, entre fenómeno y principio, pero donde los fenómenos no son deducidos de ciertos principios fijados de antemano sino que los principios se extraen de los fenómenos y son probados constantemente en ellos. En la explicación de la naturaleza, el tránsito de Descartes a Newton expresa de manera más clara este cambio de la orientación metódica; en el campo de la orientación

metódica; en el campo de la estética se manifiesta con la mayor claridad entre la oposición entre Gottsched y los suizos. Descartes había colocado su resumen de física bajo el lema: "dadme materia y os edificaré un mundo". (7). Esta misma pretensión, cree Gottsched, se puede levantar en el dominio de la poesía y, así, someterla a la razón. Declara: "dadme cualquier materia, un tema cualquiera, y os mostraré cómo, siguiendo las reglas verdaderas de la poética, se puede formar una poesía perfecta". (8). Para Gottsched lo primero es escoger un principio moral instructivo, una verdad teórica, y le sigue el acontecimiento poético, para servirle de ilustración, para hacerlo patente en un ejemplo concreto. Los suizos presentan las cosas al revés, defienden el primado del acontecimiento sobre el principio. Es cierto que no han renunciado al propósito instructivo, sino que, por el contrario, insisten en él; pero este propósito se logra por otro camino, por el de la imaginación y no por el del entendimiento. Para ellos la misión de la poesía es conmover la fantasía para abrir paso a la penetración de la razón y prepararle así la entrada en el sentimiento de los oyentes; pretende mover el sentimiento y dirigir ese movimiento a la meta perseguida por el poeta, una meta moral. Semejante contraposición de direcciones se revela en la disputa acerca de la relación entre el genio y la regla. Ninguna de las partes está dispuesta a dispensar al genio de la disciplina severa de las reglas; pero los suizos tratan de descubrir las normas en los fenómenos, en las realidades del arte

poético en lugar de imponerlas desde afuera. Parten de la intuición poética para luego reducirla a conceptos y principios-especulativos. Pero para el crítico estas vivencias poéticas-representan el comienzo y no el término; tendrá que destacar - las reglas que implícitamente se hallan en ellas, deberá sacar de las obras lo que la naturaleza ha realizado en el genio poético y transformarlo en un patrimonio seguro. Se corrobora - una vez más la fuerza del análisis empírico que rescata lo universal de lo particular, que descubre la regla escondida en los fenómenos concretos.

Podemos decir que es en esta etapa, la del siglo - XVIII, en la que se pretende explicar el problema del arte y - la estética sobre las bases del Racionalismo y el Empírico.

LA EXPANSION CULTURAL Y ARTISTICA DEL RENACIMIENTO Y LA ILUSTRACION.

Con el descubrimiento de América, se renueva el pensamiento y la vida económica tiende al capitalismo. En lo religioso: la Reforma y la Contrarreforma generan divisiones no sólo de credo, sino además políticas, éticas, culturales y artísticas en toda Europa. La producción artística se ve afectada: en Francia el barroco y neoclásico, en Inglaterra el arte se ve afectado por el protestantismo^(B), en los países bajos sobre todo Holanda el arte se vuelve más analítico sin abarrocamientos y en España el plateresco y posteriormente el Barroco que-

también domino en Italia, Austria y América, más precisamente en México (el Barroco Colonial). Las divisiones políticas - e intereses ideológicos religiosos parece que determinaron las diferencias artísticas en cada país, sobre todo con la Guerra de los Treinta Años (C). En España el sentido religioso impulsó - a las artes, así también, a las Colonias de la Corona, y a cambio de ésto México pagaba con la descapitalización (ya que - la ganancia era sustraída y no reinvertida); pero, además asumiendo la ideología cultural de España. Por otro lado, la cultura prehispánica se desdeña y queda como manifestación positiva en lo formal y en el contenido se deprecia, siendo ésto la lucha ideológica entre dos culturas, esto afectará posteriormente, ya que la dicotomía entre forma y contenido no estará - dada por conflictos internos de la obra, sino por las luchas - ideológicas apoyadas en los contenidismos, afectará a la producción plástica haciéndola más religiosa y posteriormente más romántica y academicista.

Con el período de la Ilustración y la Enciclopedia, - la Teoría de Rousseau no sólo constituye la base de la filosofía política en Europa, sino que sirve como eje central en la teoría de las luchas de liberación nacionales en el continente americano, por ejemplo México. (9).

Por otra parte, el Despotismo de la Ilustración denota ya, los germenés de la lucha de clases en cuanto se refiere a la cultura, es decir, la imagen de las artes y la educación - ante los ojos de las clases marginadas es de extrañeza; éstas-

sólo tienen acceso a las obras religiosas. En Francia, el período anterior a la revolución hace inaccesible el arte a los sectores marginados, esto también se reproduce en México. Con la Enciclopedia, además, se inaugura uno de los mecanismos ideológicos de reproducción social (en lo pedagógico con el grandiccionario de la Enciclopedia), ya que se instituyen principios y normas aunque no a la manera de los principios inmutables como los de Descartes o Spinoza, sino que Diderot o Voltaire hablan de una "Razón", hablan de un principio activo, despierto, capaz de desarrollo; la razón es para ellos un hacer más que un ser.

Desde otro ángulo, Vico en su obra "Principios de una Nueva Ciencia acerca de la Naturaleza Común de las Naciones", donde se refiere a la Ciencia de la Historia o la Filosofía de la Historia, señala que los pueblos empiezan por tener una vida basada en la sensación; pasan después a una vida fundada en la fantasía para, en última instancia llegar a la edad de la Razón. Este historicismo hace pensar que la historia del arte es una historia de la evolución del arte,

en nuestros días, en México y en muchos lugares, se valora el arte a partir del historicismo (como sucesión de datos y periodos descontextualizados). Vico añade, su oposición al reduccionismo cartesiano de la sensibilidad a la razón, así mismo también, a que se apliquen las ideas claras y distintas de Descartes fuera de las ciencias matemáticas, como en los casos de la historia, la poesía, el arte o incluso la religión.

Señala que la ciencia de la historia debe usar el método inductivo de Bacon. Además, Vico da los fundamentos para la sociología del arte. El arte sería para él objeto de conocimiento en tanto permite comprender el espíritu de los pueblos. Por una parte él ofrece una alternativa distinta que las concepciones del racionalismo y la ilustración habían propuesto. De cualquier manera la concepción histórica sobre la evolución de la cultura será analizada por Schelling quien advertirá que una evolución no implica ir en ascenso de un arte primitivo hacia el Romanticismo, sino que cada época y cada sociedad tiene sus mitos y sus realidades concretas. (10).

Como quiera que sea, las concepciones historicistas prevalecieron hasta nuestros días, así como el idealismo y espiritualismo burgués que también se instauraron en México y Latinoamérica.

Hemos visto que la España de la época colonial influyó en México, en la producción artística así como en la ideología dentro de los criterios preferenciales o los fundamentos de la sensibilidad social, es decir, las ideologías dependientes son determinadas en la producción artística de los artistas, hasta el gusto social y su modo de consumo. Las artes de la resistencia (los residuos del arte prehispánico), subsistieron como artes menores o como arte popular que recorrerá el camino de la comercialización e industrialización, los productores cambiarán de tipos de producción, abandonarán el campo y se dedicarán más a la producción de objetos artísticos,

cambiando el propósito de éste por el de mercancías. De este modo se va conformando la cultura de la represión (ch).

CIMENTACION DE LA ESTETICA SISTEMATICA.*

Baumgarten crítica al empirismo, pues piensa que la estética tiene que ser una ciencia que no debe quedarse en los psicologismos o en los efectos que produce la obra en el sujeto. Por esto considera que cada ciencia posee su contenido y sentido filosófico del entendimiento, así el concepto genérico del saber se -- determina por el concepto de "conocimiento" que generará o constituirá a la estética, para ello se tendrá que delimitar perfecta-- mente el marco de la estética, para dar paso a lo que Baumgarten define: la estética como teoría del conocimiento sensitivo. Con estos que plantea Baumgarten, se va perfilando en su estética, la idea de una gnoseología inferior (la sensitiva), que además, ésta idea en su tiempo fué criticada. Aquí advertimos que el rango que posee la estética, es menor en comparación con otras esferas de la filosofía, con estas ideas se reafirma lo secundario de la estética en una sociedad que se va constituyendo como capitalista.

La estética de Baumgarten no había ejercido influencia durante mucho tiempo porque diversas objeciones habían dificultado su aceptación. "Parece =escribe Bodmer desconfiadamente- que va -- prevaleciendo la opinión de que el gusto es una fuerza inferior de enjuiciamiento con la que conocemos de manera confusa y oscura". Pero a Baumgarten le está distante la contradicción lógica de un conocimiento confuso y oscuro , pues lo que

*De E. Cassirer, Filosofía de la Ilustración. pp.369-371.

él busca es un conocimiento de lo oscuro, de lo confuso. La ciencia no deberá descender al círculo de la sensibilidad, sino que es lo sensible lo que tiene que elevarse al rango del saber, penetrado y dominado por una forma especial suya. Con esto "establece un nuevo patrón para la sensibilidad, que no trata de destruir su valor sino, más bien, de asegurarlo. Le otorga una nueva perfección, pero habrá de ser comprendida como excelencia inmanente... Esta perfección fenoménica no coincide en modo alguno con la que persiguen la lógica y la matemática, con la elaboración de sus conceptos claros; se afirma junto con ella como algo irreductible y peculiar". Baumgarten sostiene la pretensión de un "alfabeto intelectual" como herramienta teórica para sistematizar la estética, pero además, pretende ofrecer una vía para la sistematización artística o mejor dicho para la producción artística. "Baumgarten se inclina al dominio riguroso de lo racional y no permite ninguna excepción ni trata de menguar las normas puramente lógicas, pero define la causa de la intuición-estética pura ante el tribunal de la razón. Quiere salvar la intuición al mostrar que en ella rige asimismo una ley interna. Si ésta no coincide con la de la razón, constituye un "análogo" de ella... El fin que se propone la estética es la legitimación de las fuerzas anímicas inferiores y no su represión y liquidación; no queriendo apartar la poesía del manantial del pensamiento. Baumgarten define la estética como el arte de pensar bellamente, pero exige que el pensamiento poético no sea sólo forma, sino también color; no sólo verdad objetiva, sino también viva.

Esta "visión viva" no reclama que, a tenor de las reglas de la formación lógica de los conceptos, marchemos de lo particular a lo general, sino que captemos lo universal en lo particular, y lo particular en lo universal. La abstracción, que nos señala el camino a los géneros superiores, significa, frente a la intuición, un empobrecimiento y una atrofia. El proceso de abstracción es, al mismo tiempo, un proceso de sustracción; alcanzamos lo universal al prescindir de lo particular y olvidándolo cada vez más... La belleza no exige, como el concepto científico, 'claridad intensiva', porque posee 'claridad extensiva' ".

Para Baumgarten, el "genio" requiere, además de una fuerte receptibilidad sensible y una potencia de la fantasía, de una "perspicacia". "Esta 'perspicacia' se diferencia de la agudeza analítica del pensamiento científico porque no penetra más allá de los fenómenos ni camina hasta sus 'razones', sino que trata de abarcarlos en su totalidad y en su modo de ser inmanente, unificándolos en una imagen plástica total. La fuerza y la grandeza del artista, del verdadero poeta, consiste en prestar el toque de vida a los 'frios signos simbólicos' en que se mueve el lenguaje cotidiano. Todo lo que tiene carácter formal desaparece del 'discurso' poético y ocupa su lugar la expresión plástica. Baumgarten concibe la poesía bajo el concepto superior de 'discurso'; pero no por eso traiciona sus ideas estéticas fundamentales; no por eso se torna retórica. Para Baumgarten, el artista nace con estas características, es decir, el -

" Genio " nace con la habilidad de la perspicacia.

Con todo ésto, la estética de Baumgarten se remonta - sobre el ámbito de la pura lógica, Baumgarten pretende configurar una lógica de las fuerzas cognoscitivas inferiores. "El espíritu filosófico no debe figurarse superior a las dotes de la intuición y de la fantasía; tiene que impregnarse de ellas y - equilibrarlas con las dotes del juicio y de la deducción...

... Cuando al fundamentar la estética sistemática se propugna la autonomía de lo bello no se hace sino proclamar implícitamente este derecho básico de la naturaleza finita y su forma de ser independiente y peculiar". La Ilustración ha renunciado aquí, a lo 'absoluto', en el sentido metafísico, al ideal - de la 'semejanza divina del conocimiento'; en su lugar, se va - impregnando de un ideal humano que trata de determinar cada vez con más agudeza y de cumplir con mayor rigor. "La filosofía de este siglo (XVIII) no sólo define los derechos de la imaginación, sino también los de los sentidos y los de las pasiones sensibles. La doctrina cartesiana, según la cual las pasiones no - son otra cosa que perturbationes animi, se rechaza cada vez más".

Baumgarten supera el defecto de la estética que radicaba en exaltar el goce, el placer que reforzaba al máximo la - receptividad para las excitaciones sensibles y que impedía el - acceso al manantial, según él, de lo verdadero artístico, al - campo de la espontaneidad. Baumgarten defiende los derechos de la sensibilidad pero la lleva al plano espiritual, que no reside en el placer sino en la belleza;"la belleza es placer, pero-

un placer distinto de todos los que nacen de la vida impulsiva, porque en él no gobierna el poder del deseo, sino la apatencia de la contemplación pura y del puro conocimiento." De este modo Baumgarten supera la dualidad de "sensualismo y racionalismo", - e inicia una trayectoria distinta; la de la "razón y sensibilidad".

Como lo hemos señalado, Baumgarten supera la problemática anterior, pero no resuelve el problema del gusto o de la sensibilidad, ya que atribuye a la estética un rango menor y - distinto con respecto a las demás estructuras filosóficas.

Adelantando un poco las consideraciones que veremos - más adelante, tanto aquí con Baumgarten como los anteriores pensadores mencionados, recorren ellos el camino que va del Racionalismo al Idealismo, esto no sólo implica el proceso de la historia del pensamiento, sino que además parece que es el camino de conceptos fijos y estáticos (del racionalismo) hacia los - dominios de la idealidad metafísica que pretende explicar al - hombre a partir de sistemas fuera del hombre real y concreto.

En el caso del arte, este se somete a subestimaciones que son consecuencia de la incapacidad burguesa por explicar el fenómeno del arte. En el caso de la estética Clásica e Idealista se instituye como esquema de la reflexión eludir o encarar - el problema, no desde la perspectiva de la ciencia, sino desde - la perspectiva de que las emociones, imágenes y expresiones no - son útiles mercantilmente hablando, pues el individuo sólo importa en su ser como fuerza de trabajo y como mercancía que se ven

de. Su ser "emotivo y expresivo" es subestimado por la ideología que engendra el capitalismo. Por lo tanto, el tratamiento dado a la sensibilidad y el gusto está basado en el hecho de - que el refinamiento y la delicadeza dan el don de la sensibilidad receptiva, pero que sigue siendo de todos modos una facultad inferior y sólo la razón es superior a esta. Las implicaciones de estas ideas en la reproducción social de la sensibilidad y el gusto conforman uno de los varios elementos que constituyen los mecanismos reproductores, pero además, generan la hostilidad entre el arte y la sociedad, es decir, el arte es visto como lujo.

Volviendo a lo anterior, Baumgarten se remonta a la cuestión del Genio, éste, congénitamente nace genio, —a lo que más tarde dirá Kant en la Crítica del Juicio; el genio como el talento (don de la naturaleza) que da la regla al arte, camina, al fundar trascendentalmente esta proposición — (11), de esta manera se comienza a " institucionalizar " tal concepto, olvidando la relación existente entre artista y sociedad, objeto artístico y contexto social. Con esto la teoría burguesa del siglo XVIII relega el plano del arte.

Teóricos como Baumgarten lo tratan de resolver, revalorando los derechos de la sensibilidad subjetiva e individualista, olvidando la sensibilidad de los hombres comunes y corrientes; la sensibilidad social.

El final del período de la ilustración es retomado y ordenado por Lessing, quien se mantiene aún con la tradición, -

ordena y sistematiza dejando el camino despejado.

KANT Y EL JUICIO DESINTERESADO*

Lo que hace Kant en su método crítico o trascendental, es caracterizar el juicio de gusto estético, comparándolo negativamente con la Razón Pura y la Razón Práctica: " juicio de -sinteresado ", " finalidad sin fin ". Con ésto, el arte es considerado irrealista, ya que sus valores estan condenados a una-inexistencia; finalidad sin fin. Los valores estéticos pueden funcionar en la vida como adorno y elevación cultural o como -afición particular, pero vivir con estos valores es el privilegio del "genio" o de la bohemia decadente(D). Ante la corte de la Razón Teórica y Práctica, la existencia estética esta condena -da.

" En la filosofía de Kant, el antagonismo básico entre-sujeto y objeto se refleja en la dicotomía entre las faculta -des mentales: la sensualidad y el intelecto (la comprensión); el deseo y el conocimiento; la razón práctica y la teórica; la-Razón práctica constituye la libertad bajo reglas morales dadas por el hombre mismo, para alcanzar fines (morales); la razón -teórica la constituye la naturaleza bajo las leyes de la casua-lidad.

El campo de la naturaleza es distinto del campo de la libertad: ninguna autonomía subjetiva puede irrumpir en las le-yes de la casualidad y ningun dato de los sentidos puede deter-minar la autonomía del sujeto (si no el sujeto no sería libre);"

* H. Marcuse, Eros y Civilización, ed. J.Mortiz.La Dimensión E.

de este modo el sujeto puede actuar sobre la naturaleza afectándola y creándole un efecto según el sujeto. De esta manera, la naturaleza es susceptible por la legislación de la libertad, pero para tal acción es necesario una tercera " facultad " que debe mediar entre la razón teórica y la práctica " una facultad que trae consigo una transición del campo de la naturaleza al de la libertad y liga las facultades altas y bajas, aquellas que corresponden al deseo y aquellas que corresponden al conocimiento. Esta tercera facultad es la del juicio. Una división tripartita de la mente yace bajo la dicotomía inicial. Mientras la razón teórica (la comprensión) provee los principios del conocimiento a priori, y la razón práctica los del deseo (la voluntad),- la facultad de juicio media entre los dos, gracias a las sensaciones de dolor y placer. Combinando con la sensación de placer, - el juicio es estético, y su campo de aplicación es el arte."

En la Crítica del Juicio, aparece el sentimiento de placer, no sólo como una tercera dimensión, sino más bien como centro, donde se advierte: "el medio a través del cual la naturaleza llega a ser susceptible a la libertad, la necesidad a la autonomía. En esta mediación, la dimensión estética es simbólica...Para Kant, la moral es el campo de la libertad, en el que la razón práctica se realiza a sí misma bajo leyes que ella misma se da. La belleza simboliza este campo en tanto que demuestra intuitivamente la realidad de la libertad. Puesto que la libertad es una idea a la que no puede corresponder ninguna percepción de los sentidos, tal demostración sólo puede ser "indirecta", -

simbólica por analogía". La naturaleza de la sensualidad es la "receptividad", el conocimiento ante el hecho de ser afectado por objetos dados. La percepción estética va acompañada del placer. Para Kant -según Marcuse- este placer proviene de la percepción de la forma pura del objeto independientemente de su "materia" y de sus "propósitos" (internos o externos). Aquí parece separarse el placer de la realidad material del hombre. Como imaginación, la percepción estética es sensualista, pero ésta es trabajo (o mejor dicho, el juego) como imaginación, que es también sensualidad (la "tercera facultad básica), que proporciona placer y es eminentemente subjetiva; pero, además de ser placer esta conformada por la forma pura del objeto mismo, acompaña a la percepción estética universal y necesariamente para "cualquier" sujeto que la perciba. La imaginación estética es creadora. En la imaginación estética, la sensualidad genera principios universales válidos para un orden objetivo.

Las dos categorías principales -que señala Marcuse - y que definen este orden son: la "determinación sin propósito" y la "legalidad sin ley". Estas circunscriben, más allá del contexto kantiano, la esencia de un orden no represivo. La primera define la estructura de la belleza, la segunda la de la libertad; su carácter común es la gratificación dentro del libre juego de las potencialidades liberadas del hombre y la naturaleza.

Kant desarrolla estas categorías sólo como un proceso

de la mente, pero el impacto de su teoría sobre sus contemporáneos fue tremenda. Esto no fue casual, ya que con esto se justifica el hecho de que el arte y la estética sean elementos "no productivos" ni con una finalidad determinada dentro de una sociedad en que se perfila el Capitalismo, es decir, que el hombre preocupa primariamente en su ser productivo y, ya en su otra perspectiva sensible constituye un aspecto secundario, de tal suerte sucede lo mismo en el campo de la estética, donde posee mayor holgura frente a la Razón Teórica (o las ciencias).

De esta manera no es gratuita la objetivación del pensamiento, (entendido esto como el pensamiento dominante de una época), además funciona como justificación de los sucesos de una época.

Como diría H. Marcuse: la Dimensión estética como la estética de la Represión ; la justificación burguesa en la estética y el arte. (12).

" Para Kant la determinación sin propósito (la determinación formal), es la forma en la que el objeto aparece en su representación estética. Sea lo que sea, el objeto (cosa o flor, animal u hombre), es representado y juzgado, no en términos de su utilidad, ni de acuerdo con cualquier propósito al cual puede servir, ni tampoco en vista de su finalidad y terminación 'interna'. En la imaginación estética, el objeto es representado más bien libre de todas esas relaciones y propiedades, siendo libremente él mismo." (ibid.p.187)

Para Kant, este lazo intermedio (la tercera facultad mental) entre los sentidos y el intelecto, es también el punto intermedio en el que se encuentran la naturaleza y la libertad. Este problema es originado por el desarrollo de la civilización, observado en la relación entre las facultades bajas y altas del hombre. Esto es, el sometimiento de las facultades sensuales a la razón, y motivo de su utilización represiva para las necesidades del hombre. Esta actitud de reconciliar las fuerzas de la sensualidad con las de la razón caracteriza una justificación no represiva, pero se advierte ya la hostilidad de la sociedad represiva sobre las fuerzas de la sensibilidad. Aquí se advierte la observación de Marcuse bajo la perspectiva de la psicología moderna, pero advertimos ya aquí otro aspecto, las determinaciones económico-políticas y la negación de algunos aspectos del hombre; las fuerzas sensibles y espirituales son negadas por la civilización capitalista o sociedad capitalista, que niega por un lado al hombre y por otro lado le ofrece teorías o justificaciones a un modo de ser a manera de filosofía de una civilización no represiva. Aunque aquí no comentamos la psicología moderna y su argumentación de la cual parte Marcuse, si señalamos que el aspecto psicológico es uno de los tantos aspectos que son negados del individuo (los aspectos referentes a la sensualidad), y la vertiente que nos interesa destacar es la estética (mas relacionada en su area de las representaciones artísticas), donde se advierte el hecho de plantear que el arte es una modalidad sin fin o sin proposito.

Es decir que como actividad mas relacionada con la sensibilidad y la belleza, que estan en un estadio en el cual la razón aparentemente no está, o mejor dicho como formas mas cercanas a un proposito mas libre, se niega un modo de ser del sujeto.

En el siguiente capítulo me referire a la finalidad sin fin o sin proposito, no de manera crítica a las proposiciones kantianas, sino a las repercusiones que tales ideas han tenido a lo largo de los ultimos tiempos de la historia, pues estas ideas prevalecen ahora, claro está que en su forma ideológica en torno al arte y no como forma de pensamiento filosófico. En torno al arte y su relación con la sociedad; el arte en México por ejemplo, es vista como una actividad sin proposito o una actividad que solo esta concebida para la bohemia decadente, la burguesía y para propositos meramente de adorno en la vida . Pero lo impresionante aquí no es ya el arte, sino que las fuerzas sensibles del hombre son negadas, pues el arte remite a las representaciones emotivas del individuo, no se trata pues de las potencialidades del objeto artístico, sino de las potencialidades del hombre negadas por un tipo de civilización represiva.

Cabe señalar aquí, que no nos adentraremos en los pormenores existentes entre arte-sensualidad, o mejor dicho entre sensualidad (corporal) y sensualidad perceptiva (más relacionada con la experiencia estética de la obra de arte),

Las Cartas sobre la " Educación Estética del Hombre ", de Schiller, (13), (1795), escritas bajo el impacto de la Crítica del Juicio, pretenden reconstruir la función de la estética, -conteniendo éstas un nuevo principio de la realidad. -Según Marcuse-- , "Aquí el acento está dado en el carácter impulsivo, intuitivo, de la función estética. Este contenido, provee el material básico para la nueva disciplina estética. Esta es concebida como la " ciencia del conocimiento sensual " - una lógica de las bajas facultades cognoscitivas. La estética es " hermana " y al mismo tiempo la contrapartida de la lógica. La oposición al predominio de la razón caracteriza a la nueva ciencia: no la Razón sino la Sensualidad es el elemento constitutivo de la verdad. o - la falsedad estética.

Lo que la sensualidad reconoce como verdad, la estética puede representarlo como verdad, inclusive si la razón lo objetiva como falso. Y Kant afirma que, uno puede establecer leyes universales de la sensualidad como así se establecen leyes generales del entendimiento; por tanto, hay una ciencia de la sensualidad: la estética, y una ciencia del entendimiento: la lógica. Los principios y verdades de la sensualidad proporcionan el contenido de la estética, y el objetivo y el propósito de la estética es el perfeccionamiento del conocimiento sensual. Esta perfección es la belleza. Aquí se constituye el paso en la estética, de transformar la ciencia de la sensualidad, en la ciencia del arte, y el orden de la sensualidad en el orden del arte ".
(ibid. p.192).

El camino entre el concepto sensuality (sensualidad) a "sensuousness" (sensibilidad, conocimiento sensible), a arte (estética); "sensuousness", el termino mediador, designa los sentidos como fuentes u - organos del conocimiento. Pero los sentidos no son organos de conocimiento. Su actividad cognoscitiva está confundida con su actividad estimulante de los apetitos (la sensualidad); ellos son erógenos, y estan regidos por la idea de placer. Las funciones cognoscitivas, su proceder y las que estimulan la apetencia, originan la forma confusa, inferior y pasiva del conocimiento, cuando atraviezan por los sentidos rumbo al conocimiento, de aquí como nos señala Marcuse, que sean inadecuados al principio de la realidad, a menos que estén regidos o gobernados por la actitud conceptual del intelecto. Así la explicación de los fenomenos estéticos esta marginada a integrar un cuerpo común en la filosofía, sólo es posible esto, en la medida que la sensualidad cobre forma dentro del dominio de la razón, mientras tanto puede permanecer en la teoría - del arte. Para el idealismo, el arte representa la liberación de la sensualidad, siempre y cuando se concilie con la razón. Este sometimiento de la estética a la razón, es el problema que ocupo a muchos autores; la vieja polémica entre ciencia y arte. Vemos que la sensibilidad del hombre es negada por el desarrollo de la acumulación capitalista.

"El intento de Schiller de deshacer la sublimación de la función estética parte de la posición de Kant: sólo porque la imaginación es una facultad central de la mente, sólo porque la belleza es una condición necesaria de la humanidad, la función estética puede jugar un papel decisivo en la nueva formación de la humanidad. Cuando Schiller escribió, la necesidad

de tal formación parecía obvia; Herder y Schiller, Hegel y Novalis desarrollaron en términos casi idénticos el concepto de enajenación. Conforme la sociedad industrial empieza a tomar fuerza, también se manifiesta su negatividad en el análisis filosófico . (14)...De esta manera, Schiller describe este antagonismo en la civilización, en una serie de conceptos: sensualidad y razón, materia y forma (espíritu), naturaleza y libertad, lo particular y lo universal. Cada una de las dos ' dimensiones ' es gobernada por un impulso básico: 'el impulso sensual' y el ' impulso de la forma ', el último es esencialmente pasivo, receptivo; el primero activo, dominante. La cultura es construída mediante la combinación y la interacción de éstos dos últimos impulsos. Pero en la sociedad industrial donde se perfila el capitalismo, las relaciones entre esos dos factores (sensual y forma) es ' antagónico '; en lugar de reconciliar ambos impulsos - haciendo a la sensualidad racional y a la razón sensual, la civilización ha subyugado la sensualidad a la razón, de este modo la primera, si se afirma a sí misma lo hace en forma destructiva y 'salvaje', mientras por otro lado, la tiranía de la razón embreca y barbariza a la sensualidad" (ibid.)

El conflicto debe ser resuelto siempre y cuando se liberen las potencialidades humanas, para poderse liberar, Schiller propone un tercer impulso mediador, como el impulso del juego; - es objetivo como la belleza y su meta es la libertad. La solución a esto, es lo político, a lo que Schiller afirma que para resolver el problema político uno debe pasar por el estético, -

puesto que es la belleza la que lleva a la libertad. El impulso del juego es el vehículo de esta liberación. Este impulso es el juego de la vida misma. El hombre se libera cuando esta libre - del constreñimiento, externo e interno, físico y moral, cuando - no esta afectado ni por la ley ni por la necesidad. Pero tal - constreñimiento o afección es la realidad. La libertad es, así, en un sentido estricto, liberación de la realidad establecida. Schiller parece percibir las contradicciones de la cultura en la sociedad, por lo cual propone una nueva cultura como solución - ante el hecho de que el arte - la estética sean soslayadas, esta proposición es la del Estado Estético donde la sensualidad gobierna, dando paso así a una civilización no represiva. La concepción de Schiller es una de las más avanzadas del pensamiento, ya que él plantea que "debe entenderse que la liberación de la realidad que es descrita en ella no es trascendental, "interior", o meramente intelectual, sino que es la liberación en la realidad". En este punto Schiller ha diagnosticado la enfermedad de la civilización, la salvación de la cultura, implica la abolición de la política cultural ejercida por la civilización sobre la sensualidad: " Si el "estado estético" va a ser realmente el estado de la libertad, debe por último, derrotar al curso destructivo del tiempo. Este es el único signo de una civilización no represiva. Así; Schiller atribuye al impulso liberador del juego la función de " abolir al tiempo en el tiempo ", de reconciliar al ser con el llegar a ser, al cambio con la identidad. Con esto culmina el progreso de la humanidad hacia una nueva forma su-

perior de cultura ". (15).

En el pensamiento idealista de Schiller vemos como en el tratamiento de la estética no se anula sus implicaciones radicales. Sin embargo, los cambios sociales estarían distantes de los límites de la filosofía idealista, de tal suerte que la concepción teórica posterior necesariamente advertirá las alternativas desde otra perspectiva.

Vemos así de esta manera, los límites del método Kantiano, en su incapacidad para explicar el sentido de la historia y del arte. Con esto también genera el fundamento teórico de la "hostilidad del capitalismo" contra el arte.

Schiller advierte la problemática de la cultura y la sociedad, pero tampoco resuelve las limitaciones de la cultura, pues permanece sobre la perspectiva de la sublimación idealista y proponiendo una nueva posibilidad cultural, pero la proponía sobre la base de una superación con el orden de "abundancia", - ya que sólo un orden de abundancia es compatible con la libertad; pero es aquí donde encontramos su limitación, ya que la distribución del producto del trabajo social no recae sobre quienes lo producen sino que les es sustraído, éstas son las contradicciones de la sociedad capitalista, donde la fuerza del trabajo toma la forma de mercancía, esto contribuye a la negación de una "abundancia".

De esta manera, el proyecto de un Estado Estético no formula las bases para un cambio en la sociedad, por más radical que sea dicho proyecto.

EL IDEALISMO ALEMÁN Y LA CUESTIÓN DEL GUSTO.

" Hegel definió lo bello como " apariencia sensible de la Idea " o autoconsciencia absoluta, es decir: para Hegel, el arte como " saber ", es la intuición concreta y la representación del espíritu absoluto en sí como del ideal, de modo que en la obra de arte " la inmediatez natural " es sólo signo de la idea, o sea, que el elemento natural es asumido como "forma natural significativa del espíritu, característica, rica de sentido", contrariamente al sentido de la imitación de la naturaleza según el cual el elemento natural es tomado "sólo en su exterioridad". Ahora bien, hay que dudar del carácter positivamente sensible y propiamente estético del objeto bello o artístico así definido. El sentimiento, la inspiración es rebajado por Hegel a un "pathos no libre", en cuanto que es extraño al pensamiento. Pero este rebajamiento no se queda en el pathos sino en el ethos, en relación dialéctica entre las concepciones morales encarnadas en la tragedia, por ejemplo la Antígona (las relaciones morales de los personajes y la configuración ética religiosa)". (16). Evidentemente en la tragedia moderna Hegel observa circunstancias distintas a lo cual confiere tratamiento distinto (por ejemplo Hamlet). Hegel dice además que en el arte los humildes serán exaltados, el contenidismo filosófico de Hegel como crítico literario llega a su culminación, produciendo mucho daño con el celebre decreto metafísico de la "muerte del arte"; ésto es el tránsito de la tragedia a la comedia "cómica", pues se trastorna y -

"destruye" toda sustancia objetiva o "identidad" y de lo verdadero que es el contenido del arte. El autor de una obra en la comedia se ríe hasta de él mismo.

Este concepto se refiere a la "ironía" romántica, sistematizada en el aspecto "subjetivo" de la "idea" hegeliana, en la "subjetividad" absoluta; ésto se revela en el contenidismo de Hegel, esto es consecuencia de su panlogismo historicista. Con esto Hegel bajo su panlogismo historicista reduce la historia literaria y artística a su propio sistema, es decir, bajo su panlogismo historicista empieza a reducir la historia de las artes a su propio sistema, lo cual implica conformar juicios estéticos reducidos a esquemas historicistas. Cabe señalar que, la muerte del arte es una muerte dialéctica, además histórica; Hegel dice - " esta unidad: la identidad, que el arte ofrece en la representación de lo eterno, de lo divino, de lo verdadero - en sí y para sí mismo, a través de sus formas reales y concretas se encuentra rota y destruida en la comedia, y lo absoluto, que trata de realizarse, se encuentra en la imposibilidad de hacerlo, entonces lo absoluto solamente puede manifestarse en la forma negativa, en el sentido de que todo lo que no le corresponde se disuelve y de que al mismo tiempo, en esta disolución, sólo la subjetividad como tal se muestra cierta de sí misma y segura en sí. " (17).

Para Hegel, las representaciones teatrales, deben ir más allá de la expresión de un pathos general y de una caracte-

rística genérica o armonizarse con los personajes más completos de una poesía de rica "individuación". Así pues, el arte del actor exige mucho talento y conocimiento, y, en su nivel más elevado, "genio" (aquí ya no se habla ya de "sensibilidad", " emotividad "). Finalmente, las artes a las que jugaban un papel secundario se separan de la poesía para convertirse en fines independientes y desarrollarse por su propia cuenta. Sin embargo, Hegel considera que la tragedia, la poesía debe seguir siendo esencial. Con la teoría del espectáculo termina la parte sistemática de la estética de Hegel.

Por su parte, Goethe en su defensa de Carmagnola, destaca la importancia del formalismo, además del contenido de la obra de arte, las observaciones que hace a lo formal son en grado sumo exigentes.

Con esto, se conforma en rasgos generales la problemática en torno al gusto en el período del Idealismo Alemán, dentro del cual los contenidos y la configuración del genio serán justificaciones del pensamiento burgués, así como los fundamentos del historicismo, quedando irresueltos el problema del menos precio estético y artístico.

MARX Y EL PERIODO ACTUAL EN LA ESTETICA.

Fue necesaria la teoría marxista para explicar el problema del gusto, visto desde la perspectiva de la lucha de clases. Marx capta firmemente la compleja cuestión y no pierde

de vista la instancia del arte (la forma bella) por el hecho de que se ocupa de las instancias del contenido, y en este sentido observa que " la dificultad para el sociólogo no consiste en entender sólo que el arte y el epos griego estén vinculados a determinadas formas de desarrollo social, sino que la dificultad estriba en entender que aquel arte y aquel epos nos proporcionan aún goce artístico, y en cierto modo, siguen valiendo como normas y modelo inalcanzables ". (18).

Esta problemática es poco entendida por la crítica literaria marxista, con la excepción de Antonio Gramsci y Galvano Della Volpe. El primero visualiza la problemática desde la lucha de clases; la lucha de clases reflejada en la "cultura", - (Gramsci no se queda en el plano del arte, sino lo amplía hasta el de la cultura). Esto es la lucha por una nueva civilización que contenga los resultados de una nueva cultura y un nuevo arte. Las luchas culturales entre concepciones antagónicas. Gramsci supera la cuestión entre contenido y forma (los contentistas reducen el proceso artístico al contenido, y por otro lado, los formalistas al impulso formal), haciendo dos señalamientos: Contenido y Forma, además de un significado "estético", - tienen también "un significado histórico". (19). Forma histórica significa un determinado lenguaje, como contenido indica un determinado modo de pensar no sólo histórico sino degustativo y expresivo. La referencia que hace Gramsci sobre el gusto - se refiere al gusto dominante de una época y cuando se refiere-

al melodrama se refiere a la cultura nacional, es decir, un gusto revolucionario surgido de los intereses de una nueva sociedad. Por lo tanto, el materialismo histórico gramsciano a diferencia de los falsos historicismos, se preocupa en vez de la historia del arte en la historia de la cultura, (entendida ésta como superestructura ideológica). Supera así los sensualismos, sensiblerías, contenidismos, etc., concibiendo a las emociones en el juego de luchas de clases, ésto es, la lucha de emociones en una sociedad de lucha de clases.

El segundo (Galvano Della Volpe), vira sus consideraciones estéticas, a la estructura del lenguaje, donde (los reduccionismos del arte a la ciencia: razón y sensibilidad o fantasía. Ver Historia del Gusto, Ed. Alberto Corazón, Madrid) a manera de crítica, fundando como lo señalamos, la estética en el lenguaje. Con el concepto de "polisemia", divide fronteras entre la ciencia y la estética, y así, el objeto de arte adquiere el término de signo contextualizado socialmente y diferenciado históricamente por los modos del pensamiento que articulan géneros y nuevas modalidades técnico-semánticas. De esta manera, Della Volpe estructura la cuestión del Gusto sobre la base lingüística, que a su vez tiene correspondencia con la realidad: el lenguaje significa la realidad en el pensamiento, es decir, que representa o expresa realidades, comunicando códigos que afectan al individuo estéticamente, y que además en la realidad de las contradicciones de clase afectan al signo, al in -

dividuo tanto a la materialidad. Por otra parte, Della Volpe - propone que el problema, al no poderse solucionar en la esfera del conocimiento, debe ser localizado y resuelto en otro lugar: precisamente en el aspecto técnico de la organicidad semántica (el estilo) de dicha esfera, del cual depende la variedad de los medios expresivos, sus correspondientes poéticas y, en suma, los géneros artísticos. Tales son pues los principios de una - estética en vías de formación como teorías propiamente dichas - de los lenguajes artísticos (o sistema semántico). En suma, Della Volpe pretende reorientar la estética y la teoría marxista del arte a partir de la lingüística estructural, tratando de dilucidar la problemática arrastrada por la tradición filosófica (ciencia-arte), con bases directas de signo y su correspondiente objeto significado y su significación social respectiva. Pero la materialidad y su respectiva significación están dados en un contexto de lucha de clases, de aquí se sigue que los signos posean atributos sociales dentro de intereses antagónicos; - el gusto esta representado en esos signos que implican preferencias de acuerdo al interés de clase.

Por otra parte, con el período del Stalinismo, las artes se ven afectadas sobre todo bajo la perspectiva de la política cultural de Stalin, con el reductivismo a la concepción - adecuada a la consideración del socialismo en un sólo país. - Con esto, en las Luchas de Liberación Nacional, ha surgido la - necesidad de una nueva concepción del arte y de la estética, ya

que al interior de estos procesos y con las necesidades de una nueva cultura, se requiere una teoría como una práctica artística que avalen a la nueva sociedad. Así los problemas del arte y su reducción al punto de vista historicista en Europa, en México (con Justino Fernández), ó en los países dependientes, se imponen dichas teorías como justificación de la clase-dominante a los problemas de la cultura, lo cual es insostenible, ya que en la esfera del arte, se han empezado a dar brotes de una cultura en la resistencia: los que claman por una nueva cultura así como una nueva sociedad; los que en las prácticas artísticas se manifiestan con nuevas modalidades de arte.

Con Brecht se puede decir que comienza otro episodio dentro de la historia del arte y así también de la estética.. Con el carácter de teatro épico, social y dialéctico de su teatro, forma una categoría de orden social y no sólo estético formal.

El teatro dramático tradicional dice Brecht: " en - vuelve al espectador en una acción y desgasta sus energías al conceder solamente "sentimientos" y sugerencias" y al presentarle al hombre como una cantidad ya conocida y al mundo tal como es. " (20).

Con esto vemos que el arte aunque nos produce placer, también conforma una de las modalidades ideológicas de reproducción social; de aquí, como ha dicho Gramsci, la necesidad de una nueva cultura.

Brecht prosigue: " El arte épico, por el contrario, hace del espectador " un observador " y " despierta sus energías ", le exige decisiones, al comunicarle parcelas de conocimiento, al ponerlo frente a una acción con argumentos y al presentarle al hombre como un objeto de investigación, modificable, y al mundo en cuanto es lo que deviene ". (21).

Aquí comienza una nueva etapa dentro del arte y de la estética. Así, dentro del teatro y la literatura se van conformando las nuevas perspectivas de una nueva cultura, para tal efecto es necesario entre el paso de una sociedad, con otra, lo que planteara Siqueiros: " En una etapa de emancipación de la clase popular el arte tendrá que participar en dicho proceso y, para tal efecto la pintura como Vehículo Dialéctico Subversivo tendrá que plantear los intereses colectivos, así también en ese proceso, dialécticamente tendrá que interactuar con la clase popular, apropiándose de los medios tecnológico sociales. Al mismo tiempo, la plástica tendrá que superar en su interior los atavismos técnico formales."

De esta manera, la pintura como vehículo subversivo comprenderá los cambios en la conciencia popular, como un medio heráldico de denunciar los atavismos sociales y expresar al nuevo hombre, inaugurando la nueva perspectiva social. Lo subversivo como agitación, como proceso de concientización en la plástica. Dar batalla desde todas las perspectivas, el arte es uno de los elementos principales para hacerlo, a partir-

de la apropiación colectivamente del pueblo a los medios de producción de desarrollo industrial. Siqueiros plantea que la pintura Dialéctica Subversiva debe apropiarse de los medios tecnológicos más avanzados. Construir un arte nuevo con los avances de la ciencia, creando así un arte que con todos los recursos técnicos, plasme las dimensiones de la clase popular, que sea activo, que se mezcle en complicidad con el espectador popular, que lo dignifique y que lo exprese en su real dimensión. (22).

Con esta nueva visualización de el arte y la cultura cambia el panorama de una cultura burguesa que reproduce a un individuo cosificado, tal panorama pretende no sólo cambiar al espectador pasivo por uno activo, sino que además contribuir al desarrollo de las ciencias sociales y a la nueva cultura.

Dentro de la perspectiva brechtiana hasta la siqueiriana se suscita el paso fundamental; una teoría estética conectada a una práctica y producción artística en los hechos, en la realidad, en la formación de un gusto colectivo y popular sobre la base de la transformación de los medios y los signos.

EL ESTRUCTURALISMO FRANCES.

Por otra parte al interior de la literatura marxista, se da la producción teórica o la llamada práctica teórica, lo cual atañe a lo anteriormente señalado.

Althusser señala que la relación entre arte e ideología está dada en la fase en la cual el arte es una forma que -

nos hace percibir y ver la realidad; ese punto de vista del ver y percibir esta entremezclado con la ideología, sólo el verdadero arte se aparta de la ideología; sin embargo, nos muestra la ideología en la que está inmiscuida: Lo propio del arte es " hacernos ver ", " hacernos percibir ", " hacernos sentir ", algo que alude a la realidad.

" Lo que el arte nos hace ver o nos da una forma de un "ver", un "percibir", y un "sentir", es la ideología de la que nace. Nos hace percibir (y no conocer) en cierto modo la ideología en que está prendida. La obra de arte no da un conocimiento del mundo, sólo nos hace " ver, percibir y sentir " la realidad de la ideología de ese mundo. La ideología se desliza en toda actividad del hombre, que es idéntica a lo vivido mismo de la existencia humana. Lo "vivido" no es un dato, el dato de una "realidad" pura, sino lo vivido espontaneo de la ideología-en su relación propia con lo real ". (23).

Para Althusser, el arte no tiene que verselas con una realidad que le es propia; en el caso de la ciencia es otro modo de dominio. La ideología es también el objeto de la ciencia lo vivido es también objeto de la ciencia. La verdadera diferencia entre arte y la ciencia radica en la forma específica en que nos dan, de modo totalmente diferente, el mismo objeto: el arte en la forma de "ver, percibir ó sentir" y la ciencia en forma de conocimiento.

El arte reposa sobre un fondo ideológico. Una producción estética tiene por fin último provocar en la conciencia -

(o en los inconscientes) una modificación de la " relación - con el mundo " .

Un pintor, un escritor, un músico propone nuevas modalidades de percibir, ver o sentir. Estas modalidades pueden ser más o menos ideológicas según el tiempo y la época.

La práctica científica se separa de la práctica ideológica para dar lugar a una formación científica, la práctica estética se separa de la práctica ideológica para dar, en la forma específica de lo estético, una gran obra de arte. El arte actúa de todas maneras sobre la relación inmediata con el mundo, produce una nueva relación con el mundo, no produce un conocimiento como la ciencia. De aquí que arte y ciencia posean funciones distintas.

Althusser no se extiende más, sino que, plantea una línea del pensamiento, la cual retoma Etienne Balibar y Pierre-Marcheray, ambos plantean la problemática de la construcción de una teoría marxista de la literatura, proponen nuevas hipótesis al respecto.

En torno a la cuestión del gusto plantean lo siguiente: " ¿ cómo explicar la modalidad ideológica particular del arte, del efecto estético ? y por otra parte, ¿ cómo analizar y explicar la posición de clase, en la lucha ideológica de clases, de un autor, o más materialmente, de un texto literario ?. El primer problema es impuesto por la ideología dominante al marxismo, para dar respuesta a los problemas que la tradición del pensamiento burgués no dió (las explicaciones espirituales e -

idealistas del genio y sensibilidad). Pero aquí no se trata de cambiar los contenidos (burguéses) de la obra por otros nuevos, sino en los modos de prácticas artísticas, los modos de de gustación, los efectos artísticos sobre la sociedad ". (24).

E. Balibar y P. Macherey parten para proponer soluciones desde la perspectiva de clases sociales en la producción artística en función de una historia de los efectos literarios- (y artísticos en general), descubriendo así su base material, de su constitución progresiva y de sus transformaciones tendenciales. Para tal efecto, analizan la categoría materialista del "reflejo"; sobre la base de los análisis de Marx y Engels - sobre Balzac, o los de Lenin sobre Tolstoi; en tanto reflejo material, reflejo de la realidad objetiva. En tanto que formas ideológicas, las obras literarias y las obras de arte, son el producto del reflejo en el cerebro del hombre, de una vida social dada; el arte como una práctica social concreta, y parte integral de la superestructura ideológica, con lo cual no se reduce el arte a la lógica, ética, religión, etc.. Sin embargo, este retomar la categoría del reflejo la hacen (E. Balibar, Macherey y D. Lecourt), escrupulosamente; el materialismo dialéctico afirma la objetividad del reflejo, la objetividad del pensamiento como reflejo: a la vez, su determinación por la realidad material, que le precede y que le sigue siendo irreducible, y su propia realidad material, de aquí se deriva el Realismo Crítico (un realismo social que no es igual al realismo y romanticismo del siglo XIX).

Ahora bien, para considerar los efectos sociales de la obra de arte (la conformación del gusto social), es necesario relacionar arte e historia, tal relación es la que plantea la definición del arte como forma ideológica, veamos las implicaciones de esto: las formas ideológicas se realizan en el funcionamiento y la historia de prácticas determinadas, bajo relaciones sociales determinadas, las prácticas artísticas como producto y su degustación se realizan bajo lo que Althusser llama Aparatos Ideológicos de Estado (A.I.E.), dentro de los cuales se constituye, el individuo "tipo"; sujeto de el "francés ficticio"; es parte de la consolidación en Francia del poder burgués. De la obra de Flaubert a la de Camus, hay un hilo de planteamiento de clase consolidados por el aparato escolar como lengua dominante. La historia según la clase dominante.

El "francés nacional", la educación como reproducción social ideológica, genera un tipo de lenguaje necesario para tal reproducción de la ideología burguesa como ideología dominante, de lo que se desprende en un lenguaje común, dos tipos de significación: una nacional cotidiano o un lenguaje común que codifica los intercambios lingüísticos, la literatura se separa de ella (así también el arte). Como además otro segundo tipo de individuo, el "francés ficticio", del cual hablaremos más adelante.

La división escolar que tiende a reproducir, en una sociedad fundada sobre la base de la fuerza de trabajo como mercancía, la dominación ideológica burguesa se realiza desde los-

primeros momentos, y a lo largo de la escolaridad, como una división lingüística, lo implican prácticas lingüísticas distintas (por ende literarias también, ésto mismo más o menos sucede en las demás artes), dentro de un mismo idioma. De ahí la contradicción entre prácticas escolares; y por tanto entre prácticas ideológicas; y por tanto entre prácticas sociales. Esto implica utilidades literarias (y de las artes) de acuerdo a la posición social. Ahora bien, las producciones artísticas no tienen sentido por sí solas sin un contexto social y sin la presencia del hombre. Justamente en estas relaciones sociales, tales producciones adquieren su importancia según el tipo de contexto y de sociedad. Si el arte procede con la "imaginación" - para crear situaciones, lo que no procede con la imaginación es la ideología de clase contenida en las obras, en los efectos sociales como en la reproducción del gusto. Sin embargo, en la obra no se muestran las contradicciones ideológicas de las distintas clases en lucha, sino que se muestran en la relación obra-contexto social; esto es, en el discurso de la obra no se muestran las contradicciones ideológicas de clase, lo que se muestra es un tipo específico de ideología. La contradicción entonces se muestra en el contexto social, ante los distintos individuos así como en sus efectos sociales, en la identificación con cierto tipo de clase (la dominante), en la cual se reproduce el gusto. Es aquí donde se encuentran las contradicciones ideológicas.

Brecht es el primero en destacar que los efectos de las artes (en especial la literatura y el teatro), pasaban por un proceso de identificación del lector (o espectador), a los personajes, a los héroes (positivos o negativos), en el cual se constituye a la vez la conciencia ficticia de los personajes y la "conciencia" ideológica del lector. Siqueiros lo había señalado ya, al declarar un espectador en movimiento, un espectador activo que participa en la obra y no que se someta. Ahora bien, el proceso de identificación y reconocimiento del espectador ante la obra (el espectador pasivo, en las artes tradicionales), da una interpretación de acuerdo a los esquemas ideológicos burgueses, ésto es, el espectador se reconoce en una obra de arte que contiene una estructura ideológica específica. El modo de consumo también está inmerso en esa ideología condicionándolo a un modo de ser social que le es contradictorio. En este sentido, la idea de ficción se convierte en alegoría en la literatura (y el arte en general). Pero, el arte no es ficción, expresa una realidad que bien puede ser ficticia, no en el sentido que no existe, sino en el sentido de que plantea un tipo de realidad entre los hombres de manera contradictoria. En este sentido, el arte no es ficción, sino que produce ficciones, o mejor dicho, producción de efectos de ficción. De esta manera, como reflejo de una vida social determinada históricamente, no es una reproducción realista. El arte produce a la vez un efecto de realidad y un efecto de ficción, privilegiando

unas veces uno y otras veces otro, interpretando al uno por el otro e inversamente, pero siempre sobre la base de esta pareja.

De este modo podemos resumir que, el francés ficticio es justamente aquel que posee acceso a la cultura y en la cual se reproduce social e ideológicamente su clase, a diferencia del francés nacional ó francés común que es el hombre de clase marginada, en la cual el grado de escolaridad es básico y su relación con la literatura (y el arte), es de indiferencia, más aún adverso, y en su tiempo libre el arte "no" es su pasatiempo.

EL EFECTO ESTETICO COMO EFECTO DE DOMINACION,
IDEOLOGIA Y EL GUSTO.

El efecto literario es producido socialmente en un proceso determinado: la producción artística. De tal trabajo, el artista no es el creador absoluto, autor de las condiciones mismas a las que es sometido, sino que es un agente material, sometido a contradicciones y portador de una ideología. El reconocimiento de la obra en su carácter de encanto, de belleza, de verdad, sentido, valor, profundidad, estilo, etc., es el reconocimiento de obras "a secas", pues en nuestra sociedad la obra de arte vale como obra en sí absolutamente. Esto se inserta en la reproducción de otros efectos ideológicos, conforma un tipo especial de gusto social y no es efecto material sino en los individuos, no se queda sólo en las sensaciones, sentimientos, juicios estéticos o en ideas estéticas, sino que compromete un comportamiento práctico y un tipo de con-

sumo o degustación artísticos y de la práctica cultural. En estas condiciones, el efecto estético es también un efecto de dominación: sujeción de los individuos a la ideología dominante. El "aparato ideológico de estado" burgués, es el mecanismo que - permite la producción de efectos artísticos.

Todas las consideraciones señaladas aquí, han surgido como necesidades de una teoría estética emergente que justifique no sólo la teoría marxista en cuanto a la explicación de - los fenómenos artísticos y sus causas, sino que y sobre todo en los procesos de lucha de liberación nacional se plantee ante los hechos y la realidad una explicación y una teoría, sobre todo en los países en los que los cambios se han originado. La cuestión del arte, la estética y el gusto, etc., no pueden ser explicados en contra de los intereses de las clases trabajadoras; no se puede explicar la lucha de clases en los sentimientos, - las sensaciones y emociones a partir de idealismos o espiritualismos. Será necesario explicarlo a partir del hombre socializado, real y concreto, sin mitificaciones ni retomando las consideraciones burguesas, sino que es a partir de la construcción de un individuo nuevo. De esta manera, los artistas (no todos) en México, Latinoamérica y en sí en todos los países dependientes luchan por adelantar o a veces retroceden en su lucha de liberación nacional; así como, cultural. Las luchas de liberación nacional implican en los primeros momentos de su proceso en lo cultural, culturas de la resistencia, pero en los comienzos de la liberación se requieren cambios que no sólo son en el poder-

económico sino además cambios en la superestructura ideológica.

El Comandante Ernesto Che Guevara, en " El Socialismo y el Hombre Nuevo en Cuba ", plantea que la nueva sociedad en formación tiene que competir con el pasado. Esto se hace sentir no sólo en la conciencia individual, en la que pesan los residuos de una educación sistemática orientada al aislamiento del individuo, que no sólo es en la cultura sino también en los atavismos económicos.

El subdesarrollo como consecuencia de la descapitalización del período anterior, a la liberación nacional hace imposible cambios rápidos, éstos son lentos. Por otra parte, el cambio total en el hombre, la toma de conciencia de su ser social, lo que equivale a su realización plena como creatura humana, rotas las cadenas de la enajenación, implica en lo cultural artístico, educativo, un proceso de reapropiación de su naturaleza a través del trabajo liberado; y la expresión de su propia condición humana a través de la cultura y el arte. El cambio no se produce automáticamente en la conciencia como no se produce tampoco en la economía. Las variaciones son lentas y no son rítmicas; hay períodos de aceleración, otros pausados e incluso, de retroceso.

" En el campo de las ideas que conducen a actividades no productivas, es más fácil ver la división entre necesidad material y espiritual. Desde hace mucho tiempo, el hombre trata de liberarse de la enajenación mediante la cultura y el arte. Muere diariamente las ocho y más horas en que actúa como mercan

cia para resucitar en su creación espiritual. Pero, este remedio porta los gérmenes de la misma enfermedad: es su ser solitario, el que busca comunión con la naturaleza. Defiende su individualidad oprimida por el medio y reacciona ante las ideas estéticas como un ser único cuya aspiración es permanecer inmaculado. Se trata sólo de un intento de fuga. La ley del valor no es ya un mero reflejo de las relaciones de producción, los capitalistas monopolistas lo rodean de un complicado andamiaje que la convierte en una sierva dócil, aún cuando los métodos que emplean sean puramente empíricos. La superestructura impone " un tipo de arte ". Los rebeldes son dominados por la maquinaria y sólo los talentos excepcionales podrán crear su propia obra ". (25).

En la práctica artística en Cuba, se ha planteado el problema de forma y contenido; pero, el camino recorrido hasta estos días, es el proceso de una experiencia fecunda, donde las ideologías artísticas, así como la política cultural se ha enriquecido combatiendo a la ideología burguesa, por la del hombre nuevo. Armando Hart (26), Ministro de Cultura Cubana, ha visualizado con claridad en su teoría tales problemas, con esto se sigue que en las prácticas de políticas culturales, es una garantía la realización de principios prácticos que ya encaran las nuevas generaciones, en el llamado Arte Ambiental; colectivo, hecho por los trabajadores que ahora conforman el gusto nuevo en sus propias instancias de producción, circulación y consumo. El arte Ambiental implica la manifestación de todas las artes -

bajo una concepción común, es decir, el arte Ambiental pretende ser la unión de todas las artes, donde éstas se conjugan para dar un solo cuerpo, una unidad que contiene a todas las artes, ampliando y enriqueciendo el concepto de arte; por otra parte, también enriqueciendo la noción de gusto y sensibilidad de la sociedad, evitando la atomización de las artes bajo la concepción burguesa de la cultura, esto además, implica el acceso a la cultura. (Véase Tesis y Revolución de I Congreso del P.C.C., 1976 e Informe de Fidel Castro al II Congreso 1980).

La ruptura con la concepción clásica burguesa del arte consiste justamente en que los trabajadores son quienes conforman la nueva cultura de la nueva sociedad y, por ende el nuevo arte. Aquí el gusto por el arte, así como el nuevo gusto se origina desde el proletariado.

" Resumiendo, la culpabilidad de muchos intelectuales reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios ". (27).

Con esto, termina lo que son los antecedentes de una problemática de la cultura y el arte que atañe a nuestro país y a todo el continente, salvo en los territorios libres, la necesidad no sólo de una producción artística nueva; así como, una teoría estética vinculada a la realidad, sino del hombre nuevo que se hace cada vez mas imperiosa, ya que el ritmo de los cambios sociales exigen cada vez más explicaciones, en este caso la conformación del gusto y asimismo construir el Gusto nuevo.

En conclusión, según lo expuesto, Boileau sostiene que el artista nace genio y que las leyes que rigen la obra de arte provienen de la razón. Para Voltaire el gusto se forma en la vida refinada de la sociedad. Dubos aporta elementos para la sociología del arte. Diderot por su parte señala que la experiencia estética no puede ser descrita con conceptos (él se refiere obviamente a las argumentaciones de su época), pero esto, ha causado efectos en las concepciones burguesas que lo retoman como explicación de lo impenetrable del arte; de lo enigmático del arte y que el gusto es indefinible. La estética empirista se preocupó más por el sujeto artístico que por el objeto, de aquí la idea de genio, aunque entre algunos autores ingleses difieren; unos por el genio y otros por el espectador. Gottsched retoma elementos cartecianos cuando propone reglas para la producción artística y asegura la estética como teoría del conocimiento sensitivo y esto como defensa de las fuerzas anímicas inferiores con respecto al entendimiento y la razón. Kant avala la tesis de Baumgarten en la idea de genio. Lo que hace Kant en su método crítico es caracterizar el juicio del gusto estético, comparándolo negativamente con la razón pura y la razón práctica; juicio desinteresado. Con esto el arte está condenado a la inexistencia, pues el objetivo del arte no es juzgado en términos de su utilidad. En Hegel lo bello aparece como -- apariencia sensible de la idea (o autoconciencia absoluta) y él, también avala la idea de genio. Sólo con el marxismo se aclara el problema, pues el arte no es un lujo sino un hecho concreto; la experiencia estética radica (ni en el sujeto ni el objeto) en la relación dialéctica entre sujeto y objeto artístico; este modo de relación se manifiesta en la sensibilidad del hombre. El modo de apropiación del objeto artístico conforma la experiencia estética, este proceso de apropiación se da en el marco social. Este modo peculiar de apropiación sensible, está ligado a formas ideológicas determinadas por la -- formación social que, determina modelos de signos dentro de un sistema de -- signos. El lenguaje significa -- según Della Volpe -- la realidad en el pensamiento, pero ¿qué tipo de pensamiento se da? Es obvio que también se manifiestan las formas ideológicas en el pensamiento, como en el lenguaje. Este modo de relación se ha manifestado en el curso de la historia. Las representaciones artísticas han surgido de condiciones muy peculiares, concretas y -- específicas. En cada uno de esos momentos se han dado estilos, corrientes, -- etc., vinculadas y surgidas por determinaciones específicas que se diferencian

de otros momentos de la historia. Las obras de arte han sido creadas por el hombre. El trabajo artístico, el trabajo espiritual se concretiza en objetos, proyectados con la imaginación del hombre con propósitos muy específicos. La clásica pregunta, de por qué nos siguen produciendo agrado las obras del pasado, siempre se ha planteado en esos términos, como si la obra viajara por el tiempo afectando sensiblemente a los hombres, como si el objeto cobrara valor por sí solo. Pero habrá que reestructurar la pregunta, pues ella encierra ya de por sí un tipo de respuesta que no atiende a la perspectiva del materialismo histórico y dialéctico. La historia la hacen los hombres, y en ésta transforman la naturaleza como así mismos, en ese proceso plasman en el trabajo artístico un sinnúmero de representaciones que no sólo implican inquietudes de su momento histórico, sino que además comprometen su pasado (que les ha dado origen) y su futuro (legado cultural). Por lo tanto, el hombre es un ser histórico, que expresa su momento en objetos llamados obras de arte, que contienen no sólo significación social, sino también histórica. Las interpretaciones de las obras de arte no son degustadas del mismo modo en cada época, de aquí que la historia de los objetos de arte es la historia de los distintos públicos ligados entre sí por su ser histórico, pues las maneras de representar, expresar y las condiciones del momento histórico, cambian y con ellos el público, como también cambian los tipos de relación existentes entre arte y sociedad, pero todo esto se da en la historia del hombre. Por lo tanto las obras de arte del pasado nos pueden agradar porque las han hecho nuestros antepasados.

El genio (argumento burgués) no existe, existen hombres concretos que hacen la historia y que producen objetos o mejor dicho que tienen prácticas concretas y específicas. Las prácticas artísticas comprenden un desarrollo de la capacidad del hombre y que se verifican en el grado de desarrollo del lenguaje artístico expresado en objetos concretos, caracterizados como obras de arte.

Veamos ahora, en el siguiente capítulo, el proceso de objetivación y de circulación de las obras plásticas en nuestro país, bajo las características de la formación social de dependencia capitalista o capitalismo periférico. Para analizar los hechos partiremos de los primisimas marxistas y argumentación althusseriana, pero aunque no existe una estética marxista constituida como -

de otros momentos de la historia. Las obras de arte han sido creadas por el hombre. El trabajo artístico, el trabajo espiritual se concretiza en objetos, proyectados con la imaginación del hombre con propósitos muy específicos. La clásica pregunta, de por qué nos siguen produciendo agrado las obras del pasado, siempre se ha planteado en esos términos, como si la obra viajara por el tiempo afectando sensiblemente a los hombres, como si el objeto cobrara valor por sí solo. Pero habrá que reestructurar la pregunta, pues ella encierra ya de por sí un tipo de respuesta que no atiene a la perspectiva del materialismo histórico y dialéctico. La historia la hacen los hombres, y en ésta transforman la naturaleza como así mismos, en ese proceso plasman en el trabajo artístico un sinnúmero de representaciones que no sólo implican inquietudes de su momento histórico, sino que además comprometen su pasado (que les ha dado origen) y su futuro (legado-cultural). Por lo tanto, el hombre es un ser histórico, que expresa su momento en objetos llamados obras de arte, que contienen no sólo significación social, sino también histórica. Las interpretaciones de las obras de arte no son degustadas del mismo modo en cada época, de aquí que la historia de los objetos de arte es la historia de los distintos públicos ligados entre sí por su ser histórico, pues las maneras de representar, expresar y las condiciones del momento histórico, cambian y con ellos el público, como también cambian los tipos de relación existentes entre arte y sociedad, pero todo esto se da en la historia del hombre. Por lo tanto las obras de arte del pasado nos pueden agradar porque las han hecho nuestros antepasados.

El genio (argumento burgués) no existe, existen hombres concretos que hacen la historia y que producen objetos o mejor dicho que tienen prácticas concretas y específicas. Las prácticas artísticas comprenden un desarrollo de la capacidad del hombre y que se verifican en el grado de desarrollo del lenguaje artístico expresado en objetos concretos, caracterizados como obras de arte.

Veamos ahora, en el siguiente capítulo, el proceso de objetivación y de circulación de las obras plásticas en nuestro país, bajo las características de la formación social de dependencia capitalista o capitalismo periférico. Para analizar los hechos partiremos de los primis marxistas y argumentación althusseriana, pero aunque no existe una estética marxista constituida como -

tal, tendremos que construir algunos términos para dar cuenta de los fenómenos plásticos, y como se constituye el gusto por la pintura.

C I T A S .

- 1). Ernest Cassirer, La Filosofía de la Ilustración, ed. F.C.E., México 1975, p. 310.
- 2). Ibídem p. 310.
- 3). Ibídem p. 317.
- 4). Ibídem pp 319-323
- 5). Ibídem p. 326.
- 6). Ibídem p. 347.
- 7). Ibídem p. 366.
- 8). Ibídem p. 367.
- 9). Adolfo Sánchez V. Rousseau en México, ed. Grijalbo, Colección 70, México 1969.
- 10). Gillo Dorfles, Estética y Mito, Capítulo II "Necesidad y Contingencia del Arte y el Mito en Schelling", ed. Nuevo Tiempo, Carácas, Venezuela.
- 11). Ernest Cassirer, La Filosofía de la Ilustración, ed. F.C.E., México 1975, p. 358.
- 12). Herbert Marcuse, Eros y Civilización, ed Joaquín Mor_ tiz, México 1965, p. 182.
- 13). Ibídem p. 192.
- 14). Ibídem p. 194-195.
- 15). Ibídem p. 200.
- 16). Galvano Della Volpe, Historia del Gusto, ed. Alberto Cora_ zón, Madrid, España, p. 110.
- 17). Ibídem. p. 115.

- 18). Carlos Marx, Elementos Fundamentales para la Crítica de la Economía Política (Borrador) 1857-1858 " Los Grundrisse", - " El Arte Griego y la Sociedad Moderna", ed. Siglo XXI, México 1971, - p. 31-33.
- 19). Antonio Gramsci, Literatura y Vida Nacional, ed. Juan Pablos, México 1976, p. 79.
- 20). Galvano Della Volpe, Historia del Gusto, ed. Alberto Corazón, Madrid, España, 1972, p. 143.
- 21). Ibídem. p. 143.
- 22). David A. Siqueiros, Cuadernos de Archivo Siqueiros, Capítulo II, ed. Patronato Siqueiros, - Publicado en México 1932 por el periódico " El Machete " en el nº7.
- 23). Adolfo Sánchez V., Estética y Marxismo, Louis Althusser, Capítulo V Arte, Ideología y Sociedad del Volúmen I, ed. ERA, México 1975, - p. 316-317.
- 24). E. Balibar y P. Macherey, L. Althusser, N. Poulantzas, E. Balibar, P. Macherey, P. Sollers, P. Guyotat. Para una Crítica del Fetichismo Literario. Sobre la Literatura como Forma Ideológica, ed. Akal, Madrid España 1975, p. 23-24.
- 25). E. Che Guevara, Obra Revolucionaria, Artículos: El Socialismo y el Hombre en Cuba, ed. - ERA, México 1974, p. 635.
- 26). Armando Hart, Sobre el Trabajo Cultural, UNEAC, La Habana, Cuba 1978.
- 27). E. Che Guevara, Obra Revolucionaria, Artículos: El Socialismo y el Hombre en Cuba, ed. - ERA, México 1974, p. 635.

-- CAPITULO II --

En el capítulo anterior hemos visto como el desarrollo del pensamiento filosófico se despliega, éste no estaba apartado de su sociedad, es más, surge en base a esas determinaciones históricas.

Del origen del Renacimiento a nuestros días, vemos cómo el modo de producción capitalista y el estado burgués se desarrollan. El pensamiento filosófico se despliega como justificación a ese modo de ser.

La estética por su parte se enfrasca en la problemática tradicional, entre ciencia y arte; se plantea la cuestión de que ambas modalidades enseñan pero que tienen posiciones distintas. Al no poder someter el arte a los esquemas de la ciencia, se llega a la conclusión de que el arte es una actividad no utilitaria o finalidad sin fin, que al cabo de cuentas sólo atañe al espíritu y a la realización de éste en la idealidad. Marx advierte que "la producción capitalista es hostil a ciertas ramas de la producción espiritual, como el arte y la poesía", cuando lo expone en su Historia Crítica de la Teoría de la Plusvalía (ed. F.C.E. Méx. 1945, -- T-1, p. 262).

La problemática entre ciencia y arte no puede someterse una a la otra, ambas proporcionan un conocimiento, pero desde perspectivas distintas y con reglas y fórmulas diferentes pues obedecen a características distintas del hombre. El arte entonces (en la sociedad capitalista) aparece como una actividad no utilitaria en la medida que no produce plusvalor, de este modo era necesario explicar su origen (según la estética tradicional) a partir de la idea de que el arte enseña (educa) y expresa lo inalcanzable; enseña o educa pero no con el rigor de la ciencia, y expresa (lo inalcanzable), la antinomia del alma y el cuerpo; entre el bien ideal -- y la realidad caótica. Ahora bien el capitalismo es hostil a ciertas ramas de la producción, la burguesía es hostil a cierto tipo de arte que no expresa sus intereses (un arte subversivo). De este modo vemos que los artistas se encuentran marginados en la esfera de la "producción", (es decir marginados de la producción social de mercancías, pues producen algo distinto a la mercancía; que produce valor) la producción plástica está marginada de la producción

social, como también en los esquemas ideológicos de representación (dramaticidad, sublimidad, etc.) pues éstos no pueden contradecir los intereses de la clase dominante, y si lo hacen, es la disidencia subversiva. De este modo se conforma el gusto por las artes.- Ante esta perspectiva, el surgimiento de una cultura de la resistencia no es gratuita, ya que obedece a los procesos de liberación nacionales en América Latina ante el colonialismo capitalista que no sólo niega los procesos económicos (descapitalización), sino -- además otros factores, como en este caso la plástica, o una cultura surgida de las condiciones reales de las sociedades dependientes.

Muchos teóricos, sociólogos y filósofos niegan que la utilización del arte sea política; es decir, que se someta la obra de arte a contenidos sólo políticos, pues aseguran que la primera instancia del arte o valor de uso, es sensitivo-visual; pero sabemos que no sólo es la producción de emociones, sentimientos e imágenes, sino también ideológica, y en este sentido no proponemos un reduccionismo del arte a la política u otra estructura, pero sí a transformar la política cultural en favor de la clase proletaria, así como una revolución cultural donde se reformulen los valores estéticos en todos los géneros; afectividad, comicidad, tipicidad, sublimidad, etc., y donde no se reproduzcan los intereses de la clase dominante, sino aquellos que son del proletariado en vías de ascenso.

En resumen, el sistema de producción plástico requiere de una transformación radical, desde los modos de producción, circulación, consumo y hasta la transformación del espectador.

Por otra parte, la industria de la cultura (radio, cine, -- T.V., etc.) es utilizada para fines represivos: se promueve la ideología dominante, al individuo se le distrae su sensibilidad con fines totalmente negativos, pues la cultura ofrecida por la -- industria lo cosifica valorándolo exclusivamente como fuerza de -- trabajo mercancía en sus horas de trabajo, y sometiéndolo en sus -- momentos de descanso a esa cultura consumista que le pone como --- ideales modos de ser ajenos a su realidad material y espiritual, -

de aquí que la formación del gusto social no se incline por el arte, sino por formas impuestas que lo reprimen. Con ésto además, se genera el antagonismo entre artistas, intelectuales y el espectador. Aunque artistas, intelectuales, espectadores corresponden a un mismo proceso social e ideológico, son disgregados por la división social del trabajo y por los intereses que se generan en el interior de cada clase social.

Otro de los factores determinantes en los modos de apropiación burguesa de la obra de arte, es que ésta se descontextualiza de su sociedad, destacándosele sólo lo formal y las valoraciones historicistas; como si la historia del arte fuera una mera sucesión de estilos o artistas que no tuviese relación con las condiciones históricas.

Otro de los factores que advertiremos es el de los efectos sociales de la obra de arte, que son la necesaria reproducción económica, política e ideológica del estado burgués, en este caso en lo cultural.

Es así como desde los orígenes del capitalismo han venido imperando en las teorías del arte, los espiritualismos e idealismos como justificaciones que no dan respuesta a la cuestión del arte.

Con la consolidación del Estado y la burguesía al poder en México en la década de los sesentas y setentas, veremos como los esfuerzos y fracasos por construir un arte de carácter social se irán suscitando.

ANTECEDENTES

En el período de la confrontación que va de 1958-1968, existieron dos Bienales Interamericanas de pintura (1958 y 1960) que representan un claro microscopio de lo que sucedía entre la Escuela Mexicana de Pintura y las nuevas generaciones: el realismo social y el expresionismo abstracto; el primero se resquebrajó para la segunda Bienal realizada en 1960 en el Palacio de Bellas Artes (Museo Nacional de Arte Moderno).

Las nuevas generaciones, atraídas por los intereses de un mercado y una vida internacional, no advirtieron el engaño político de dichos eventos; se lanzaron con feroces ataques contra la vieja Escuela Mexicana de Pintura. Las nuevas generaciones no poseían una idea política que los uniera, sólo el interés común de lograr un puesto en el arte nacional e internacional. Por otra parte, el lenguaje plástico de la Escuela Mexicana de Pintura necesitaba revitalizarse, para dicho efecto, era necesario un arte figurativo nuevo y sin connotación nacional ni política. Para esto, se impulsó a José Luis Cuevas desde 1954, cuando conoce a José Gómez Sicré, quién lo invita a exponer en la Pan American Union de Washington, D. C.; a partir de este suceso, Cuevas lanzaría feroces ataques a la Escuela Mexicana de Pintura. Así, los ataques de Cuevas y las nuevas generaciones de artistas de corriente Abstracta y Geométrica, impugnaron no desde la perspectiva política, sino sólo por sus ideologías e intereses personales. Por otra parte, ésta ideología se inscribe en los criterios de muchos artistas en nuestros días; jóvenes, los que fueron jóvenes y ahora son maduros, persisten en ese modo de concebir el arte: pintar una cosa distinta y en sus proclamas son otras, buscando comunicarse socialmente con un lenguaje que desgraciadamente está escindido del lenguaje popular, pues sus connotaciones no tienen la significación de la lucha social. Volviendo a las dos Bienales, éstas representan el fin del Cardenismo, y la separación de la burguesía con la clase trabajadora, donde las representaciones ya no serán las imágenes del pueblo. Dichos eventos fueron representados por parte de Norteamérica, con un arte abstracto, sembrando la semilla de la influencia en muchos artistas.

En 1965, el Salón ESSO se realizó en 18 países, fué una forma sutil de instaurar nuevas modalidades y separar el lenguaje plástico de sus connotaciones sociales en Latinoamérica. En México, el Salón ESSO en el Palacio de Bellas Artes, premió obras de carácter abstracto, impulsando así las corrientes abstractas y por consiguiente el arte geométrico y cinético. Esto creó disputas entre el realismo social y las nuevas corrientes. Dicha po-

lítica Cultural fué originada por la Agencia Central de Inteligencia (C.I.A.), a raíz de la Guerra Fría Soviético-Norteamericana; - el peligro de una cultura de carácter social en Latinoamérica, representaba ante los intereses de Norteamérica un atentado a su hegemonía, de aquí la necesidad de que fuese frenado, con la acción política instrumentada por la Oficina de Coordinación de Asuntos Interamericanos de Nelson Rockefeller y el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Estas actividades consistían en la realización de exposiciones de pintura donde hubiera subsidiarias de la Standard Oil. (1).

En 1966 se realizó la Exposición "Confrontación 66"(2), que generó pugnas entre las dos corrientes; de la Escuela Mexicana de Pintura y las nuevas generaciones. Lo importante de este suceso es que los nuevos artistas no luchaban ya en pro de las luchas populares, sino que la nueva generación sería utilizada para restarle fuerza política a la Escuela Mexicana de Pintura, comprometida ideológica y políticamente. Dicha exposición, fue organizada por Jorge Hernández Campos, quién fuera jefe del Departamento de Artes Plásticas del I.N.B.A., que propició las condiciones para desarrollar una revitalización para un arte nacional; pero las nuevas generaciones no percibieron dicha situación, y sólo les preocupaba el reconocimiento, creando así las controversias de la confrontación.

Para 1967, hubo dos eventos realizados en el Museo de Ciencias y Artes de la U.N.A.M., "Tendencias del Arte Abstracto"; - con esta exposición, se acentuaba fuertemente la presencia del arte abstracto en México (3). Se presentaban las dos modalidades -- del abstraccionismo: una lírica e informal representada por Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Antonio Peláez, Enrique Echeverría, y la otra básicamente en estructuras y construcciones geométricas: Gunter Gerzo, Vicente Rojo, Kazuya Zakai, Manuel Felguerez, - Ignacio Salazar y Victor Morales (Dic. de 1967 a Enero de 1968).

Unos meses antes, se presentó una Retrospectiva de Siqueiros en el mismo sitio (4), fué obra de caballete y, promovida y organizada por Gastón García Cantú. El día de la inauguración, Siquei

ros fué agredido por el aquel entonces grupo de choque "Muro". - Cabe recordar que para 1964, Siqueiros es encarcelado; con esto se demuestra el cambio en la política y la cultura que el Estado y la burguesía ejercen. Así también, la exposición originó el hecho de que Siqueiros diera una conferencia en el Auditorio "Ché Guevara" (Justo Sierra), teniendo como resultado en un público -- nuevo, la sorpresa de sucesos y hechos no revelados por los textos de la historia del arte tradicional (agosto-septiembre de --- 1967). Todo este ambiente cultural universitario, de aire democrático, se dió bajo el rectorado de Javier Barros Sierra, que representaba un tiempo en el cual no se palpaba con claridad el papel del gobierno y su política cultural; sin embargo, en esta atmósfera se respiraban ya ciertas tensiones entre el gobierno y la actitud de los artistas de arraigo social. El mismo año, Cuevas inagura su "Mural Efímero" en la zona rosa de la ciudad de México, con una asistencia aproximadamente de tres mil personas.

Hacia 1968, el 2 de octubre, el pueblo sabe con certeza su posición y la del gobierno, en defensa de la burguesía; muchos artistas y sobre todo estudiantes de la E.N.A.P. empezaron a producir imágenes en panfletos, mantas, camiones, etc., la mayoría anónimos. Por otro lado las "Nuevas Generaciones de Artistas", carecían en su obra de representaciones de significación socio-política; en ese momento las clases populares necesitaban verse expresadas en las artes; producir los ánimos, imágenes y anhelos de las luchas, cosa que los artistas de la "Nueva Generación" no ofrecieron; en su lugar, lo hicieron estudiantes de la E.N.A.P., en carteles, panfletos, mantas, etc.

Con la Olimpiada en México, se edificó la "Ruta de la Amistad", que sólo dió imagen al exterior, pero dentro del país la -- imagen era distinta, ya que en la Olimpiada Cultural, se brindó apoyo a quienes cooperaron: la repartición de contratos entre amigos de Goeritz, sin discusión, ni concursos, sin crítica, todo -- para dar realce internacional a la "Olimpiada de la Paz".

El gobierno convocó a un salón de pintura a través del I.- N.B.A., que formaría parte de su programa cultural para la olim--

piada; queriendo resaltar internacionalmente la imágen de un ambiente democrático y de paz. Este salón se denomina "Exposición-Solar" (5), pensándose que sería la continuación de la polémica anterior (Confrontación 66), pero no fué así; la vieja Escuela -- controló el evento, dando como resultado la división o separación de un grupo de artistas encabezados por Tamayo, que sería el "Salón Independiente". Con el Salón Solar, la preocupación del I.N.B.A., fué la de enfatizar que su posición era lo más abierta posible, para que dentro de ella se manifestaran todas las tendencias del arte actual. Todavía frescò el ambiente del 2 de Octubre, todo lo que provenía del gobierno creaba cautela. Para dicho evento, se planteaban puntos impuestos por el I.N.B.A., a los cuales los artistas participantes estaban en desacuerdo, y éstos eran:

- 1.- Dividir el Salón en secciones independientes: Pintura, Acuarela, Escultura y Arte Gráfico, con lo que se imponía un criterio limitado a la producción artística, ya que en la actualidad las obras están constituídas por diversas técnicas o técnicas mixtas.
- 2.- Otorgar premios de adquisición a diferentes niveles económicos, concediendo un premio mayor a la pintura en relación a la -- escultura, esto es, valorar monetariamente a las distintas artes.
- 3.- Entre otros puntos, se establecía que los participantes deberían presentar obra con cierta calidad, los juicios de los jurados serían lo más abiertos posible, así como otros puntos. Ante esto, los artistas descontentos, declararon en una carta abierta su inconformidad al I.N.B.A. Las autoridades de dicha institución aclararon, sin hacerlo a fondo, en otra declaración posterior.

Ante esta situación, por parte de las autoridades del I.N.B.A. y la situación política del país, un grupo de pintores decidió separarse y no cooperar con el gobierno, haciendo por su cuenta una exposición para no pasar desapercibida su presencia; con lo cual se formó el Salón Independiente. Decidieron hacer dicha agrupación separados de toda dependencia oficial, exponer sin requisitos ni reglamentos, sin unidad o tendencia estética, ser o no ser pintores de vanguardia; sino simplemente siendo un grupo opositor ante una circunstancia, agrupándose así el mayor número-

posible de artistas, para de esta manera, manejarse y dirigirse - ellos mismos. Estos fueron los factores del origen del Salón Independiente, dando como resultado un grupo fuerte, donde cada pintor actuara de acuerdo con su ideología, sin importar criterios.

Esta resolución se hizo pública; el nuevo Salón Independiente decidió llevar a cabo la primera exposición en el mismo momento que el Salón Solar y la Olimpiada, creando así un mayor impacto.

- EL SALON INDEPENDIENTE -

El grupo de artistas disidentes que originó la "Exposición Solar", formaron el Salón Independiente (6), tales artistas rehuían a la acción ejercida por las instituciones de cultura gubernamentales, para ser exactos el I.N.B.A., que como aparato ideológico de estado, tiene una función muy específica; sin embargo, los artistas disidentes desde su ideología de izquierda liberal (mas también socialdemócratas) trataban de crear su línea político-cultural apartándose del gobierno; pero sin un lineamiento bien definido con respecto a la conformación de la producción de imágenes y signos. En las obras realizadas por los integrantes de dicho gremio, se plantearon algunas alternativas plásticas nuevas: en la primera exposición se pretendió conformar una nueva significación de carácter político y cultural; sin embargo con el paso del tiempo tal producción decrecería y sería resignificada por la disolución del Salón Independiente y los efectos de la apertura democrática. Aunque dicho grupo se defendía de la penetración cultural norteamericana, tampoco buscaba vincular su producción a la clase popular. El Salón Independiente se origina a partir de los antecedentes de 1968, la idea de crear un gran Salón de pintura con el propósito de apartarse de las instituciones culturales, convocando así a todos los artistas jóvenes a participar.

- LA PRIMERA EXPOSICION -

Después de redactar los estatutos de dicho gremio, buscaron donde realizar el evento; en esos días la Universidad Nacio--

nal Autónoma de México estaba ocupada por el ejército. Así, terminó montándose la exposición en el Centro Cultural Isidro Fabela, cuyo local fué legado por el Señor Fabela al pueblo mexicano. El 15 de Octubre de 1968, cuarenta y seis artistas inauguraron la primera exposición en el Centro Isidro Fabela, paralelamente al Salón de Bellas Artes (Salón Solar). La declaración de principios del Salón Independiente, consistía en lo siguiente:

- 1.- La libre expresión de cada uno de sus miembros, así como la constante búsqueda de nuevas formas de relación entre el arte y una sociedad en evolución, enfrentándose a los criterios "caducos" que anulan el desarrollo de la creación estética.
- 2.- El Salón es independiente de toda institución oficial y particular, lo cual no excluye la colaboración con organismos o personas; siempre y cuando dicha colaboración no afecte al propio carácter del Salón. Este Salón no persigue fines políticos o lucrativos.
- 3.- El Salón tiene carácter internacional, ya que algunos de los miembros son de diferentes nacionalidades, así como sus propósitos internacionales de intercambio y colaboración con artistas de otros países (7).

El primer evento se realizó con premura, sin embargo, dicho gremio iría cambiando de integrantes y decayendo ante la ausencia de definición política. Los participantes de la primera exposición eran: Aceves Navarro, Artemio Sepúlveda, A. Belkin, Bartoli, Juan L. Buñuel, Philip Bragar, Arnaldo Coen, Rafael Coronel, Capdevilla, Leonora Carrington, Lilia Carrillo, Francisco Corazas, Enrique Echeverría, F. Ehrenberg, Antonio España, Helen Escobedo, M. Felguerez, Angela Gurría, Vita Giorgi, Leonel Góngora, A. Gironella, Fernando García Ponce, Gastón González, Raúl Herrera, Francisco Icaza, Lucas Johnson, Luis Jáso, Luis Lopez Loza, Myra Landau, Iker Larrauri, B. Messeguer, José Muñoz Medina, Rodolfo Nieto, Brian Nissen, Felipe Orlando, Martha Palau, Gabriel-Ramírez, Ricardo Regazzoni, Vicente Rojo, Ricardo Rocha, Mariano-Rivera Velázquez, Kasuya Sakai, Olivier Seguin, Tony Sbert, Lucinda Urrusti, Roger Von Gunter, y otros que pertenecían al Salón --

Independiente; pero en esa ocasión no expusieron como Tamayo, que era uno de los principales miembros (miembro inactivo).

En el primer Salón se presentaron obras

bajo las corrientes abstracta, geométrica, surrealista; - así como expresionismo figurativo, además las nuevas tendencias; - arte pop, arte op y arte cinético.

LA SEGUNDA EXPOSICION

Esta se realizaría bajo el éxito de la primera y con los entusiasmos que de aquella surgieron. Tratando de ampliar tal organismo, se convocó para el Segundo Salón que se realizaría en Octubre de 1969 (8). De esta manera se permitió que se conocieran muchos artistas tanto nacionales como extranjeros, y de este modo se efectuaron intercambios de experiencias; siendo posible que -- viajaran sus obras a Cuba y Medellín. El Salón Independiente volvió a ratificar en sus asambleas su postura de no concursar en -- eventos oficiales de carácter competitivo, en los cuales se otorgan premios que sólo desarticulan la unidad entre los artistas, - la no participación de sus miembros en exposiciones donde se divide el arte en secciones o géneros; así como la no participación - del Salón o de sus miembros en eventos internacionales que los -- clasifique, también su protesta contra el sistema de jurados de - aquel momento. En una asamblea se trató lo referente al Museo de Arte Moderno de México, señalándose que los artistas que estuvieran con obra en el Museo en calidad de préstamo, la retirarían hasta que se restructurara dicha Institución; ya que no cumplía su - función social. Además se señaló, que ningún miembro del Salón - Independiente podía pertenecer a otro gremio, en este caso el Salón de la Plástica Mexicana, con lo cual Capdevilla y Messeguer - se retiraron del Salón Independiente. La Segunda Exposición se montó en el Museo de Ciencias y Artes de la U.N.A.M., bajo el rec^o torado de Javier Barros Sierra. Se inauguró el 16 de octubre de 1969. Las obras expuestas eran de distintas corrientes como en - la anterior, ya que el Salón Independiente nunca trató de inte--- grarlas ideológica o estéticamente. Esta exposición demostraba -

que el artista organizado podía "prescindir" de las instituciones - del Estado y llevar a cabo sus funciones e intentos de vincularse a los sectores populares. El propósito de invitar a artistas extranjeros al Salón Independiente cobró un carácter más amplio, -- pues no sólo invitaban la obra de los artistas, sino a ellos mismos en persona; de esta forma se logró la asistencia de Fernando-Szyslo, Antonio Seguin y Rafael Canogar. Otro de los impulsos -- que dió el Salón Independiente, fué el de invitar a las nuevas ge-neraciones, de lo cual sería ejemplo Sebastián. En dicha exposi-ción, se procuró no presentar obra de galería, sino eliminar ras-gos como obras pequeñas; había muchos artistas habituados a ésto, no quedando otra alternativa al comité de selección que aceptar - dichas obras, pues lo que se pretendía era lograr romper las es-structuras establecidas. El Salón Independiente no estaba en con-tra del arte de Galería, pero al pretender un movimiento colecti-vo no encontraba lugar en él un arte individual, ya que proponía-la no actitud individualista; aunque fuera del Salón Independien-te, los artistas hicieran arte de Galería. Los participantes a - esta Segunda Exposición fueron: Aceves Navarro, Bragar, Buñuel,-L. Carrillo, Cuevas, Cohen, Ehrenberg, H. Escobedo, M. Felguerez F. García Ponce, Giorgi, Glass, L. Góngora, Herrera, Icaza, Jaso, -- Landau, Muños Medina, Nissen, Orlando, Palau, Ramírez, Regazzoni, Rocha, V. Rojo, K. Sakai, Sbert, Segui, Vlady, Von Gunten, y artis-tas invitados: Shusak Arakawa (Japón), Marcel Bonverdi (Argenti-na), Rafael Canogar (España), Antonio Seguin (Argentina), y Fer--nando Szyslo (Perú), y artistas de la Nueva Generación: Hersua, - Moreno, Ortega, Reahl de León, Sebastián y Tovar.

LA TERCERA EXPOSICION

En el curso del año siguiente (1970), se realizó la venta- de primavera en la Galería Pecannis para sufragar los gastos de - la Tercera Exposición. Para esta tercera etapa, ya existían esci-ciones en el Salón Independiente, suscitándose las consabidas de-claraciones en prensa y ataques a dicho gremio. La tercera exposi-ción se llevó a cabo en diciembre de 1970, nuevamente en el Museo de Ciencias y Artes de la U.N.A.M. Felguerez planteó un proyec

to en el cual los artistas estarían divididos en salas, formándose grupos de acuerdo a las corrientes imperantes en México. Toda la Museografía se realizó con los más mínimos recursos, utilizando inclusive papel periódico (9).

Los participantes en el tercer y último evento del Salón Independiente eran: Aceves Navarro, Buñuel, Bragar, Arnaldo Cohen, L. Carrillo, Cuevas, Ehrenberg, H. Escobedo, Felguerez, Vita Giorgi, Leonel Gongora, F. García Ponce, Glass, Hersua, Icaza, Jaso, Landau, Medina, Nissen, Orlando, Palau, Parra, V. Rojo, Seguin, Rocha, Regazzoni, Ramírez, Sakai, Sbert, Sebastián, Von Gunter, Realh de León y Bartoli. Como invitados nacionales y extranjeros: Paez Vilaró, Margot Fanjul, Friderberg, Francesca, Mallard, Aristides Coen, Joe Laville y Allan Jones. Algunos artistas se habían o los habían dado de baja por no atenerse a los estatutos señalados, por otro lado, otros fueron dados de alta en el Salón Independiente. El 3 de diciembre de 1970, se inauguró el tercer evento del Salón Independiente, a lo cual el Sr. Vlady, que no participó por ser expulsado, colocó a la puerta del Museo de Ciencias y Artes un mural criticando dicha agrupación. La exposición manifestó desmitificar la idea romántica del artista y de su trabajo. Por otra parte, los géneros expuestos en esta exposición eran: POP, OP, MINI, Cinético, Conceptual y Geométrico. Los miembros participantes se proponían hacer un trabajo en conjunto o con unidad; pero no lo pudieron realizar dado el personalismo e individualismo de cada uno de los proyectos, eliminado así toda posibilidad de un grupo sólido, ya que empezaba a decaer dicho organismo debido a la postura individualista de cada uno de los miembros.

El Salón Independiente se propuso además llevar la exposición al interior del país y al extranjero; Guadalajara, Toluca y Medellín (Colombia), ya que consideraba era menester no sólo la capital, sino darle una circulación amplia a tal evento y mayor acceso a otros expectadores; creando así una relación más estrecha entre artista y espectador.

En julio de 1970 varios miembros del Salón Independiente -- habían sido invitados a Cuba por el Consejo Nacional de Cultura, -

algunos de ellos eran: Navarro, Arnaldo Coen, Ehremberg, Escobedo, Felguerez, García Ponce, Icaza, Nissen, Rojo y otros. Fueron Felguerez y Luis Jaso quienes viajaron como representantes.

En Abril de 1971, en los exteriores del Centro de Arte Moderno de Guadalajara, pintaron murales al aire libre, con esto -- pretendían desarrollar la capacidad perceptiva del público (10).- En tres días de intensa labor, se realizaron obras plásticas de -- carácter efímero, en las cuales cada artista expresó su concep--- ción acerca de los tiempos actuales. La invitación de la Bienal de Medellín (Colombia), fué rechazada por el Salón Independiente por sus reglamentos, tuviéndose que cambiar los reglamentos de la Bienal por las autoridades de dicho evento. Con el cambio, los -- miembros asistieron al evento, que no sólo suprimió los premios -- ese año por presión del Salón Independiente, sino también para -- las Bienales futuras, haciendo evidente la lucha inicial sobre la posición del artista en la comunidad.

LA DISOLUCION

El Salón Independiente surgió de condiciones políticas, económicas y sociales concretas, pero a través de su desarrollo no fué capaz de manter su línea ni superarla, debido por un lado al carácter individualista de sus miembros, y por otro, que una vez pasada la situación crítica, se desorganizaría al no tener un interés común a largo plazo, diluyéndose paulatinamente. Con la A apertura Democrática de Luis Echeverría, mecanismo más eficiente que el propio ejército para controlar la vida cultural de México, se sometió ideológicamente a muchos de los miembros del - Salón Independiente. Uno de los hechos donde se advirtió la diso lución fué el siguiente: Felipe Ehrenberg intervino tratando de hacer un grupo político, dividiendo al Salón Independiente en dos líneas, esclareciendo las posiciones ideológicas en el interior - del Salón Independiente; a una sólo le interesaba los aspectos -- plásticos, y la otra el carácter político. Tal situación originó el fin del Salón Independiente, aunque en junio de 1971, se planteó una nueva estructuración que ya no se llevaría a cabo. Los -

artistas que tenían como meta sólo lo plástico, renunciaron con propósito de formar otra agrupación, lo que no se realizaría. Entre los renunciantes estaban: Aceves Navarro, L. Carrillo, J. L. Cuevas, H. Escobedo, Felguerez, García Ponce, Sakaí, Von Gunter, Tony Sbert, Miguel Adana, Bragar, Lucas Johnson y Joe Laville. Así, el 15 de julio de 1971 se declaró disuelto el Salón Independiente. -- Muchos de los miembros de dicho gremio olvidaron el 2 de octubre, y más aun el 10 de junio de 1971. La Apertura Democrática en defensa del capital, absorbió nuevamente a quienes sólo pretendían realizar sus intereses personales y que sólo expresaron su ideología democrata en los momentos de crisis. De este modo se manifestaron los intereses de clase. Por otro lado, a raíz de la crisis del 2 de Octubre de 1968, en las academias de arte, un gran número de artistas que sí estaban vinculados al movimiento no sólo estudiantil, sino popular, produjeron una gran cantidad de obras; todas ellas - anónimas, obras que circularon en panfletos, carteles, mantas y algunos otros medios de difusión, con este fenómeno se iría conformando una generación distinta de artistas.

Claramente vemos cómo el período de la confrontación (1958-1960), hasta el período del Salón Independiente (1968), plantea no sólo el enfrentamiento entre dos tendencias de la pintura (la Escuela Mexicana de Pintura y la de la Nueva Generación), sino que también representa la lucha ideológica en imágenes, así como un Estado y una burguesía consolidada en el poder. Los primeros representan la lucha ideológica en los signos; ambos corresponden a situaciones concretas; la Escuela Mexicana de Pintura requería revitalizarse en lo político como en lo artístico, pero empieza a debilitarse por la política cultural ejercida por Norteamérica a nivel continental. Las nuevas generaciones de artistas, desprovistos de una conciencia política, participan sólo con su interés de clase, queriendo hacer un arte socialmente vinculado con la clase popular, sin estar comprometidos social, política e ideológicamente con ésta; ellos son producto de la transición, de la separación entre Gobierno y pueblo, así como la definitiva consolidación de la burguesía.

sía en México. Tampoco ellos advierten (o no quieren advertir --- tir por su posición de clase), el proceso por el cual atraviesa - el país, aunque los efectos de dicho proceso se vean reflejados - en la producción de signos que ellos elaboran; tampoco digieren - la experiencia legada por la Escuela Mexicana de Pintura. De --- aquí, que el nuevo orden impuesto para el arte sea la neofigura-- ción sin su correspondencia con la clase popular, o desarticulan-- do la significación político social de la obra.

Así como se consolida la burguesía en México, esto requiere un nuevo arte y una nueva concepción teórica de éste, es decir, la neofiguración impulsada por Cuevas, instaure un tipo de arte - resignificado y separado del pueblo, con quién la vieja Escuela - luchó por vincularse. Las corrientes abstracta y geométrica son-- también resultado de la política cultural norteamericana(E).

¿Qué tiene que ver todo esto con la Formación Social del - gusto por la Pintura en México? justamente el hecho de revalorar-- la producción de emociones, sentimientos e imágenes. Estos ya no serán aquellos que manifestaba el Realismo Social de la Escuela - Mexicana de Pintura; ahora tales valores se inclinan hacia un sub-- jetivismo, esto es, a valores impulsados por la clase dominante.- Las ideas de la sensibilidad, el gusto, e imágenes, están dirigi-- das ahora a otro polo de la sociedad: la burguesía. Esta es ahora-- la que consume el arte y para justificar su modo de ser, modifica los valores sociales, para lo cual necesita justificarse ante la-- historia a través de la producción teórica, o sea la historia del arte, la crítica de arte, la sociología y la estética, que sirven como vehículo de tal justificación, a la vez que la clase dominan-- te busca verse reflejada en su arte. Retomando la idea acerca de la nueva Generación de artistas, éstos son producto de condicio-- nes concretas: la consolidación burguesa al poder y la separación entre Gobierno y pueblo en México. Así, las modificaciones en -- las Preferencias e Inferencias gustativas a nivel social toman -- otra perspectiva. Con esto se modifica el Gusto Social por la -- pintura, esta nueva formación implica cambios en los principios - o valores a seguir. La formación social del gusto surge desde --

la clase dominante, con lo cual se afecta la producción artística, la distribución y su consumo; así como se desarticula el objeto - obra de arte de su contexto social, creando por consiguiente los efectos sociales de la reproducción ideológica, social y cultural, y reafirmando el modo de ser de la clase dominante en México y -- sus modos de afectividad, dramaticidad, tipicidad, comicidad, sublimidad, etc.

La cuestión referente al Salón Independiente es un dato -- significativo, ya que es una muestra de las posiciones ideológi-- cas de los artistas ante el Estado y ante la crisis de Octubre de 1968, así como de un intento de resistencia ante el Estado y la - Burguesía que no llega a fraguar y que se fragmenta por las dis-- tintas posiciones ideológicas e intereses de clase de los artis-- tas, quienes posteriormente serán absorbidos por la Apertura De-- mocrática y la Reforma Política, Social y Cultural del Estado y - la Burguesía en México. Esto conformará las condiciones sociales para el período de los setentas, en el cual la conformación so--- cial del gusto por la pintura se irá delimitando.

SUCESOS EN LOS SETENTAS

Los setentas representan un período importante en el desa-- rrollo nacional, por ser la década en que comienzan a notarse los cambios políticos; "la Conciliación" entre estado y pueblo, mejor dicho, la expansión capitalista que desarticula y absorbe los in-- tentos de cambio; asegurar su reproducción; la Apertura Democrá-- tica y la Reforma Política como formas de sometimiento. En lo -- cultural, se evidencia la nueva línea que encara la plástica; los principios o valores a seguir son ahora los de la clase consoli^{da} da en el poder: la dominante.

Aquí, pretendo destacar los sucesos que muestran la políti-- ca cultural que conformarán el gusto por la pintura, algunos de - los cuales no han sido indicados por la crítica de arte. El pro-- pósito de señalarlos, es justamente el desentrañar los misterios-- que revelan las causas de por qué nuestra plástica se configura-- de esta manera, y no por el hecho de que los artistas, galerías o

instituciones dicten el acontecer plástico, sino más bien por la superestructura ideológica; así como su correspondiente estructura económica. Citaré los acontecimientos más significativos, y para tal efecto me remitiré directamente a las exposiciones, así como a sus comentarios y los efectos que estas causan en la sociedad.

- 1 9 7 0 -

En 1970, se realizaron en las instituciones oficiales exposiciones de las generaciones de la Escuela Mexicana de Pintura; - dentro de las más importantes, se encuentran las de Miguel Alandía Pantoja en el Palacio de Bellas Artes, muralista revolucionario boliviano, ligado a movimientos de Liberación Nacional, fué - perseguido y sus murales borrados en Bolivia. La Señora R.Tibol, en el diario Excélsior (2 de agosto de 1970), dijo que era un pintor indigenista y mágico, asegurando que en su obra lo político no existía; pero en la presentación hecha por Siqueiros y Antonio Rodríguez en el catálogo de Alandía Pantoja, aseguran lo contrario y manifiestan su militancia(11). Advertimos que la crítica de arte como las instituciones, desarticulan los signos visuales y les adjudican una significación distinta en la esfera de la circulación. ¿A quién le interesa ahora el Muralismo, cuando aquí a los muralistas nacionales se les desprecia sobre todo en este momento; 1970? (recuérdese la etapa por la que pasa el proceso cultural del país). Tal vez por eso, dicha exposición pasó desapercibida, y calificada de indigenista y costumbrista.

La Exposición Homenaje de nombre: "El Mundo de Roberto Montenegro", constituye uno de los tantos eventos que las instituciones oficiales organizan a manera de honores a los artistas por su carrera, y se efectuó en el Museo de Arte Moderno de México, de agosto a septiembre de 1970 (12).

Montenegro, quién fuera uno de los artistas mexicanos que además de hacer pintura Mural, estaría vinculado a las artes populares, tratando de eliminar las diferencias entre arte popu-

lar y arte culto (lo que se observa en ese carácter clasicista, y por otro lado el interés a lo popular que tenía), sería quien fundara en 1934 el primer Museo de Artes Populares del Palacio de -- Las Bellas Artes. Se formó en Europa y a su regreso a México redescubriría al país. En la Europa de ese tiempo había un interés por las manifestaciones orientales, africanas, obras "raras"; -- regresa a México y con ese criterio parece descubrir el arte popular, llevándolo al plano de la circulación amplia. Cabe recordar que en esos momentos en el país, la búsqueda por lo nacional, la identidad nacional, etc., propiciaban las condiciones para que el arte popular circulara, asimilándolo la burguesía posrevolucionaria, ya que él monta el primer Museo de Artes Populares en Bellas Artes y lleva una exposición al Museo de Arte Moderno de Nueva York (1940), con el título de "20 Siglos de Arte Mexicano"; -- posteriormente, en 1946, crea el Museo de Artes Populares en Toluca, y en 1964 realiza un mosaico para "La Casa de Artesanías en -- Guadalajara" ("El sentido humorístico de la Muerte en las Artesanías Nacionales").

Esto aquí señalado, lo destacamos porque constituye la política cultural de la posrevolución. Montenegro revitaliza el arte popular y hace que la burguesía se interese por este tipo de arte, creando así el interés para que se formen colecciones, por ejemplo, la colección Luis Echeverría. El gusto por el arte popular cambia, el arte popular toma el carácter de artesanía por la industrialización quedando en souvenir turistero. Aunque aquí solo nos remitimos a la plástica, es necesario destacar que las obras del arte popular van perdiendo su autenticidad; ya que el -- productor pierde su autonomía al momento que deja de producir sus obras para sus representaciones, cambiando la finalidad por la industrialización, provocando el cambio de la producción; si antes era campesino, ahora es artesano y sus representaciones no serán las mismas; la producción del arte popular se ha modificado así -- en todos sus sentidos, dentro de un populismo cultural. ¿Qué tiene que ver ésto con lo referente a la plástica que aquí nos proponemos tratar? justamente el hecho que los cambios surgidos en --

el gusto social, fueron originados por artistas como Montenegro, en condiciones sociales bien definidas ; o sea la posrevolución.- A Roberto Montenegro se le puede considerar por sus rasgos ideológicos, un artista del ala derecha dentro del Muralismo Mexicano, ya que su participación en los movimientos proletarios es mínima.

En la Exposición Retrospectiva de Jorge González Camarena, en el Museo de Arte Moderno en México, en Septiembre de 1970, se destacó lo formal de la obra, no dándose muestra de la pintura mural del artista, exponiendo solo obra de caballete. Dentro de la declaración referente a tal evento, se destaca la del señor Crespo de la Serna (30 de septiembre de 1970 en el diario Novedades), quién destaca sólo los aspectos formales de la exposición refiriéndose también a la naturaleza de la genialidad (13).-

Federico Silva es uno de los pioneros del arte cinético en México, expuso sus trabajos en el mes de noviembre de 1970 en el Museo de Arte Moderno. La señora Tibol se refirió a él en el periódico Excelsior del 15 de Noviembre del mismo año, manifestando la importancia de lo formal de su obra (14).

Estas son las últimas exposiciones de los muralistas aún vivos, marcando el fin del Muralismo Mexicano; así también como la forma en que la esfera de la circulación desarticula las obras de sus connotaciones sociales. El año de 1970 representa un tiempo de cambios y crisis en el país; por un lado, las Nuevas Generaciones del Salón Independiente luchaban por una vida cultural más apropiada, aunque desde una trinchera ideológica muy precaria; y por otro lado, la utilización política por parte de las instituciones del Estado sobre las obras de la Escuela Mexicana de Pintura, descontextualizándolas como a los supervivientes del muralismo.

- 1 9 7 1 -

En 1971 hubo dos hechos relevantes dentro del mundo de la-

plástica; el primero, fué el suceso del 10 de junio, tiempo en el que la clase en el poder señala los límites y alcances de la Apertura Democrática y del reformismo del aparato estatal. Con el se ñalamiento sangriento de los límites de la supuesta apertura y re formismo, se señala la consolidación total de la clase dominante en México. El otro suceso en la vida cultural, fué la disolución del Salón Independiente, a lo cual ya hicimos referencia anterior mente; pero cabe añadir que mientras los miembros del Salón Inde pendiente discutían y se peleaban, en las calles de México se rea lizaban movilizaciones masivas, se destituían políticos para jus tificar los hechos, se encarcelaban miembros de los sectores estu diantil y obrero, así como se cometían crímenes en las calles de la ciudad. La actitud del gobierno ante la cuestión cultural, -- era de cautela, apoyando al movimiento de la Escuela Mexicana de Pintura con la cual no era positivo políticamente hablando, rom per relaciones, considerando la retórica revolucionaria gubernamental; aunque ya empezaba a apoyar las nuevas corrientes. Se es timulaba al arte abstracto, geométrico y otras tendencias, como parte de un esfuerzo por presentar una imagen cultural moderniza da a nivel mundial, de acuerdo con su nueva posición cultural in ternacional. Sí consideramos lo mencionado en un principio, re sulta evidente la contradictoria actitud del gobierno, pues por un lado reprime, y por otro ofrece una imagen apacible; pero tal contradicción no es tal, ya que ofrece una idea clara de cual es la nueva posición del estado y la burguesía. Esto afectará y ab sorberá a muchos intelectuales y artistas; esta nueva política es la que justamente afectará la autonomía de la producción artísti ca, lo que determinará las nuevas bases para el gusto social por la pintura.

Por otra parte y en otro lugar, en la Galería Misrachi de la ciudad de México, en febrero de 1971, Tamayo exponía sus más recientes trabajos (15). Aunque él era miembro inactivo del Sa lón Independiente, mantenía sus actividades normales, aparte e in dependientemente de los sucesos sociales; es decir, él ha jugado-

siempre el papel del artista de la burguesía nacional como extranjera; esto lo pone en un papel importante. Pero veamos su obra - expuesta; en su obra el signo o significación socio-política no aparece, el modo en que su obra circula y es comprendida, es bajo la forma del espiritualismo e idealismo, modalidades que producen efectos socio-culturales, al reproducir los esquemas ideológicos de la clase dominante. En tal exposición, se presentaron 18 obras, todas evidentemente de caballete. La forma en que es producida, distribuida y consumida, es bajo la concepción clásica burguesa; ya hemos hablado en el capítulo anterior sobre la idea del "genio", y los efectos que produce socialmente; así se refuerza y reproduce el gusto dominante en la esfera de la pintura, marginando al sector popular del mundo del arte culto, y sobre todo, constituyendo la división social del lenguaje, en este caso el de la pintura.

Por otra parte, Pedro Fiedeberg expuso en la misma galería Misrachi en marzo del mismo año (16), las obras expuestas, eran una modalidad del arte fantástico y surrealista, apareciendo la connotación de la ideología zen bajo la forma del individualismo oriental, el que ha sido retomado por la burguesía occidental; dicho género fué impulsado por Norteamérica a mediados de los sesentas, proliferando varias modalidades del espiritualismo oriental, desde la meditación trascendental, control mental, hasta la dianética. Esto se ha expandido por toda Latinoamérica, configurando una ideología contemplativa sobre todo en la clase dominante, esta forma ideológica ha servido como elemento de sumisión o mediatización social, viéndose ahora representado en la esfera del arte.

Un suceso importante que pasó desapercibido, fué la Exposición homenaje a Ezequiel Negrete Lira, en el Museo de Arte Moderno (17); Negrete, quién falleciera en 1961, tenía en su haber un sinnúmero de sucesos. Este artista casi desconocido, al cual se le ha denominado "Naif", realizó estudios en 1924 en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Xochimilco; esta escuela surgió como uno de los primeros centros de enseñanza de pintura para niños, y en el Palacio de Minería se presentarían los trabajos de esos niños y

jóvenes; de este ambiente surge éste pintor. Realizó estudios -- con Alfredo Ramos Martínez, quién introdujo en México los conceptos de Frans Cizek; este último había creado un tipo pedagógico - de pintura libre entre sus alumnos, con lo cual se pretendía instruir a las clases populares (en la actualidad, las Instituciones han retomado la enseñanza de las escuelas libres), ahora bien, Negrete ha sido un artista desconocido o casi desconocido, y es hasta diez años después de su muerte que se lleva a la luz pública - su obra. El redescubrimiento de Negrete no fué tan novedoso, --- pues se le consideraba un indigenista más; pero recordemos un poco: A partir de Chagall, Gaugin y Henry Rosseau, los movimientos de arte marginales: Naíf, Primitivista, arte Infantil y el de los alienados mentales, son impulsados por los coleccionistas que empujados por la subjetividad basada en el individualismo burgués, creen que refleja una inocencia, o alteración individual en la - cual se piensa que tales artistas no vinculan sus representacio-- nes con lo social. A partir de los trabajos de Gaugin, se abre - el mundo Latinoamericano de la pintura; por otro lado, uno de los pioneros del supuesto arte donde interviene la ingenuidad es Alfredo Ramos Martínez, y el hecho de que las escuelas surgieran en México y quedaran como artes de segunda división, es justamente - porque ayudaban a que el pueblo tomara las artes en sus manos, en ese momento que era la posrevolución mexicana. Aquí habría que - señalar la diferencia, pues mientras en Europa los artistas busca ban salir de los talleres a la calle para encontrar la realidad, - aquí en México es a la inversa, ya que son justamente las escuelas al aire libre donde el pueblo tiene acceso a la producción artística; evidentemente son distintos los resultados de los artistas Europe os, aunque formalmente sean similares; mientras los europeos buscan nuevas maneras de representar, aquí es el sector popular quién toma los medios artísticos de producción, y los resultados no son el ac to de encontrar plásticamente (una nueva forma visual), sino lo que resulta de dicha apropiación; tales modos de expresión correspon den a los modos de significación; la consistencia o grado de de-- sarrollo del lenguaje visual, según su consistencia ideológica. - Desgraciadamente, el modo de circulación de la obra de Negrete -- en el año de 1971 no causó más efecto que el repercutido en la ---

élite; maestro en escuela primaria de dibujo por más de 30 años, no creó reparos en la vida cultural nacional. Por otro lado, es necesario recordar que la producción artística de los alienados mentales no es un acto consciente, y a diferencia de cualquier artista, principiante de escuela, o individuo que posea un lenguaje visual reducido, cuyos actos son conscientes. El hecho de que los coleccionistas le atribuyan a las obras de los alienados mentales el calificativo de obra de arte, no significa que ésta lo sea; pues ésta sólo adquiere valor en la esfera de la circulación, y cuando esta esfera de la circulación tiene idealismos y espiritualismos, es posible adjudicarle tal valor.

Otra de las exposiciones homenaje realizada en 1971, de octubre a noviembre en el Palacio de Bellas Artes, es la de Pablo O'Higgins (18), bien conocido por su obra mural y su participación en el muralismo; así como miembro fundador del Taller de la Gráfica Popular e incansable combatiente de los intereses populares a nivel internacional; él, desde la perspectiva plástica, se incorporó a la pintura social. Sin embargo, al comienzo de la década de los setentas en México, la pintura social empieza a declinar, por las razones anteriormente señaladas. En la exposición se presentaron bocetos y proyectos de murales, siendo la mayor parte de la obra expuesta de caballete. Por un lado, resulta extraño que los sucesos políticos del 10 de junio y por otro, una exposición de una de las figuras del realismo social, estuviesen desarticuladas. Esto no es extraño, pues con esto se señala por un lado el fin del Muralismo, y por otro los límites y fronteras de la democracia burguesa; se puede hablar de "libertad nacional", pero no llevarla a los hechos.

La Exposición Homenaje a Manuel Rodríguez Lozano (1897 - 1971), en el Palacio de Bellas Artes en julio y agosto (19), se hizo a quién perteneció a la generación de la Escuela Mexicana de Pintura, pero que nunca destacó por su posición política revolucionaria vinculada a las clases populares; más bien se recluyó en su soledad hasta alcanzar casi la desesperación y la locura. Su posición ideológica y política, estaban más bien vinculadas a la-

nueva burguesía nacional, viviendo aislado en un dramatismo personal. En el período que va de 1939-1940, asume la Dirección de la Academia de San Carlos (E.N.A.P.), funda la revista Artes Plásticas, y se hace cargo de la editorial de la U.N.A.M. Con su muerte el 27 de marzo, se une a los desaparecidos de la Escuela Mexicana de Pintura, acercándose más el fin de un período.

En mayo y junio de 1971, Pedro Preux expuso tapices y grabados (20) en el Museo de Arte Moderno de México. Llegó al país - como emigrante de la guerra civil española, y aunque nacido en -- París, llegó en 1942 en calidad de refugiado español; fundó y dirigió el taller de tapiz de la Escuela de Diseño y Artesanías (del I.N.B.A.) y otro taller en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (de la U.N.A.M.). Preux estudió en Francia la técnica del tapiz - aunque ya muchos artistas en el extranjero lo trabajan; instaura los mecanismos para la producción de dicha modalidad artística en México. Aunque aquí se han trabajado desde siempre los tejidos, - bordados y estampados, es él quien introduce el gusto y el interés a la clase dominante, las posibilidades del nuevo concepto del tapiz.

Por otra parte, un suceso muy interesante, es el de Adolfo Quinteros, a quien se le rinde homenaje, y que presentó obra de - grabado, inaugurando la exposición precisamente el 10 de junio de 1971 (al 4 de julio) en el Museo de Arte Moderno. La exposición - consistía en obras referentes al "Pescador Mexicano". Pertenecientes al Taller de la Gráfica Popular, todas sus obras expuestas hacen referencia a la vida de los pescadores de las costas mexicanas; sin embargo, lo importante aquí es el peculiar modo de la circulación; por una parte, es expuesta la obra en un Museo donde ningún pescador la puede observar, y por otro lado, dicha exposición es - auspiciada por dependencias gubernamentales; Consejo Nacional de Turismo, Gobierno de Veracruz, Gobierno de Nayarit, Gobierno de Quintana Roo, Secretaría de Marina, Secretaría de Educación Pública, Secretaría de Industria y Comercio, Departamento de Turismo, - Banco de Pesca, Fondo Privado de Fomento Turístico, Instituto Na-

cional para el Desarrollo Rural y Vivienda Popular, y Dirección - General de Puentes y Caminos Federales y Cuotas (21). La obra -- que constituye dicha exposición, fué el resultado de una incur--- sión hecha por el Taller de la Gráfica Popular en las costas na-- cionales, con el propósito de integrar y vincular otros estados o provincias del país a la vida cultural y económica, por medio del turismo. Dicha incursión fué apoyada por la familia Lima Zuno, -- que controla la industria turística en el sureste del país. Aun-- que la obra de Quinteros posea la significación y signos socio--- políticos, éstos son desarticulados en la esfera de la circula--- ción, o son usados políticamente, y la exposición es mostrada al-- turismo extranjero y no directamente a las clases populares; de-- aquí que esta muestra del Museo de Arte Moderno tenga una función política, económica y cultural implementada con fines opuestos -- a la obra gráfica. Es claro y evidente cual es el impulso que -- dá el Estado a ciertas corrientes artísticas, pues aunque el ar-- tista esté o no consciente de la circulación de su obra, ésta es-- capa de él, creando una significación distinta y haciendo que en-- ocasiones algunos artistas se vean incomprendidos por su contex-- to social. De esta manera, el Estado impulsa en un arte de carác-- ter revolucionario popular un nuevo giro, dándole la connotación-- de folklórico a lo encantador de la miseria, y llamando costum-- brista a lo marginal. Es así como tal exposición se lleva a cabo-- en el Museo de Arte Moderno, justamente en un período de crisis.

Otra de las modalidades o corrientes que cada institución-- gubernamental impulsa, es el caso de Marío Kurí, con la exposi--- ción conmemorativa del "Día de la Marina" en el Palacio de las Be-- llas Artes, en junio de 1971. Esta exposición fué promovida por-- la Secretaría de Educación Pública y la Secretaría de Marina(22). Estuvo constituida por marinas, atardeceres en el mar, y como se-- ñala Guillermo Malja en la presentación del catálogo, hace un a-- náloga de la obra de Kurí con la de Coubert, en el sentido téc--- nico solamente; ya que si recordamos, Coubert, artista miembro de-- la Comuna de París, no pintó la naturaleza aislada del hombre sino--

todo lo contrario, al hombre con la naturaleza y al hombre social; el Realismo (23). Dicha exposición, presentada por un artista ideológicamente reaccionario, pasa aparentemente desapercibido para el arte de vanguardia, y para un público que en esos momentos vive en una realidad trágica (junio de 1971). Con esto se destacan las preferencias no casuales del sector militar en México; como guardián de la clase dominante. Por otra parte, ante este suceso la crítica de arte no señala nada, y lo único que podría decirse es que esta obra no es arte de vanguardia; pero definitivamente, es un suceso relevante, pues señala los gustos del sector militar por un lado; y por otro la política cultural del Estado mexicano.

EL PAPEL DEL ARTISTA E INTELLECTUAL EN MEXICO

El período que hemos recorrido hasta aquí, nos da ahora -- una idea de los cambios suscitados en la vida cultural del país, -- pero será necesario señalar algunas consideraciones. En primer -- lugar, los sucesos de octubre de 1968 y junio de 1971 marcan cambios en la vida nacional, pero éstos no son de ninguna manera hechos aislados de la vida económica, se originan justamente a partir de la desigual distribución del producto del trabajo; desde -- los tiempos de la revolución burguesa de 1910 hasta nuestros días, con la consolidación burguesa en el poder, así como la penetra--- ción del capital extranjero (24). El Estado para controlar las presiones de las que es objeto por parte de los sectores popula-- res, ha implementado a todo lo largo del proceso posrevoluciona-- rio un sinnúmero de reformas. Tales reformas se encaminan básica-- mente a apoyar la expansión del capital como también a suavizar -- las presiones del sector popular, pero sin resolver en su raíz -- los problemas de la clase popular. Ahora bien, en las dos últi-- mas décadas el Estado ha necesitado efectuar reformas que permiti-- tan formas más eficaces de dominación y así facilitar el mejor -- funcionamiento del sistema capitalista periférico. En el plano-- educativo y cultural, ha sido menester que la relación entre en --

señanza y realidad tuviesen vínculos más estrechos, y con esto -- queremos decir que la enseñanza no corresponde a las necesidades nacionales, sino más bien a las necesidades de la metrópoli, específicamente a la empresa privada y capital extranjero. Ante -- esto, las demandas populares se han escuchado en períodos decisivos (1968, 1971), con lo que el gobierno ha tenido que implementar reformas que obviamente no satisfacen las demandas populares, pero que sí detienen el desarrollo de la clase proletaria como tal.

En las reformas educativas y culturales el gobierno federal ha realizado infinidad de sondeos con base en las demandas de los distintos sectores de la sociedad y a partir de ésto poder -- ejercer una acción mediatizadora. En el caso de la cultura, indagando al interior del seno mismo del ambiente artístico, las alternativas de reforma educativa y cultural son a saber: en abril de 1972, con el Secretario de Educación Pública, Víctor Bravo --- Ahuja y en la dirección del I.N.B.A., Luis Ortiz Macedo, se convocó al Primer Congreso Nacional de Artistas Plásticos, creando así con dicho evento, una atmósfera de democracia en cogobierno, aparentemente. Tal convocatoria creó entre el ambiente plástico --- cierta expectativa y desconfianza, sobre todo por los antecedentes del 10 de junio de 1971. El evento fué llevado a cabo por la iniciativa de Jorge Hernández Campo, quien era jefe del Departamento de Artes Plásticas. Este congreso se efectuó los días 17, 18, 19 de abril de 1972, en la Unidad de Congresos del Instituto Mexicano del Seguro Social.

En el documento surgido del Primer Congreso Nacional de -- Artistas Plásticos, se planteaban una serie de puntos (25), que -- parecían muy elocuentes, siempre y cuando se pudieran llevar a ca bo, pues aunque existían puntos claros y claves para implementar cambios en la política cultural del país, estos estarían inscritos en la Reforma cultural con su debida censura, y por otro lado parece que la posición de algunos artistas era algo ingénuo, ya -- que cualquier proposición sería utilizada por el Estado para sus propios fines. Con el Primer Congreso de Artistas Plásticos se-

observa la posición de los artistas frente al estado y la burguesía. En la resolución de dicho congreso se planteó como uno de los puntos claves, la vinculación con las clases populares, el modo de esta vinculación sería a través de las instituciones (aparatos ideológicos de estado), también se planteó la libertad de creación, la reestructuración de las instituciones, en fin, toda una serie de reformas que obedecen a una actitud demócrata burguesa más que a una actitud real de cambio. Cabe señalar, que el gobierno de Echeverría hizo algunos cambios poco sustanciales, los artistas no supieron aprovechar las circunstancias y siempre culpaban al Estado por el mal funcionamiento de la vida cultural del país, pero habría

que ver la consistencia ideológica de los artistas, reflejo de su condición de clase, así como otros factores en juego y en relación con la política cultural del país; por ejemplo los partidos políticos, incluyendo los de izquierda (si es que alguno de ellos posee programas culturales), la política cultural de la empresa privada, la relación con el arte popular y sobre todo, la esfera de la circulación de la obra de arte, para darse una idea clara de lo que sucedía. Algunas ponencias de los artistas en el congreso (26), nos señalan la pauta de sus puntos de vista, y también nos advierten que no son ellos los que instauran el gusto dominante, sino todo el sistema de producción y reproducción social capitalista, permitiéndonos ver en éstos (los artistas), sólo su ideología y la situación del por qué no se haría nada desde ésta esfera (la del congreso).

La señora Raquel Tibol conocida crítico de arte, advirtió la relación con la reforma política en el campo de la cultura y la hábil implementación de un congreso para atraer a los artistas dispersos e individualistas. En la resolución del congreso se tratarían 3 puntos; El Arte y el Pueblo, El Artista y el Estado, El Estado, el Arte y la Educación (27). La señora Tibol concluyó, con que el hecho de la realización del congreso significaba una posibilidad para que se estructuraran cambios, surgidos desde el seno democrático y autónomo de los artistas, y poder implementar posibles cambios en la política cultural del Gobierno. Los artistas por su parte, siempre han tenido la idea de que las dependen-

cias del Gobierno tienen programas muy desordenados en cuanto a la cultura, y que las obras de arte son utilizadas para propósitos ajenos a los que se dieron en su origen, en esto último están en lo cierto, pero en lo anterior cabe advertir que los programas culturales que implementa el gobierno nos son arbitrarios, sino que corresponden a la estructura ideológica de la clase dominante. En este caso la señora Tíbol no advirtió, como lo señalamos antes; por ejemplo, la exposición del Día de la Marina, en la cual Kurí expuso marinas que no son innovaciones, sino un naturalismo que no aporta nada nuevo al arte. El hecho de que la milicia impulse este tipo de obra ilustra su configuración -- preferencial perceptivo-visual. Este tipo de obra es el reflejo del poder político y el gusto de quienes detentan tal poder. Efectivamente, este tipo de representaciones visuales no corresponden al de la clases populares, pero sí corresponden al del "sector militar" y éste juega un papel fundamental dentro de la vida cultural y política, esto es justamente un ejemplo característico de cómo cada sector representa sus intereses en imágenes a través de las distintas instituciones. El gobierno en la utilización social que le da al objeto artístico, justamente revierte la significación contenida en el objeto artístico, implicando una imagen totalmente opuesta a la que el artista vierte en ella, el modo como circula la obra dice algo del artista o el modo de ser de dicha profesión, implicando aún más la ideología del mismo artista en dicha esfera (la circulación).

En el Congreso la señora Tíbol señaló que no sólo asistieron artistas, sino también críticos de arte, aficionados al arte, estudiantes, profesores, técnicos restauradores, intelectuales, etc., dentro de los artistas mas conocidos estuvieron: Siqueiros, Vlady, Armando Ortega, Realh de León, Pedro Cervantes, Mario Lagunes, Sebastián, Fanny Rabel, Carlos Olachea, Aceves Navarro, Pedro Preux, González Camarena, Anguiano, Jaime Saldívar, Elizabeth Catlett, Mario Orozco Rivera y otros. Algunos de los principales miembros del Salón Independiente no asistieron como Vicente Rojo, Ricardo Martínez, Pedro Coronel, Mathias Goeritz,

Carrington y otros, tampoco participaron conservadores como Tamayo. Añade la señora Tibol que las conclusiones y la acción de los artistas rebasaría el marco mismo del Congreso y que sus frutos no serían inmediatos y que el producto de dicha labor estaría de acuerdo a la habilidad de los artistas para implementar dicha reestructuración. Otra de las cosas que se señalaron, es que el Gobierno no ha progresado en su concepto del arte, ya que éste se detuvo en la etapa del Muralismo, y que lo ha utilizado como imágenes para sus propósitos (discurso demagógico).

El Congreso significó una coyuntura para que los participantes se hicieran escuchar. De esta manera la reseña de la señora Tibol es importante, ya que seleccionó de las 67, algunas ponencias para publicarlas conjuntamente con la resolución del congreso, dejando entrever el aspecto ideológico-político de los artistas y de ella misma, así mismo su capacidad de manejo del congreso (28).

Las preferencias y los gustos de los artistas desde los más reaccionarios hasta los más combativos no sólo están reflejados en su obra, sino en su posición estética, ideológica y política, que giran en torno a sus intereses de clase, los reaccionarios se adhieren abiertamente a la burguesía y al Estado, los combativos viven del mercado establecido, con los mismos intereses materiales y económicos que los reaccionarios, pero la única diferencia que los distingue, es su discurso y declaraciones en las que se solidarizan con los sectores populares, esto hace que la supuesta posición de éstos, se dé un tipo de intelectual de izquierda que también es usado por la democracia burguesa, para poder mantener la supuesta libertad burguesa. Este tipo de artista e intelectual es lo que justamente regirá en la década de los setentas. Es el tipo de intelectual o artista que todo lo critica, ni es de izquierda ni es de derecha, no se compromete con nadie y al final se adhiere a la reacción, sin embargo logran crear un ambiente de confusión entre los cuadros dirigentes populares. Pero analicemos algunas de las ponencias citadas -- (29).

La señora Tibol criticó los nefastos y desordenados pro-

gramas del Estado en su política cultural, pero como señalamos - anteriormente, el estado no programa actividades culturales arbitrarias, sino que obedecen a los distintos intereses de los -- distintos grupos pertenecientes a la clase dominante, y esto es -- justamente un indicador y un síntoma que corresponde a un modo -- muy singular de representar y verse reflejado de acuerdo a los -- intereses de clase. Ella critica al Estado, ya que éste no cumple su función de llevar la cultura a todos los rincones del país. Considero que cumple su función, aunque la señora Tibol no lo advierte, y tan cumple su función pues lleva a la clase dominante la cultura, y se presenta en algunos casos como el ideal -- por alcanzar en la clase popular.

En la ponencia de González Gortázar, (30) detecta la situación de la política cultural del Estado, cuando señala la visión que tiene el gobierno sobre el arte; "El arte es un lujo". Desgraciadamente esto no es concesión del gobierno, sino también de nuestros partidos de izquierda, los cuales también señalan la banalidad del arte. Las relaciones sociales de producción proyectan una forma ideológica que vemos aquí: la hostilidad del -- capitalismo en algunas ramas de la producción se refleja en este tipo de ideologías, pues justamente el arte es la expresión del sujeto sensible y que contiene las ideas de la colectividad, el origen de estas dos concepciones (la burguesa y la de los partidos de izquierda) es de dos raíces distintas; en la primera, como justificación del humanismo burgués, el arte como la antinomia entre lo ideal y lo real. En la segunda, por los efectos -- del Stalinismo en la concepción de los partidos de izquierda. -- De aquí que los marxólogos han tenido que reformular y estructurar la estética ante la necesidad de los sucesos sociales.

Pero sigamos con las ponencias de los artistas en el congreso. Realh de León propuso la idea de las células culturales (31), Parece ser que la apertura democrática causó entusiasmo -- entre algunos artistas quienes propusieron ingenuamente tales -- propuestas; formar células culturales, sabemos que el estado no absorbería tal propuesta, pero lo que sí advertiría el gobierno-

son algunas manifestaciones ideológicas en el sondeo que efectuó.

Roberto Garibay.- La posición de un funcionario es siempre la de defender su papel en los planes de las instituciones, justificar su papel en la formación del gusto artístico. Roberto Garibay y Fernando Gamboa; uno por un lado en la relación escuela - alumno y el otro por el museo; artistas y público. Ellos son parte de los cuadros técnicos de las instancias de los aparatos ideológicos de estado, su función es la de reproducir los esquemas sociales. El señor Fernando Gamboa se justificó en el congreso, disculpando la actividad del Museo de Arte Moderno ante la marcada crítica que hicieran muchos participantes, tanto al funcionario del Museo como al I.N.B.A., no le quedó otra alternativa que la de sacar la cara y defender su postura como también la de las instituciones con el acostumbrado discurso demagógico (32). De esta manera, el artículo de la Subdirección Técnica del I.N.B.A establece las actividades del Museo de Arte Moderno de México, dando a entender que es una Institución que cumple con su cometido, y la publicación de este artículo es en defensa de los múltiples ataques de que es víctima tal Institución y sus funcionarios.

El señor Mario Orozco Rivera (33) criticó al Congreso. Probablemente a sabiendas de lo que significaba en un contexto de luchas sociales.

Fanny Ravel (34) señaló el individualismo del artista y su incapacidad por organizarse, aunque su propuesta de dividirse por corrientes pictóricas sugiere también dividir el lenguaje, pero cabría añadir que las divisiones han estado señaladas de antemano, por los intereses de clase de cada uno de los artistas.

Santos Balmori (35), se refirió sobre el derecho al conocimiento; cuando la enseñanza de una arte se hace desde la imitación se atrofian los sentidos y la capacidad de percibir y de gustar otros elementos. Aquí habría que cuestionar si la educación de las artes se queda sólo en el ojo humano o la belleza del dibujo de calidad, definitivamente lo que se debe de estimular es la sensibilidad, la conciencia y el concepto de belle-

za de interés social.

Enrique Estrada (36) certeramente ha señalado; Nihilismo o proletarización, así como la crítica a las escuelas de arte y a los críticos de arte. Desgraciadamente él no vincula su producción artística a otros medios, ya que también es el artista de izquierda que no participa en las luchas populares. Esto -- nos recuerda al señor Carlos Fuentes; que con el hecho de construir un lenguaje revolucionario, no quiere decir que por ese -- sólo hecho se sea revolucionario ligado a las luchas populares.

Con lo que respecta al Taller de la Gráfica Popular (37), aunque ha sido en extremo combativo, se ha enfrentado a la utilización de su obra con fines en ocasiones distintos a lo que -- se ha planteado. Lo hemos visto en el caso de Alfredo Quinte-- ros, quién ha sido combativo, desafortunadamente como ya lo --- mencionamos, la utilización de su obra es distinta a lo que fué proyectada. Por otra parte el T.G.P. se ha visto en la situa-- ción en que debe crear innovaciones gráficas, revitalizar la -- imágen de las luchas.

Pilar Castañeda (38) señala como deformación en los há-- bitos y preferencias degustativas desde la educación primaria -- hasta otros niveles. Etienne Balibar ha señalado en el "francés Ficticio", que la formación lingüística no se da solo a nivel -- formal del lenguaje, sino a lo que llama praxis literaria, don-- de la cuestión lingüística señala los distintos rasgos ideoló-- gicos del individuo, es decir, no sólo el sujeto recibe de la -- formación educativa el lenguaje, sino además características -- ideológicas de clase, las cuales en la práctica lingüística se -- muestran con distintas Significaciones en un lenguaje común, -- o nacional; se verifican las diferentes ideologías de clase en -- la práctica lingüística (39).

Castañeda no advierte en su ponencia que el cambio de -- una educación lingüístico-visual, por otra de carácter más bello, no quiere decir que se plantee un cambio en la estructura ideo-- lógica, pues a la belleza le corresponde una semántica, es de-- cir, a un signo le corresponde un objeto signado, y ambos po---

seen un valor social. Si el signo no es común para toda la colectividad, la significación carece de sentido, o bien puede corresponder a una sociedad dividida en clases, donde las significaciones participan de distintos intereses de clase.

Angel Valra en su ponencia sobre el Centralismo Cultural (40), él ha denunciado un hecho real, la contradicción entre el campo y la ciudad. La respuesta por parte del Estado es ampliar sus aparatos ideológicos (Casas de la Cultura), esto es la expansión del estado capitalista. La función del Congreso como sondeo permitió ampliar dichos esquemas bajo la misma modalidad capitalista, ya que para esto se creó el Instituto Regional de Bellas Artes, bajo el control y dirección centralista en la ciudad de México, y con esto es claro que la autonomía regional en lo cultural es relativa, ya que también esto es parte de proceso expansivo del capitalismo.

Por último los viejos muralistas volvieron a retomar y proponer que, el Estado subvencione las artes, ellos eran Anguiano, del Moral, Camarena, O'Gorman y Díaz de León (41). Aunque ellos plantean de nuevo dicha propuesta, ésta aparece en los reglamentos de ley del I.N.B.A., y en los de la Secretaría del Patrimonio y Fomento Industrial, dentro de lo cual se estipula que efectivamente en cada obra de interés social, contenga inscrito un programa de arte monumental. Recordemos el edificio del I.M.S.S., el de la S.C.O.P. (ahora S.A.H.O.P.), etc., paulatinamente dichos encargos han ido disminuyendo y esto debido a que el arte monumental ha ido desapareciendo en su forma de Realismo Social y aparece en forma de abstracto o geométrico. Una de las últimas obras monumentales encargadas por las Instituciones, es la pintura mural del castillo de Chapultepec, realizado por O'Gorman, y que es el fin de un periodo del arte; esto significa que el Muralismo ha quedado como un arte del pasado. La pintura mural ha desaparecido definitivamente y, en su lugar vemos obras como el Espacio Escultórico, el Estado no patrocina la pintura mural ya que ésta, supuestamente no está vigente, así

la Ley de los viejos muralistas señala se encuentra congelada -- para un arte social. El gobierno actual no es el mismo que fué en el período que dió la vida al muralismo, ni tampoco "las condiciones socio-culturales", con esto último se va marcando el -- fin del muralismo en México.

Después de haber señalado algunas posiciones de los artistas, es evidente que no son ellos los que instauran el gusto, sino que: las determinaciones económicas sobre la superestructura influyen desde luego también, en el comportamiento estético del individuo, es decir, propician un modo de relación estético-entre sujeto y objeto, también un modo de representación y una ideología estética dominante surgida como resultado de las contradicciones sociales, ésta se muestra (la ideología estética dominante) como ideal y valor cultural ante la clase sometida. El capitalismo requiere de su reproducción económica, política e ideológica, los ideales y valores culturales se encuentran también en la reproducción social, para ello los mecanismos o aparatos ideológicos reafirman e instituyen las preferencias del gusto.

Es necesario añadir que las posiciones ideológicas de los artistas mencionados, como además de muchos otros, obedece en la mayor parte a ciertos lineamientos gremiales, como por ejemplo: Fanny Ravel, Pilar Castañeda y Mario Orozco Rivera pertenecen al Salón de la Plástica Mexicana, y éste último además, pertenece al Partido Comunista Mexicano. El Salón de la Plástica Mexicana es un organismo subvencionado por el I.N.B.A., además tiene un patronato que lo apoya (algunos de los miembros del patronato son: Lourdes Chumacero, Joel Rocha, Pedro Ramírez Vazquez, Rómulo Sánchez Mireles, Joaquín Shapiro, Luis Echeverría Alvarez y otros), y que actúa en forma de cogobierno con los artistas. El Salón se distingue de las galerías comerciales, por el fomento de los nuevos valores y por la participación de los artistas, plantea una alternativa en la que los artistas se pueden desenvolver mas libremente tanto en lo económico como en lo artístico.

Volviendo con los viejos muralistas, éstos son también-- una agrupación, dentro de la cual se forman seminarios de cultura mexicana, a los cuales también el Estado los subvenciona (me refiero a los casos de O'Gorman, Camarena, Del Moral), en su línea procuran estar con el Estado, aunque a veces lo critiquen, - es decir, viven de él, pero también hablan de él.

El Taller de la Gráfica Popular creó un archivo apoyado por el gobierno en el período 1964-1970, esto significó un intento del Gobierno de Institucionalizar la cultura y apoyarla, el archivo o biblioteca fué inaugurada por Gustavo Díaz Ordaz, esto fué el proyecto del Museo de la Gráfica Mexicana.

Otro caso es el de la señora Helen Escobedo, quién ha sido Jefe del Departamento de Artes Plásticas de la U.N.A.M., bajo la dirección de Gastón García Cantú, ella está al márgen de toda actitud política, ha jugado el papel de funcionario también, ha - nivel de cuadro técnico en los aparatos ideológicos, no se opone a ninguna corriente, sólo se opone a los obstáculos que se le -- presentan en su profesión de artista, no se integra a ninguna línea política y sólo mantiene su posición mediadora, recordemos - que participó en el Salón Independiente, desde la perspectiva de mócrata burguesa, y ha terminado incorporándose a los programas culturales del estado. El capitalismo absorbe a los intelectuales y artistas de distintas maneras.

La forma en que el Capitalismo Monopolista de Estado administra las crisis a nivel continental es de varias maneras: -- en el caso de México, último reducto de la democracia burguesa-- en Latinoamérica, se ha implementado la Reforma y la Apertura Democrática, algunos autores lo llaman populismo (ocultamiento de las necesidades y satisfactores populares entre la retórica oficial, más que en el sentido técnico preciso de Jorge Dimitrov, - el dirigente búlgaro que constituyó la estrategia del frente amplio ante la inexistencia de la clase obrera en la coyuntura entre la monarquía, el fascismo y la organización revolucionaria), pero nosotros lo llamaremos "estrategia política" del imperialis

mo capitalista (42), donde el proceso de absorción o de coloniaje (en este caso en la esfera de lo cultural), está sujeto a la reproducción social del capitalismo monopolista, éste no arrebató la autonomía de las clases proletarias, ni a los artistas, sino que los absorbe para su reproducción, que al fin de cuentas, es su expansión y su fortalecimiento, de tal modo que para poderse expandir el capitalismo requiere de reajustes o políticas emergentes con reformas al interior de su sistema, por tanto, --- cuando las crisis sociales se agudizan, se abre la posibilidad de una política emergente que reestructura la vida política y social, porque definitivamente en lo económico no se pueden reformar las crisis económicas originadas por las contradicciones capitalistas. Ahora bien, esta política emergente; la Reforma Política da la posibilidad de entrar al juego político con sus limitaciones, con la Reforma Política se vale todo dentro de la lucha registrada, es decir, darles el registro a los partidos de izquierda, que entren a las normas y reglas que el Estado impone con la democracia, de no ser así, la otra vía es la subversión. Esta apertura política empieza con los indultos, los perdones a los disidentes. En esto los artistas e intelectuales juegan un papel importante para la democracia burguesa, se les da la oportunidad a los viejos y nuevos artistas e intelectuales, así fueron atraídos por Echeverría. La supuesta avanzada de los artistas e intelectuales de izquierda disidentes del Stalinismo fueron absorbidos por el Estado; a Carlos Fuentes se le envía como embajador a París, a Octavio Paz también a París y luego a la India, a Víctor Flores Olea también a París, actualmente a la O.N.U., Ricardo Guerra a la República de Alemania Democrática, en fin, la lista sería interminable, intelectuales y artistas, según su importancia sería el cargo que desempeñasen, y en la pintura se llegaría al extremo de postularse José Luis Cuevas para Diputado Independiente, otros menores adquirirían puestos en los Talleres Gráficos de la Nación, así como en muy diversas instituciones como el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, otros al P.R.I., en el I.E.P.E.S., etc., esto los inutilizó, pero al mis-

mo tiempo constituyó la nueva imágen del Estado; el Intelectual con el Estado.

La Reforma Política es una estrategia del Capitalismo, a nivel mundial; la Social Democracia como modelo e ideal del capitalismo, el I.P.P.A.L. (Instituto de Partidos Políticos de América Latina), ha sido y es un instrumento de la democracia burguesa, así -- como los vínculos que viene sosteniendo con la Social Democracia Europea, estos mecanismos afectan a los cuadros dirigentes de la clase obrera, deteniendo el avance de las luchas populares (43). Los partidos, los intelectuales y artistas de izquierda en vez de hacer posible el desarrollo de las luchas populares, crean una limitación política y cultural. La actitud tomada por artistas e intelectuales, es una actitud revolucionaria de izquierda -- que pronto es absorbida por la democracia burguesa y los encantos del Estado, esto constituye la imágen del intelectual y el artista que se presenta y se muestra como la imágen del verdadero revolucionario, es decir, se presenta como el modelo de hombre culto, liberal y en el caso de los artistas, genio, que deben alcanzar los cuadros dirigentes de las clases populares. Ahora bién, con la apertura democrática, Echeverría dió cierta posibilidad a que se dieran cambios en la vida cultural, en este caso, las artes plásticas, como ya lo hemos visto, este Primer Congreso de Artistas Plásticos constituyó un sondeo ejercido por el Estado. Los artistas como vemos fueron incapaces de logro alguno, pues ni siquiera pudieron organizarse, y esto es por su -- falta de definición política. La Reforma Política, cultural, -- etc., fracturó cualquier posibilidad de organizarse sólidamente, de aquí que el único vínculo que sostienen los artistas entre sí es solamente estético, es decir, solo se agrupan además de sus -- intereses personales, por la corriente pictórica a la que pertenecen, esto mismo hacen los críticos de arte. Muchos de los artistas que participaron en el Primer Congreso Nacional de Artistas Plásticos pensaron que se darían cambios, otros en vez de esto, pensaron que no sucedería nada. Pero efectivamente, sí sucedió algo, y fué que los artistas plásticos caigan cada vez más -- en el individualismo, pero lo más importante es que en su vocabu

lario plástico se ve reducido en la producción de signos, es decir, irán desapareciendo signos de contenido y significación socio-político, aunque utilicen nuevas técnicas, nuevos recursos, nuevas composiciones, etc., el lenguaje visual perderá en gran medida la connotación socio-política; muchos objetos de la realidad con todo y sus signos han desaparecido de la mente e imaginación de los artistas, con esto se advierte la posición ideológica y política de los artistas que es en última instancia la ideología de la clase dominante. Dentro de los resultados y reformas que el Gobierno sacó del Congreso, formuló un plan de reestructuración a los planes de política cultural, dentro del cual se dieron los primeros pasos. Del 15 al 17 de junio de 1972, se celebró en la Ciudad de Aguascalientes, la Reunión Nacional de directores de Casa de la Cultura dependientes del I.N.B.A.; estuvieron representantes de Celaya, Salamanca, Laguna, Aguascalientes, Zacatecas, San Miguel de Allende y San Luis Potosí. Además de intensificar las actividades culturales se acordó la creación del Museo dedicado a la memoria de Francisco Goitia en Zacatecas, el Museo José Guadalupe Posada y del Taller Nacional de Grabado que estarían en Aguascalientes. Las reuniones estuvieron presididas por el señor Luis Ortiz Macedo.

En otra etapa de reestructuración dentro de la Reforma Cultural, es la de febrero de 1974 en la Ciudad de San Luis Potosí con la Reunión Regional para la Unificación de Métodos de Enseñanza de las Artes Visuales. Participaron en esta fase el Arq. Luis Ortiz Macedo y autoridades del I.N.B.A.L. (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura), maestros y directores de las Casas de Cultura del país, y para abril de 1974 se efectuarían las Reformas a dichas instituciones. Esto parece ser de las primeras acciones llevadas a cabo por la Reforma Cultural, dentro de la reedificación de las Casas de Cultura, no sólo fué administrativo sino también cultural y teórico (44), estos dos últimos puntos fueron replanteados por una serie de Seminarios en otra ciudad, la de Tampico en 1974, donde se planteó la relación entre Arte y Sociedad, artista y su medio, así como los úl-

timos sucesos artísticos a nivel mundial. En estos seminarios - realizados por el I.R.B.A. (Instituto Regional de Bellas Artes)- del Estado de Tamaulipas, fueron abiertos al público, dentro de - los cuales se manejaron conceptos y principios de la concepción- estética burguesa, así como la inquietud de los olvidados aficio- nados al arte en las ciudades de provincia. En el documento -- surgido de estos seminarios se contemplan las características -- políticas que irían tomando la Reforma Educativa y Cultural. (En 1956 la inauguración del I.R.B.A., en el Estado de Tamaulipas es- tuvo entre los presidentes de honor el General Luis Cueto Ramí-- rez, quién en ese momento desempeñaba el papel de jefe de la 8va. Zona Militar y quien fuera uno de los autores del 2 de octubre - de 1968 en Tlaltelolco (45)).

De esta manera vemos como todos estos congresos y simpo-- sios en la provincia y en la ciudad irán constituyendo los me--- dios que el estado utilizaría para consolidar una nueva política cultural, con lo que resultarían algunos cambios; el surgimiento de nuevos centros de enseñanza artística (como por ejemplo el C- E.D.A.R. (Centro de Enseñanza de Educación Artística) en 1976 en Mazatlán que significa el bachillerato en artes) que implican -- cuadros técnicos para la enseñanza de las artes.

De este modo, las reformas ejercidas al ámbito del arte,- estarán en función de los intereses de la clase dominante, el pa- pel de los artistas e intelectuales ha cambiado desde el proyec- to original que ofrecía la pintura social del período del Realis- mo Social (Muralismo) como lo llama Shifra Goldman. El papel del- artista e intelectual en México es el de justificar un modo de - ser del Estado Burgués en la esfera de la cultura. Las Refor-- mas al aparato de dominación facilitan el control del estado so- bre los artistas, al mismo tiempo impiden la maduración de la -- clase proletaria como tal. Las reformas permiten además cons--- tituir un gusto por la pintura de acuerdo a las modalidades que- impone el Capitalismo Monopolista; la dependencia cultural, ar-- tística y representativa en todas sus latitudes; producción, dis- tribución y consumo artístico. Desarticulando el vocabulario vi- sual de los artistas desde la etapa educativa como en la profe--

sional; separando signo y realidad social, signo y objeto. Por otro lado, el espectador recibe signos que no son reflejo de su realidad, sino reflejo de una realidad impuesta. La formación - entonces del gusto social por la pintura está dado desde la fase monopólica de las imágenes; la clase dominante controla los medios de objetivación de la cultura como desde luego los medios - sociales de producción.

- 1 9 7 2 -

Leonardo Nierman presentó en el Museo de Arte Moderno de México una exposición bajo el título de "Instituciones de Uni--- verso" (46), dicha exposición constaba de óleos y tapices, y ésta fué llevada a cabo en enero de 1972. Este artista siempre - ha sido muy reservado en sus declaraciones y en su participación en la vida cultural nacional, sólo ha sido en exposiciones donde se descubre que existe. El ha sido el pionero silencioso del arte abstracto en México, a simple vista no se advierte su impor-- tancia, pero ha contribuido a instaurar el gusto por el arte abs tracto en México, y esto ha sido posible por las condiciones que le han sido favorables, su labor realizada en Estados Unidos, y los coleccionistas nacionales como extranjeros que han acogido - su obra. En 1969, el señor José Gómez Sicré lo invita a expo-- ner en Panamerican Union Washington D.C., el señor Gómez Sicré - ha influido en la vida cultural de Latinoamérica; influyendo e - interviniendo en el acontecer artístico, ayudando a artistas como Nierman. Por esto apoyan a ciertos artistas que les pueden servir para sus propósitos. Pero ¿qué sucede con aquellos ar--- tistas que poseen una significación que puede estar mas vincula-- da a la crítica social?; que no producen obra como la de Nierman. El gusto dominante se los apropia, explicándolos como fenómenos ais-- lados, personales y subjetivos, es decir, cuando el artista mues--- tra aspectos de disidencia social se le denomina el artista in-- comprendido o angustiado, veamos un ejemplo: Francis Bacon (47) artista inglés que trabaja el expresionismo figurativo, ahondan-

do sobre la tragedia moderna; el hombre sometido, angustiado y producto de los males sociales. Para Bacon el hombre es un ser individual que siempre se encuentra encerrado en el drama, todas las representaciones de Bacon son individuos aislados que sufren la soledad, inmersos en la droga, la sexualidad descarnada, la -- religión corrupta, etc. Bacon nunca ha sido un artista de vínculos políticos a las clases populares, sino por el contrario, ha sido un individuo solitario, fué publicista y posteriormente pintor y sufrió los efectos de la II Guerra Mundial. El producto de la venta de su obra lo gasta en alcohol, juegos de azar y no se preocupa por su persona. Estos rasgos representan ante los ojos de la burguesía un encanto mórbido y subjetivista, que se deja ver bajo la democracia burguesa, y que son justificados diciendo que son seres incomprendidos y angustiados, a los cuales el destinio no les sonríe. La burguesía consume este tipo de obra pues representa la tragedia subjetiva en una sociedad individualista; pero nunca se explica que en una sociedad desarrollada como la inglesa (y en general la sociedad capitalista), se generen indivi-- duos con una problemática trágica y que por resultado se manifiesta en la obra de artistas como Bacon; el hombre baconiano es un-- individuo aislado, angustiado y desesperado que no tiene alternativa posible. Se ha dicho análogamente que existe una simili-- tud entre la obra Hiperrealista de Enrique Estrada y Bacon; por-- que parece ser que la similitud formal es lo único que cuenta para algunos detectives del arte. Pero veamos desde la perspectiva semántica. Estrada representa no un hombre descarnado desde su interior, sino justamente desde su exterior, es decir, desde -- lo social; es un campesino, un político, cadáveres, etc., sus representaciones muestran muchas de las injusticias sociales. Esto representa la tragedia, pero no individual sino social; los hom-- bres sometidos por el drama de la explotación del hombre por el -- hombre; la tragedia social incurre a las representaciones de los explotadores, políticos, pueblo, etc. Ahora veamos más de cerca los signos plásticos entre Bacon y Estrada; Bacon plantea una figuración donde los cuerpos humanos se encuentran desgarrados en-

un escenario inexacto, es decir, no nos remite a un lugar específico, son escenarios que sugieren espacios cerrados como una recámara, un baño, una cama, pero de ahí en fuera no sabemos más sobre ellos. El describe al hombre en escenarios de un gemoetrismo ambiental, que nos sitúa en la intimidad del hombre baconiano. A diferencia de esto, el arte Geométrico y Abstracto no nos proporciona ninguna referencia existencial, sólo nos ofrece estímulos sensibles. La figuración de Bacon no describe al sujeto representado o pintado, expresa actitudes humanas y Bacon se autoexpresa con ellas. Los contextos de las figuras tienen un tratamiento de luz y sombra se componen de luz artificial; luz y sombra de interiores, reduciendo la referencia de lugar; intimando más con los personajes, llevándolos al extremo de la soledad y la angustia. A diferencia de esto, Estrada contextualiza la figura en un campo, tras una reja, es decir, le asigna lugares comunes; el campo, el basurero, los personajes se ven afectados por circunstancias; lugar y tiempo, y para ello en ocasiones recurre a contextos no geométricos como Bacon, sino a signos que sugieren lugares. Esta contextualización evidentemente obedece a que los personajes no están aislados; el drama de ellos obedece a situaciones sociales.

Ahora bien, volviendo a la proposición del abstraccionismo de Nierman, éste, como muchos otros artistas retoman el arte abstracto pero no bajo la circunstancia social que le dió origen (la II Guerra Mundial y la posguerra, como V. Kandinsky), sobre todo en 1930-1950 en Nueva York como Jackson Pollock, De Kooning, Mark Tobey y otros más proponían expresar sus sentimientos y no ilustrarlos, considerando que la situación crítica del mundo planteaba la alternativa de que los artistas interiorizaran más sobre sus propias emociones que ilustrarlas; manifestarse como individuo, ya que la situación de la guerra había despersonalizado a los hombres. De esta manera es bien acogida dicha corriente artística en Norteamérica e impulsada por Salomón Guggenheim.

En México muchos artistas, como la burguesía y la empresa transnacional, han pretendido que se institucionalizara el abstrac-

cionismo sobre la base de un arte netamente internacionalista y moderno como lo vimos antes. Similarmente ha ocurrido casi lo mismo con el arte Geométrico, desde sus primeras incursiones; Constructivismo, Formalismo, Geometrismo y Cinétismo.

De esta manera observamos el hecho de que Nierman, así como otros artistas de la corriente Abstracta, ante los enfrentamientos con la vieja Escuela de Pintura Mexicana, radicaba sobre la base de que la figuración ya no aportaba nada nuevo y justamente Bacon la revitaliza en los 50's en Europa. En México es Cuevas -- quién la revitaliza sobre la perspectiva de la interiorización -- del individuo, que renueva la figuración dándole nueva "vitalidad". Enrique Estrada le da otra trayectoria distinta; pero el modo como se apropia la burguesía de este tipo de obras (la de Estrada), es incurriendo a la descontextualización; al hecho de que dichas representaciones son de un pasado revolucionario o que esto sucede en otras partes de Latinoamérica o del mundo. Dando por entendida la convivencia de estilos y corrientes como imagen de un pluralismo plástico y no como contradicciones sociales en las representaciones plásticas.

Volviendo a Nierman, la burguesía prefiere tener obras colgadas en los muros de sus casas de aquellos artistas que "no los hagan deprimirse". Pocos aristócratas se atreven a poner en sus casas obras en las cuales se representa de cualquier manera la tragedia social, prefieren en este sentido una obra que los aleje del mundo cotidiano, que los relaje en sus momentos de ocio, con imágenes como por ejemplo, la muestra de Nierman; "Intuiciones del Universo", en las cuales se observa la magia, sueños, fantasías, sinfonías gloriosas, tempestades de emociones, y como él asegura "el acto de pintar es una experiencia en la cual el control intelectual debe evitarse hasta donde sea posible" (Catálogo, X Aniversario, Galería MER-KUP, ed. 1972).

Quiero dejar claro aquí, que el juicio y análisis comparativo, no quiere decir que una corriente o estilo sea la única alternativa posible, sino que, a todo ese arsenal de signos plásticos le corresponderá un objeto o realidad concreta y condiciones concretas que le den origen, ya sea a partir de cualesquiera que

sean las estructuras de los signos; lo gramatical y lo semántico, que denoten, la necesaria correspondencia entre el signo y lo signado con respecto a la sociedad. Podemos ver cómo los signos aunque tengan connotaciones muy concretas, la reproducción social -- del signo los desarticula, tal es el caso del señor José Gómez -- Sigré, quién concretamente ha intervenido en la vida de nuestras representaciones artísticas a lo largo de treinta años.

Homenaje al Muralista Xavier Guerrero en el Museo de Arte Moderno de México del 4 al 28 de enero de 1972 (48). Como hemos ejemplificado antes con otros muralistas, en la exposición sólo se destacó la obra de caballete, y en la presentación del catálogo tiene un tono como si se tratase sólo de un artista de caballete, como lo señala Jorge Juan Crespo de la Serna, poca referencia se hizo a su obra mural y ninguna a su gráfica en el Machete y como fundador del T G P, Xavier Guerrero fué miembro del Sindicato de -- Pintores, Escultores y Grabadores, también fué director del periódico el "Machete" en el año de 1922. Esta forma de circulación en la que el Estado y la burguesía se proponen que la obra de arte -- fluya, la iremos viendo hasta nuestros días, y como los signos -- pierden su connotación original (F).

Por enero de 1972, en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México se mantenía expuesta la exposición "Primer Salón -- Anual de Escultura" (49). Retomando lo que muchos artistas han señalado con sobrada razón, ¿Qué criterios implementa y con qué argumentos el Estado y la burguesía usa para dividir las artes -- plásticas y les asigna categorías? ya que en los concursos y Bienales se hacen por separado y por especialidades según las técnicas plásticas. Definir lo que es el arte hoy en día ha causado -- muchas polémicas entre los teóricos del arte, ¿con qué justificación el Estado y la burguesía lo hacen?, parece no existir respuesta a esto. Por otro lado las premiaciones son de distintas -- categorías, por ejemplo, en los concursos de pintura se pagan altos premios en comparación con la escultura, grabado u otro tipo de arte. Cuantificar el arte y ponerle categorías es un hecho arbitrario, sin embargo esto ha venido sucediendo desde tiempo, por lo cual los artistas han impugnado bastante, ya que los hace rivarizar y les resta fuerza, sobre todo si éstos pertenecen a gre---

mios o agrupaciones. Parece ser que esto de la preferencia por la pintura sobre otras artes, detecta las preferencias gustativas de la clase dominante, pero ésto no se remite desde ahora, sino que data desde tiempo atrás; la pintura sobre las otras artes es por su fácil apropiación; esto es la propiedad privada en la esfera del arte. Se puede establecer que desde el Renacimiento hasta nuestros días, la pintura como objeto ha facilitado su apropiación, más no así con la escultura, gráfica, etc. Esto es porque la escultura estuvo más ligada a la Arquitectura y Urbanismo como modo de ornamentación o en su forma de arte monumento. En el caso de la Gráfica, se ha considerado un arte de segunda división desde tiempo atrás (desde el Renacimiento), tanto por su constitución formal como por su utilización ilustrativa; en el caso de lo formal es por su multiplicidad; y en el caso de la pintura, ésta posee una constitución única o unicidad de la obra. De hecho todo objeto, cualesquiera que sea su constitución formal, sintáctica o gramatical que esté destinada a fines sensitivo-visuales; todas las modalidades del arte: grabado, pintura, expresiones populares, escultura, etc., son en última instancia productos artísticos que constituyen la esfera del arte. Pero cabrá advertir que las relaciones entre sujeto y objeto artístico cambian según las determinaciones histórico-sociales, y con ellas los signos, según los intereses sociales, los intereses de clase o los de las ideologías imperantes, los modos de consumo, los modos de interpretación, más no así las connotaciones del objeto artístico.

Volviendo al Primer Salón Anual de Escultura, en éste se optó por no premiar a ningún artista. Dentro de dicha exposición encontramos obras de: José Arechiaga, Gustavo Bernal Navarro, José Cabrera Hernández, Felipe Castañeda, María Lagunes, todos ellos dentro de distintas modalidades de la neofiguración, y de las otras modalidades; abstracta y geométrica: Benjamín, Mario Burguet, Geles Cabrera, Pilar Castañeda, Armando Federico, Ernesto Mallard, Leonardo Nierman y otros.

Dentro de los programas culturales de la Reforma se promovió El Primer Salón Nacional de la Estampa (50). Con este Primer

Salón Nacional bajo el nombre de "Estampa"; se engloba todas las modalidades de la gráfica; grabado, serigrafía, xilografía, etc. Dentro de todo este despliegue de promociones, el I.N.B.A. pretendía dar una imagen de preocupación por las artes. Como ya lo hemos señalado antes, esto significaba la posibilidad de cambio, ya que este Primer Salón de la Estampa sustituía a los salones anuales de grabado, dando así lugar a que las nuevas técnicas y nuevas modalidades se manifestaran. Lo que aquí cabe destacar es -- que el Estado se revitaliza y se renueva, cuando hace cambios en su interior, pero los cambios no son radicales, sino que ejerce reformas y aprovecha en su beneficio las nuevas realidades, es decir, reestructura sus esquemas, pero siempre con la misma modalidad; a las nuevas tendencias, con técnicas, lenguajes, conceptos y modalidades nuevas, éste (el estado), modifica sus propias estructuras. Ayer era sólo grabado y litografía, hoy son muchas -- las técnicas, de aquí que el sistema reestructure sus conceptos -- ampliándolos y absorbiéndolos, pero sigue instaurando un modo de ser en lo cultural que casi no implica cambio alguno, lo que cabe añadir, como lo hemos dicho antes, muchos de los conceptos en que se basan las instituciones, como criterios de aprobación y selección, es el tratamiento fino y excelentemente trabajado con que -- los artistas operan, es decir, se destaca sólo lo formal o se le alaba. Pero con lo que se dice, cómo se dice, y cuándo se dice, -- son elementos que casi no se señalan. En esta exposición se presentaron algunos artistas que hacen escultura como pintura y por supuesto, obra gráfica. La exposición estuvo constituida por artistas como: Ofelia Alarcón, Alberto Antuna, Feliciano Bejar, -- Xavier Campos, Carlos García Estrada, Waldemar Luna, Arturo Pastana y otros de las corrientes formalista, geométrica y abstracta. De la neofiguración y realismo social en sus distintas modalidades: José Arellano, Martha Alatorre, Ángel Bracho, Pilar Castañeda, Guillermo Ceniceros, Hugo García Pérez, Arturo García Bustos, Alfredo Quinteros y otros.

En Marzo de 1972 expone José García Ocejo en el Palacio de Bellas Artes, con el título de la exposición: "Instancias del Pla

cer" (51). Ocejo es de esos artistas llamados de la neofiguración. Sin embargo, es necesario señalar que existen artistas apolíticos, como lo hemos visto, que son utilizados en una política cultural, otros que son combativos, ligados a las luchas populares y a la cultura de la resistencia, de estos hablaremos más tarde. Pero existen otros que se alinean a las oportunidades -- que les brinda la burguesía, practicando así una política cultural muy personal, la cual implica la búsqueda del reconocimiento por la clase dominante. Ocejo es de este tipo de artista, que sin ser político, ejerce una política con su actitud, a saber: en 1968 participa en la exposición de la serie "Los Deportes", en la Galería Antonio Souza, en el mismo año participa en la "Exposición Solar", de la cual obtiene un premio. Dicha exposición fue la culminación de las XIX Olimpiadas. Tampoco se alinea a ningún grupo o gremio independiente o político. Algunos años atrás participó en la exposición "Confrontación 66", dentro de la cual colaboró con la neofiguración; en 1967 mientras se presentaba la exposición Tendencias Actuales del Arte Abstracto en México, él participaba en la exposición "Pintura Actual en México" (En el Museo de Arte Moderno) y para 1971 participa en la muestra de "Arte Fantástico y Arte Surrealista en México" (también en el Museo de Arte Moderno). Dentro de los coleccionistas que poseen su obra, están las siguientes personas: Colec. Duquesa de Tovar, Madrid, España. Colec. Marqués de Tabalos, Madrid, España; entre las colecciones nacionales destacan dos: Colec. Miguel Alemán Valdés, y Colec. Jacobo Zabłudowsky. Otra colección importante que tiene obra de él, es la Colec. Somoza, Nicaragua (cit. catálogo). Señalamos las colecciones que poseen obra del señor García Ocejo, ya que aquí directamente aparecen, uno de los elementos fundamentales para el desarrollo de las artes. Me refiero al coleccionista que juega un papel importante, pues éstos aunque viven en el anonimato como coleccionistas, representan el mercado directo que según sus preferencias e inferencias hace posible que la obra llegue a conformar las preferencias sociales. Sin embargo, observa-

mos que los coleccionistas aquí señalados, por un lado representan la oligarquía hispanoamericana y por otro se detecta las preferencias no sólo visuales sino las preferencias ideológico-artísticas de esta oligarquía que va ejerciendo las instancias gustativas de un tipo de obra. Cuando el Estado promueve artistas de distintas corrientes estéticas, ideológicas y políticas, está creando un ambiente de democracia o mejor dicho, su imagen de liberalidad.

En Mayo de 1972 se presentó el VII Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas en Aguascalientes (52). Dicha exposición se presentó en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, éste evento anual para estudiantes se viene realizando desde varios años atrás, y año con año se mira las distintas inclinaciones estéticas de los alumnos. Se entregaron premios en el séptimo concurso por medio de los señores Ortíz Macedo y el señor Gobernador de Aguascalientes.

Eduardo Terrazas expuso en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México (53), allí exhibió tapices. Terrazas es un arquitecto y diseñador que ha experimentado en la pintura y en esta ocasión, lo hace en el tapiz. El ha desempeñado un papel importante en la producción social de imágenes al servicio del Estado; fué coordinador general del diseño en el Programa de Identidad Olímpica en México en 1968, así como múltiples actividades dentro de la industria de la imagen bajo el nombre de Diseño Gráfico Industrial. En esta exposición utilizó varios materiales, entre estos, la "fuerza de trabajo" de un Huichol experto en tapiz, el cual con su habilidad realizó los diseños de Terrazas, éste aseguró que el artista debe usar la habilidad de otro "artista". Esto implica la industria del arte, no es un trabajo artístico comunitario, sino más bien, "el trabajo asalariado en la producción artística". Esto también implica además de lo anteriormente subrayado, la frontera existente entre arte culto y arte popular, así como la negación de este último (en arte popular).

En julio de 1972 se inaugura la exposición "Juárez a través de Algunos Pintores Mexicanos del Siglo XX", en el Museo de Arte Moderno de México. Este evento formó parte de las actividades --

para conmemorar el año de Juárez (54). El Estado impulsa de acuerdo a sus intereses políticos las imágenes de los individuos de la historia o héroes nacionales, y por otro lado obliga a los artistas a elaborar dichas imágenes, creando en éstos, un condicionante, ya que los figurativos serían los únicos participantes, pero al mismo tiempo esta exposición sirve para el discurso demagógico del gobierno.

"Cuevas Ilustrador de su Tiempo". Exposición en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México efectuada en septiembre de 1972 (55). Efectivamente Cuevas ha ilustrado su tiempo, el tiempo de la clase dominante, él quien ha sido utilizado por la política cultural imperialista, no sólo ilustra plásticamente, sino que da la imagen del artista incomprendido, él representa la neofiguración en el arte, en esta neofiguración se reestructuró no sólo su diseño, sino además la gramática y la semántica visual, las connotaciones de carácter social que poseía el realismo social desaparecen en este neofiguratismo, pero sabemos que no se trata de la lucha de signos, de connotaciones, de formas, etc., sino de la lucha de clases, que se pueden expresar con signos; cuando la gramática y semántica corresponden a un momento socio-político concreto.

Federico Silva pionero del Cinetismo en México, expuso el 17 de octubre del 72 en el Palacio de Bellas Artes (56). La exposición con el nombre de "Lumínica 2 Láser", Manuel Enriquez, al violín, improvisó en dicha exposición con las motivaciones de las proyecciones y cuya novedad radicó en la utilización del rayo láser creando nuevas formas. Esta espectacularidad de tipo perceptual es en uno de los pioneros del cinetismo en México. Lo novedoso, que sólo se queda en la técnica, en los sentidos, en la percepción y que olvida la conciencia del sujeto sensible, esto es una muestra de la tecnología en su grado de espectacularidad; el arte y la tecnología. Esta carencia de significación sólo como acto puro, plantea el problema de un signo sin realidad objetiva que le corresponda; como acto gratuito que busca el estímulo vi-

sual solamente. En México en donde el desarrollo tecnológico no está avanzado, una arte así parece estar separado de su realidad. La producción artística de tales modalidades está en pocas manos, ya que el grueso de los productores plásticos no tienen acceso a los medios tecnológicos más avanzados, de aquí que unos pocos lo puedan hacer, dando así lugar a los artistas de élite dentro de una vida plástica de élite.

Alberto Gironella con la exposición "El Entierro de Zapata y otros Enterramientos" se presentó el día 8 de noviembre de 1972 en el Palacio de Bellas Artes (57). Este señor también de la neo figuración, utiliza en su obra combinaciones múltiples, elementos figurativos (fotografía, dibujo, etc.). El en 1957 conjuntamente con Cuevas lanzó feroces ataques al realismo social, pero con esta exposición de temática "social", se advierte que sólo buscaba reconocimiento, ya que aquí no hace crítica ni denuncia artística, pues presenta personajes mitificados de la Revolución Mexicana y volviéndolos misteriosos con esta estética idealista y espiritualista, gentes como este señor entorpecen la significación concreta de las realidades a partir de sus ficciones espiritualistas apoyando el discurso demagógico del Estado. Gironella es uno de los tantos artistas de la nueva generación, que declaraba, atacando al muralismo, ahora se ha consolidado y ha sido absorbido por la cultura del Estado Capitalista Periférico. En esta nueva etapa, los neofigurativos no han planteado la revitalización de la plástica mexicana de carácter social.

- 1 9 7 3 -

Una muestra significativa en ese año fue la retrospectiva (1962/1972) del señor Fernando García Ponce en enero de 1973 (58), y digo significativa no por la importancia plástica, sino que muestra los aspectos ideológicos de una cultura dependiente. Este señor oportunista y sin ninguna trayectoria clara de esta nueva generación de artistas abstractos y neofigurativos, que aunque poseen lenguajes plásticos distintos, no distan mucho entre sí, -

con respecto a sus intereses de clase. El señor Ponce participó en 1965 en el Salón ESSO, ganando el primer premio. Recordemos en las primeras páginas de esta investigación el período de los - 60's, cuando la Standar Oil Company promovió el Salón ESSO en La tinoamérica, con una política cultural diseñada por la Agencia -- Central de Inteligencia (C.I.A.) sobre nuestro --- continente, e implementada por el Museo de Arte Moderno de Nueva-York. El señor Ponce participó en 1965 en la muestra "Selección de Artistas Contemporáneos de Estados Unidos y México". Esto sin duda alguna muestra que los artistas de la nueva generación, lo - único que pretendían era ser reconocidos. Este señor dentro de la línea del abstraccionismo, donde ha desarrollado aparentemente un arte desligado de lo político, como muchos otros han sido utilizados por la política cultural del imperialismo capitalista. -- García Ponce en 1966 participó en la exposición "Confrontación 66", y para 1968 en el "Salón Independiente". Siendo en esta etapa -- miembro del Salón Independiente, en el cual todos los artistas -- miembros estaban desligados de las instituciones del Estado, y -- como muchos otros terminaría alineándose a las instituciones y a la política cultural del Estado. Esto demuestra que este tipo -- de artistas aparentemente "no" tienen una ideología clara, pero - sí existe un interés de clase muy definido, aquel que es el interés de la clase dominante.

La Exposición "Cuadernos del Taller Clot Bramsen et Geor-- ges de París, Litografías" en la cual participaron Alechinsky, -- Cuevas, Engelman, Erro, Jorn, Lauro, Macreau, Marcos, Sorense, -- Tabuchi, Toledo, Topor, Trotzic, Viswandahan y Wyckaert de enero a marzo de 1973, en el Palacio de Bellas Artes (59), constituyó - la revitalización de la litografía en el mundo plástico de México. Cabe añadir que el taller Clot Bramsen at Georges de París, ha re presentado la imagen del taller famoso, por sus miembros y por -- su fundador (August Clot), ya que en él han trabajado Fan La--- tour, Odilón Redon, implicando ésto, L'estampe originale y de Pein ters-graveurs de Vollard. Por este taller pasaron muchos artis-- tas como Seurat, Manet, Lautrec, Bonnard, Villard, Roussei, Denis

o Signac y otros más, desde su fundación hasta nuestros días. ---
¿Pero qué representa esto en México?, representa la imágen revita-
lizada de la litografía, pero no desde la perspectiva artística y
social que le dió origen al taller, sino desde la perspectiva ar-
tística y aristócrata del ambiente parisino traído a México con-
la pretención de poner la muestra a los demás artistas, a que pro-
duzcan litografía numerada y limitada, firmando en exclusivo para
aquellos que las pueden adquirir. La forma de esta producción ar-
tística es a la manera de serie o portafolio, donde implica un mo-
do de consumo artístico en conjunto o grupo de litografías de uno
o varios artistas, es ésta la imágen europea de una modalidad del
arte donde la impresión de ejemplares es limitada (entre menor --
sea el tiraje de impresión es más cara la obra) atacando así a la
forma gráfica masiva o de alcances amplios de la gráfica popular.

En marzo de 1973 Felipe Ehrenberg realizó una muestra de -
sus trabajos con el título de "Variedades Garapiñadas" (60), la -
muestra consistía en una serie de alternativas plásticas; criti-
car lo que es o no arte, valores artísticos, conceptos, etc. Es-
te señor, quién ha sido crítico a lo tradicionalmente entendido-
por arte, presentó sus alternativas y críticas bajo la forma --
del Conceptualista del Arte (Conceptualismo; movimiento que --
investiga la esencia del hecho estético, más que su realización-
material) ejemplificando con fotos y documentos sus trabajos.--
La posición ideológica de este artista, ha sido siempre de crí-
tica y sátira al sistema cultural, político, y social de Mé---
xico desde una aparente liberalidad. El ha participado en el III
Salón Independiente, los trabajos que exhibe normalmente son por-
los canales acostumbrados de circulación (galerías, museos, etc.),
aunque este señor plantea alternativas distintas, ante los ojos -
de la burguesía representa el encanto de un artista excéntrico. -
Sus propuestas de replantear la cultura sólo son desde la perspec-
tiva estética y su revaloración por medio del Conceptualismo, sin
embargo, su obra entra en la política cultural de la democracia -
burguesa, en esa atmósfera de liberalidad. Lo que concierne a su

obra, no surge desde las clases populares, sino justamente desde el interior de la clase dominante.

Otro caso importante a señalar y muy singular, es el de -- Fernando Leal, a quién el I.N.B.A. le organizó una exposición en el Palacio de Bellas Artes (61) de la ciudad de México (en abril de 1973), bajo el título de "Fundador y Disidente del Movimiento Muralista de México". En el catálogo hizo la presentación el señor Antonio Rodríguez, en donde señaló que si por un lado existe la pintura mural, por otro lado, existe un arte ligado a la arquitectura. Con esto que señala este señor presupone que la pintura mural tiene la función de ornamentación y no de una representación artística vinculada a lo social. Al presentar a Fernando Leal, lo hace con el intento de estudio y revaloración, a un fundador del movimiento muralista mexicano. A Fernando Leal según señala Rodríguez, se le marginó del movimiento muralista y se había asumido hacia él una actitud más aparente que real de disidencia.

Lo que se advierte aquí, en la revaloración que hace el -- I.N.B.A. de Fernando Leal, es confrontarlo con los muralistas e intelectuales de aquel tiempo, más no se le confronta a él con la realidad. Lo que hace el I.N.B.A. es una falacia, pues muestra a Fernando Leal como disidente de los muralistas y por otro lado, vemos su obra de carácter social que sí está comprometida socialmente, ¿pero desde qué punto de vista él estuvo comprometido y cual fué su posición política e ideológica?. Veamos por partes; es una falacia la actitud del I.N.B.A. y la del señor Antonio Rodríguez al enfrentar a los muralistas entre sí, y no mostrar la situación real. Segundo ¿Cuales son los motivos de la disidencia de Fernando Leal?. Son justamente los del social-demócrata que no estuvo de acuerdo con los muralistas en algunos puntos, así como no lo estuvo con el Gobierno de aquel entonces. En su libro "El Derecho a la Cultura" (62) donde propone que la burguesía es quién debe apoyar con los gastos económicos las obras artísticas para el pueblo, ya que ella ha llegado a su estabilidad económica

y el proletariado no, también exige al Estado el apoyo para un arte social. Es evidente que la burguesía apoya el arte pero no para la clase trabajadora, sino para ella misma. Con esto vemos algunos rasgos ideológico-políticos del Leal, los cuales justifican la existencia de la clase dominante dentro de una convivencia pacífica con la clases populares. Este tipo de visión influyó al aislamiento de Leal con respecto de otros muralistas que sí tenían una idea política más clara. Pero es necesario recordar que el señor Fernando Leal fué un católico devoto, crítico de las injusticias sociales que lo hizo integrar el Grupo 30-30 contra la enseñanza académica; él es uno de esos extraños casos de artistas religiosos por un lado y por otro combativo, el caso de él no fué que el gremio muralista lo relegara, sino que él se sumergió en una soledad, y se fué apartando por sus resentimientos.

Hemos señalado aquí brevemente la importancia de la revaloración burguesa de la obra de arte y por que muestra algunas exposiciones, el papel que juegan los críticos de arte o ideólogos -- culturales de la burguesía.

Fernando Leal fué pionero del muralismo, además produjo -- obra teórica (El Derecho a la Cultura, La Cultura y la Propiedad Privada, el Arte y el Pueblo), solidario en las luchas populares; en 1928 fundó el Centro Popular de Pintura Saturnino Herrán en la ciudad de México, en 1929 es miembro fundador del Grupo Revolucionario de Pintores 30-30, en 1935 da conferencias y pinta el mural "Neptuno Encadenado" en Panamá, pero antes de ésto pintó en 1927- la "Escala de la Vida", que por sus proposiciones teóricas y estéticas le crearon ataques y por supuesto el retiro de encargos -- por parte del Estado, esta obra de Leal fué destruida (en la Secretaría de Salubridad y Asistencia, Méx, D.F.), también correría la misma suerte otro de sus murales; el de Panamá "Neptuno Encadenado" y sólo algunos murales como los de San Luis Potosí se conservarían, y en su larga trayectoria terminaría haciendo encargos de pintura mural en templos católicos, aunque de ninguna manera perdería su sentido combativo, ya que en estos estarían representados por imágenes de lo popular, pero desde la perspecti--

va de la democracia cristiana. Otro dato importante para situar a Leal fué que en 1922, después de la muerte de José Guadalupe Posada, Fernando Leal y otros artistas: Gabriel Fernández Ledezma, - Francisco Díaz de León y Jean Charlot revitalizan la gráfica popular, pero sólo les interesa lo formal de la gráfica de Posada y - no su idea política de su gráfica.

Después de tantos años de olvido a Fernando Leal, así como a muchos muralistas que han sido atacados por la nueva generación de artistas, son rescatados ahora, pero no por ninguna agrupación de izquierda, sino por el Estado y la burguesía quienes -- rescatan y ponen de nuevo en la circulación sólo su obra de cabellete y bajo el "título" de "Disidente del Movimiento Muralista". Sabemos que dentro del muralismo existía el ala reaccionaria, intermedia y de izquierda pero esto se oculta en la esfera de la -- circulación por la clase dominante. Leal fué disidente de un arte que no estuviera vinculado a los intereses populares pero desde la línea demócrata cristiana.

Sabemos que con el desarrollo capitalista, los empresarios capitalistas tienden a desaparecer y en su lugar aparecen -- los consorcios, en el caso de los mecenas éstos han desaparecido y en su lugar la empresa privada se vuelven los modernos patrocinadores del arte. Estos obedecen a políticas culturales bien de finidas, pero no necesariamente actúan concientemente con una política intencionada, ellos creen construir la cultura, por ejemplo, tratan de que los artistas usen los productos producidos por tales empresas; ya sean pinturas, esmaltes, resinas, papel, acrílicos, etc. Pero veamos un ejemplo entre tantos: La Compañía -- Cartón y Papel de México, S.A., presentó la exposición "Artes Gráficas Panamericanas" que donaría al I.N.B.A. (63). Tal evento - implica la promoción de sus productos, como muchas empresas lo hacen. En esta exposición se mostró la colección de dicha empresa correspondiente a los años de 1971 a 1972. Los artistas participantes fueron: Edmundo Aquino, Rodolfo Nieto, Pedro Preux, Ramos Prida, Juan Salazar, Rafael Coronel, Corzas, Helen Escobedo, Fernando García Ponce, Vicente Rojo, Toledo y otros.

Otra exposición similar fué en septiembre de 1972 con el título de "Grabado Latinoamericano de Hoy" (64) y ésta fué patrocinada por la empresa privada de la Cigarrera Nacional, S. A., -- realizada en el Palacio de Bellas Artes. Esto constituye la nueva imagen del patrocinador, que como antaño impulsaba un tipo de arte, conformando de esta manera cierto tipo de gusto y una forma especial de apropiarse de la obra, los aparatos ideológicos de -- Estado aparecen sólo como mecanismo de esta política cultural (65).

En agosto del 73, el I.N.B.A. presentó una exposición de Diego Rivera, perteneciente a la Colección Marte R. Gómez (66) y que fué adquirida por el I.N.B.A. El señor Marte R. Gómez participó en la Revolución Mexicana y a partir de esto desempeñaría un sin número de puestos en la política nacional, casi todos los cargos serían en torno al agro nacional (en las comisiones agrarias-creadas por Emiliano Zapata). El señor Marte R. Gómez representa a la nueva burguesía de la revolución, con la imagen culta e impulsora de las artes, este señor como todos los coleccionistas, - viven siempre ocultos en las biografías de los artistas. En esta exposición con el título de "Colección Marte R. Gómez, Obras de Diego Rivera" se le rinde homenaje y se presenta a la luz pública como coleccionista y señalándolo como impulsor de las artes, pero que al fin de cuentas representa a la clase en el poder. Estos oligarcas aparecen como benefactores de las artes.

La exposición "Hacia un Perfil del Arte Latinoamericano"- (67) (Arte Conceptual), mostró el grado de interés que tienen los artistas por este movimiento, ésto no ha sido muy desarrollado, - pues el mercado del arte en México hace que la mayoría de artistas se inclinen a la producción de obra de arte objeto, es decir, producen objetos obra de arte y, por otro lado el Conceptualismo propone una obra de arte en la cual el concepto prevalece sobre la realización de la obra o sobre el objeto obra de arte. Aquí - el sistema capitalista propicia más la producción de objetos obra de arte que los concernientes al conceptualismo, pero el sistema capitalista no niega tampoco el arte conceptual, es más, produce las condiciones para que éste se dé.

Un último evento relevante de 1973, fue el II Salón de la Historieta Mexicana; "Salón del Humorismo '73"(68). El evento - fue inaugurado por el presidente Luis Echeverría, esta modalidad - artística es absorbida por la expansión Capitalista; dentro de los procesos de expansión capitalista, este conlleva también en su ámbito de la cultura, un proceso de asimilación y absorción de los modos expresivos populares. Para poder expandirse necesita absorber las distintas instancias sociales y culturales para su reproducción, de este modo la Reforma política, cultural, etc., como mecanismo de absorción ante los tipos de expresión popular (la caricatura) pretende no sólo absorber los modos expresivos, sino además, a los productores y a los consumidores. Este tipo de expresión plástica (la caricatura) sirve también dentro de los procesos de liberación nacional en su ámbito cultural, como elemento expresivo contra la expansión capitalista y como manera expresiva popular dentro de las sociedades divididas en clases.

Cabe recordar que esta forma de expresión artística, surge de las clases populares a principios del siglo pasado como expresión crítica de la vida política, ya que es una forma de expresión masiva. Daumier, artista participante de la Comuna de París utilizó esta modalidad para lograr una forma de significación vinculada a las luchas populares.

El efecto causado por tal exposición (la del Humorismo '73) significó ese ambiente de las Reformas de la democracia burguesa; la libertad de expresión en la caricatura.

- 1 9 7 4 -

Dentro de la nueva política cultural se ampliaron los esquemas de circulación con la Reforma Educativa y Cultural. Se efectuaron exposiciones de: Feliciano Béjar en la Casa de la Cultura de San Luis Potosí, bajo el título de "Magiscopios, Oleos y Grabados" (69). En la Casa de la Cultura de Aguascalientes se presentaron obras de Aceves Navarro y Alberto Gironella, la mues-

tra con el título "Cuarenta Años de Pintura Mexicana" (70). Y en la Casa de la Cultura de Guadalajara, Jalisco, se ofreció una exposición de "Artes Gráficas Panamericanas", la cual ya mencionamos antes; todos estos eventos se efectuaron en el mes de marzo de 1974.

Dos artistas de las generaciones más recientes, surgidos del Salón Independiente que figuran actualmente dentro del movimiento Geométrico son Hersua (Hernández Suárez) quién expuso en el Palacio de Bellas Artes en enero de 1974 (71), y Sebastián, -- que expuso en el mismo sitio en el mes de julio del mismo año (72). Ambos representan a la nueva generación de artistas que pretenden vínculos con el espectador a partir de los estímulos perceptuales, en los que el espectador se ve obligado a ser activo. Los estímulos de este tipo de manifestación artística, remiten sólo a las formas visuales, es decir, signos sintácticamente armónicos, pero sin relación semántica; una modalidad artística que produce ambientes, pero que por sí sólo carecen de significación directa con la realidad. Esta modalidad del arte, según sostienen ambos artistas, buscan los vínculos con la sociedad a través del urbanismo, pero en las sociedades en las que la lucha de clases bifurca intereses es imposible tal intención de vínculos, este tipo de arte difícilmente puede establecer comunicación cuando los lenguajes visuales están relacionados con la división social de clases; cada estrato social conforma su propio lenguaje según sus determinaciones de clase. La única clase que se apropia y vincula a esta modalidad del arte, es la clase dominante, la cual en el poder, proyecta a nivel urbano la nueva imagen de las ciudades.

Un caso relevante para la vida plástica del país desde la etapa del Muralismo hasta nuestros días, es el caso del señor Rufino Tamayo, quién mostró sus trabajos en septiembre de 1974 en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México. La exposición viajaría a Italia, Francia y Norteamérica, promovida por el I.N.B.A.(73). El señor Tamayo siempre se mostró renuente al Muralismo de carácter socio-político, y siempre se alineó al figurativismo de corte espiritualista, vinculado a la burguesía nacional e -

internacional. El ha sido de los promotores por el gusto hacia el arte prehispánico; en el mes de enero de 1974 entregó al Estado el "Museo de Arte Prehispánico Mexicano" que lleva su nombre en la ciudad de Oaxaca. Es necesario señalar aquí, que el gusto por lo prehispánico obedece a la necesidad nacionalista de la burguesía posrevolucionaria, por lo tanto, esto hizo posible el trabajo de Roberto Montenegro (con el Museo de Artes Populares), y el de Tamayo con su Museo de Arte Prehispánico, y que han sido absorbidos por el expansionismo capitalista en esta refuncionalización de la cultura (74). Esto representa la revaloración del arte prehispánico en dos sentidos: uno por la explicación burguesa del arte y la otra; tal obra casi siempre ha sido explicada desde el punto de vista de la arqueología, esta revaloración tal y como se muestra en el Museo Rufino Tamayo de Oaxaca, es desde la perspectiva de la "obra de arte" de las sociedades prehispánicas.

Por otra parte, en 1979 en la ciudad de Nueva York, se le erigió el "Museo Rufino Tamayo" promovido por la burguesía neoyorquina, se ha tratado también de reproducir la misma situación en la ciudad de México, bajo el gobierno de Luis Echeverría, quién postergó el proyecto, ya que creó descontentos entre el ambiente artístico. Esto mismo sería posible con el gobierno de López Portillo en el año de 1981, contando con el apoyo financiero del grupo Alfa de Monterrey, para que se construyera e inaugurara el "Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo" en Chapultepec. Esto significa la consolidación de la burguesía en la esfera de la plástica (G).

El I.N.B.A. organizó una muestra homenaje por la muerte de Lilia Carrillo, en el Palacio de Bellas Artes en octubre de -- 1974 (75). Lilia Carrillo fué pionera del abstraccionismo informal en México y elemento discutible en el Salón ESSO de 1965, así como miembro activa del Salón Independiente. En el Salón ESSO estaban como jurados: Tamayo, Justino Fernández, Juan García Ponce, Rafael Anzures y Orozco Romero; esta etapa significó el momento de ruptura en la que la vida cultural cambiaría; todos aquellos miembros del Salón Independiente serán los nuevos artistas que figurarán en la vida cultural del país.

=

- 1 9 7 5 -

El 11 de marzo de 1975, se rinde homenaje a David Alfaro-Siqueiros en el Palacio de Bellas Artes. En la muestra no sólo se exhibió su obra, sino además, datos biográficos de su vida --- plástica y política. La exposición fue inaugurada por el entonces presidente Luis Echeverría Alvarez (76).

Prácticamente con el Poliforum (inaugurado en 1972) y con la muerte de Siqueiros (1974), termina un período fundamental en la vida plástica del país. Mucho se criticó la última etapa de este artista, con la cuestión del Poliforum (patrocinado por Manuel Suárez), pero como hemos observado a lo largo de esta investigación, la nueva generación de artistas tomó una dirección distinta. Por un lado, afectada por la política cultural del -- expansionismo norteamericano en Latinoamérica, y por otro lado, -- las condiciones sociales y económicas en las que se gestó el Mu-- ralismo habían cambiado, hacia una modalidad de dependencia eco-- nómica y cultural. Justamente esto marcaría las nuevas represen-- taciones y significaciones plásticas, aunque Siqueiros no hubiese aceptado el patrocinio de Manuel Suárez (representante de la em-- presa privada y de la burguesía a la que Siqueiros siempre repu-- dió) para crear el Poliforúm, esto en nada hubiese cambiado. La -- nueva conformación de la plástica y del gusto, ya que éstos dos -- elementos no están dados por un solo hombre, sino justamente por -- las estructuras sociales y las condiciones del momento histórico, de aquí que las nuevas representaciones y significaciones no bus-- quen los intereses de la clase proletaria, sino que por el contra-- rio, las de la clase dominante. Todo intento de vínculo de los -- nuevos artistas con la clase proletaria a partir del urbanismo u-- otras modalidades artísticas que no surjan como expresiones del se -- no mismo de dicha clase, son intentos desahusados. Cualquier -- movimiento plástico representativo de las clases populares ten--- drán que gestarse y surgir desde el interior de dicha clase. Es-- justamente Siqueiros un ejemplo de un arte vinculado al proceso -

de lucha de liberación nacional desde la perspectiva política del socialismo, esto se advierte cuando en el período "1922-1931 busca las bases prehispánicas, coloniales y folklóricas que forman la tradición artística nacional y su primer período de militancia política en el campo obrero. 1932-1938, período de inconformidad frente a las formas prehispánicas, coloniales y folklóricas de México -por arcaicas y anacrónicas- y período de búsqueda en una función pública y de un estilo moderno para la pintura contemporánea de orientación social. 1939-1950, período de liquidación de la etapa técnico-experimental, para penetrar teórica y prácticamente en la base social, técnica, formal y estética de un nuevo realismo o realismo moderno. Período de una más amplia y mejor función cívica del arte. 1951-1965, período de balance o autocrítica de la obra realizada, con miras a su depuración de todo lo esteticista o formalista, de acuerdo con la finalidad histórica que le corresponde. Período de búsqueda de un alcance positivamente proletario y popular de la obra de arte pictórico" (77). - Siqueiros para la década de los setentas quedaría solo, ni siquiera el partido comunista compartiría los últimos momentos de su lucha, es así como termina un período de la plástica nacional.

Pero sinteticemos lo que hasta ahora hemos visto: los homenajes a los artistas de la Escuela Mexicana de Pintura serán sucesivos, y donde se ocultarán las relaciones entre su militancia política y su producción artística. En este primer lustro parece definitivamente el Muralismo y sobre todo con la muerte de Siqueiros. Las nuevas generaciones de artistas surgidos de los 60's, como resultado de la penetración norteamericana en la cultura nacional, se avocarán al Abstraccionismo y Geometrismo; este último en la fase de experimentación, buscando por la vía del urbanismo vínculos con la sociedad. Los casos de Arte POP, Art OP, Cinético y otras modalidades del arte, no han tenido la misma repercusión que el Geometrismo y Abstraccionismo, aunque casi todas estas modalidades del arte tienen pocas diferencias, casi todas pretenden estimular la percepción sensible del espectador, pero relegando el plano de su conciencia.

El caso de la Neofiguración es distinto, pues propone a una figuración sin connotaciones socio-políticas, como lo hemos visto con los ejemplos de Cuevas, Gironella, García Ocejo, etc. En cambio la Escuela Mexicana de Pintura (o realismo social como lo llama Shifra Goldman) proponía un arte con signos socio-políticos y además vínculos a un proceso de lucha de liberación nacional.

Por otra parte, las concepciones burguesas del arte persisten en todos los niveles (la crítica de arte, la política cultural de las instituciones, etc.) de los sucesos artísticos; Bienales, Exposiciones, Concursos, Salones, etc., donde se promueven categorías artísticas; la pintura en primer lugar, después la escultura, la gráfica y el tapiz como manifestaciones de último plano. ¿Cuales son los argumentos con que justifica la teoría burguesa del arte esta división en categorías? Parece no existir respuesta a esto.

Otro de los hechos relevantes en este primer lustro, fueron las implicaciones políticas de la crisis surgida en 1968 y que se manifestaran también en 1971. El Salón Independiente como órgano aglutinador de la pequeña burguesía intelectual y artística, y por otro lado, los estudiantes de la E.N.A.P. que se manifestaban solidariamente con el movimiento obrero y estudiantil, produciendo obras artísticas surgidas de condiciones sociales realmente críticas. La Reforma Política y Cultural como proceso de absorción de artistas e intelectuales que implementó el Estado, causó en el ambiente artístico un cambio en las representaciones plásticas, así como el debilitamiento en el carácter combativo de algunos artistas, esto fué evidente a partir del Primer Congreso Nacional de Artistas Plásticos y posteriormente también cuando el Estado amplía sus esquemas de reproducción social, modificando y reestructurando sus mecanismos de dominación (la reestructuración a instituciones de cultura como a otros mecanismos).

Otro de los elementos fundamentales para la conformación del gusto por la pintura que hace el Estado, es el de la Refuncionalización de la Cultura (78) a partir de los sucesos de 1968, es

decir; con la Reforma Política y Cultural se refuncionalizan los esquemas sociales de la cultura, y esto no es otra cosa que el --reacomodo más funcional para la reproducción social del Capitalismo Monopolista en su instancia periférica o colonial. Para señalar ésto, nos hemos remitido a ejemplos representativos entre muchos que no citamos pues sería enumerar una larga lista. Pero --dentro de ésto hemos mencionado los casos de Roberto Montenegro, Tamayo, con el Arte Prehispánico, el caso de la Caricatura Política (79), los homenajes, los salones, las bienales, exposiciones, etc. Con esta nueva estrategia con la que el Estado ha adiministrado la crisis en el campo de la cultura vemos como las representaciones plásticas pierden sus connotaciones socio-políticas, y --ahora buscan reflejar y expresar a la clase dominante, instaurando así el gusto por el arte de élite.

- 1 9 7 6 -

José Luis Cuevas expuso en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en marzo de 1976 (80), con el título de "Su Infierno Terrenal".

Anteriormente hemos visto la posición de Cuevas en otros episodios de la vida plástica del país, pero ahora veremos su actitud más en los 70's. Desde que fue influido por el señor José Gómez Sicré, éste adoptó la actitud crítica hacia el Realismo Social, pero toda la actitud impetuosa de Cuevas en nuestros días --ha ido desapareciendo, ya que ha sido evidente su utilización en la vida política y cultural del Estado y la Burguesía. "Su Infierno Terrenal" representa al artista en un desgaste de su vida plástica en el país, se le reconoce como individuo descontento --sin una línea exacta y utilizado para la imagen de la cultura según la clase dominante, por ésto más tarde se autodestierra viajando a París, donde radica y trabaja. Es hasta 1979 que regresa a México y expone sus trabajos realizados en Europa, aunque en --1977 regresó a México por una corta temporada. La exposición que realizara en 1979, en el Museo de Arte Moderno de México, tenía --

el título "El Regreso del Hijo Pródigo", la cual no causaría ya - las polémicas de principios de los 70's. De esta manera pasaría al igual que otros artistas, a formar parte y servicio de la empresa privada; la empresa Televisa lo utiliza para instituir su - imagen de la cultura. Cuevas en nuestros días escribirá sus ideas de la cultura en México y sus ataques sobre los sucesos sociales desde la "Revista Tele-Guía", conformando así la utilización de la que es objeto; esta es la cultura promovida por la empresa privada, que además de Cuevas ha utilizado a J. José Arreola, Octavio Paz y otros.

- 1 9 7 7 -

La exposición "El Geometrismo en México", llevada a cabo a principios de 1977 en el Museo de Arte Moderno (81), reunió a un gran número de artistas en México relacionados a dicha corriente constructiva, aunque se realizó la colectiva en el museo, paralelamente se realizaron otras exposiciones; por ejemplo, simultáneamente Francisco Moyao expuso una individual en el mismo Museo consistente en el mismo género (el geométrico). Dentro de --- la misma colectiva del Geometrismo en México, se presentó una -- pequeña retrospectiva de Kazuya Sakai (también geométrico). Asimismo Manuel Felguerez participó en la colectiva y también expuso en la Galería Juan Martín (en julio del mismo año) con proposiciones como "Espacios Múltiples" y "La Máquina Estética" respectivamente (una en el Museo de Arte Moderno y la otra en la Galería Juan Martín) (82). Dentro de la misma colectiva "El Geometrismo en --- México", expusieron la nueva generación de artistas (los recién-- egresados de las escuelas que se dieron a conocer con el Salón In dependiente); Hersua, Sebastián y otros. Aparte de la colectiva mencionada, Sebastián expuso también en la Galería Juan Martín, -- con el título "Escultura Intima" (83).

Helen Escobedo por otro lado, expuso sus "Ambientes Efímeros", en la Galería Pecannis (84) bajo sus proposiciones basadas en un geometrismo.

Y por otro lado, se les rindió homenaje a dos de los pio-

neros del abstraccionismo y geometrismo en México, ellos son: - Gunther Gerzo y Carlos Mérida, esto fué en el Museo de Arte Moderno de México (85).

De esta manera vemos la intensa actividad de los geométras en México y cómo en esos momentos causaba novedad. Un caso que es necesario destacar es el de Manuel Felguérez, quién ha utilizado la computadora para sus soluciones geométricas, en lo concerniente a diseño y composición, desde sus primeras investigaciones, en lo que él ha llamado "Espacio Múltiple". Recordando un poco sobre los orígenes de tal movimiento, éste ha pretendido crear nuevos ambientes, que trascienden las dimensiones del cuadro, lo cual adquiere valor sólo de experimentación. Lo constructivo derivado en lo Cinético, aunque a veces pueden presentar similitudes el Geometrismo y el Cinetismo, éstos mantienen ciertas diferencias que no son determinantes, ya que se puede establecer que comulgan del mismo principio; proposiciones que operan sobre los procesos ópticos basados en la percepción del movimiento real o aparente, siguiendo más o menos los principios del cubismo. Aunque la diferencia con el Cubismo, es que éste, mostraba al objeto representado desde distintos ángulos de la percepción, es decir, expresaba al objeto según lo conocemos, y no como lo vemos. El Constructivismo se alejó de los contenidos, quedándose en la experimentación de lo formal, sin contenido alguno, sólo con su forma estética. De esta manera el Geometrismo ha sido bien recibido a nivel mundial por distintos grupos de artistas, por ejemplo: Group de Recherche d' Art Visual integrado por Jules le Parc, Jean-Pierre Yvaral, Horacio García Rossé, Hugo Damarco, Francisco Sobrino; otro grupo, el MAC (Movimiento de Arte Concreto en Italia) formado por Bruno Murani, Monnet y Gillo Dorfles, otro grupo; el Equipo 57, lo forman Angel Duarte, Juan Serrano y otros. Pero de última línea de tendencia geométrica, es el Computer Art; estas experiencias artísticas proponen el ordenar un determinado programa plástico, basado generalmente sobre módulos que, mediante transformaciones matemáticas, con determinadas connotaciones se consigue una variedad de conjugaciones formales, --

que sería difícil de conseguir con un sólo artista. De esta manera las empresas de la cibernética y electrónica han impulsado --- dicho campo del arte, ya que el artista se encuentra imposibili--- tado de poseer dichas herramientas; tales empresas como Ciberne--- tic Sorendipity de Londres, Impulse Computerar^t de Munich, IBM, -- Bell, Boring, Westinhouse y otras empresas norteamericanas. Este tipo de herramienta y de lineamiento estético Felguerez lo ha u--- tilizado para crear su obra. Ahora bien, el Geometrismo al igual que el abstraccionismo ha renunciado a la expresión de un mensaje y se han instalado solamente en las bellas formas. Retomando una de las tesis de Francis Bacon; "El arte informa, el arte es un re portaje, y el arte abstracto, puesto que no hay información no -- hay otra cosa que la estética del pintor y unas cuantas sensacio nes suyas. Jamás existe en él tensión" (86). De esta manera -- cuando tales géneros (abstracto y geométrico), renuncian a los co municados, también renuncian a otras sensaciones. Vemos como has ta aquí la "experiencia estética" se reduce a esquemas simples de un formalismo geométrico.

El Estado Mexicano a través de una de sus Instituciones, - (la U.N.A.M.), en 1978 patrocinó el Espacio Escultórico, donde intervinieron: Helen Escobedo, Manuel Felguerez, Hersua, Mathias Goe ritz, Federico Silva y Sebastián. Obra de grandes proporciones -- que busca ambientar y vincular al individuo con su sociedad y me-- dio ambiente (los autores realizaron la obra bajo el nombre de -- GUGADICAGOSE). Ante toda esta política del Estado y la burguesía, se ha manifestado desde tiempo atrás, grupos de artistas, muchos - de ellos recién egresados de las academias, buscando y planteando alternativas plásticas que no se basen en la retórica y manipula-- ción de la clase dominante ni del Estado.

Con la "X Bienal de Jóvenes en París", en 1977, se presentó la oportunidad de ejercer una acción artística, mostrando una mo-- dalidad plástica vinculada a los problemas sociales y de alcances internacionales, sobre todo cuando la Universidad fué tomada por - la policía y reprimida la huelga que en esos momentos se llevaba a-- cabo por maestros y trabajadores que allí laboraban.

La X Bienal de Jóvenes en París. El señor Angel Kalemberg fué nombrado coordinador para la sección de Lationamérica por el señor George Boudaille (delegado general de dicha Bienal). El -- señor Kalemberg posee un largo historial ligado a la política cul- tural uruguaya, que como es sabido contiene las más siniestras - aberraciones sobre la cultura y la represión política. Kalemberg ha presentado varios envíos uruguayos a las bienales de París, -- San Pablo y Venecia. Este señor envió un documento a los grupos TAI (Taller de Arte e Ideología), SUMA, PROCESO PETAGONO Y TETRAE- DRO, el cual decía: ..."Cabe decir que la Bienal es una manifesta- ción artística y no política.."(87) Evidentemente tal bienal pre- tendía evitar la denuncia política.

México no sólo estuvo representado por estos grupos, sino- que se unió uno más, éste fué constituido a última hora: El Gru- po Códice, coordinado por la señora Carla Stellweg (Directora de- la Revista Artes Visuales del Museo de Arte Moderno), los inte--- grantes del gurpo eran: Enrique Estrada, Mariano Rivera Veláz-- quez, Ismael Vargas y Carmen Parra. Esta es una clara interven- ción del Estado en dicho evento, ya que formó un grupo de la no-- che a la mañana, trantando de darle representatividad. Es sabido- que los grupos de la cultura no se agrupan de un día para otro, - sino que es un largo proceso, además de que contiene una discipli- na y una labor a su interior.

La obra enviada a la X Bienal de París por los cuatro gru- pos, fué reproducida y expuesta en el Museo de Artes y Ciencias - de la U.N.A.M. el 5 de septiembre de 1977 (88). La cual consistía en: El Grupo Pentágono presentó un pentágono de 3.70 x 2.00 mts.- de alto, ocupando una superficie de 25 m. cuadrados, los cinco mu- ros de madera pintados de color aluminio, que contienen informa-- ción referente al Imperialismo , esto es un espacio am- biental, el cual posee dos puertas, colgado en uno de los muros - un traje militar, así como imágenes y letreros de productos mexi- canos con claves imaginarias de catalogación.

En otro muro un retablo del Grupo SUMA, donde presenta imá- genes de sus trabajos; bardas de terrenos baldíos pintadas, ade--

más fotografías de eventos urbanos; represiones, mítines con la presencia de los artistas, asesinatos políticos, propaganda mercantil, y en el centro, el rector Soberón, estrechando la mano del general que dirigió la ocupación de la Universidad.

El TAI presentó un espacio significativo por una figura--- bulto de polietileno negro amarrado, la caja de 2.5 m. cuadrados--- aparentemente detenida por cuatro cuerdas pendientes de un gancho, dando la idea de un huacal que contiene objetos de importación y exportación. La obra expuesta no permite una lectura dispersa, ni la renuncia de los textos. Sólo Tetraedro con fotografías de su trabajo parecen apartarse del resto de lo demás.

Resumiendo, las ambientaciones hechas por Pentágono, Suma y TAI partieron de posiciones crítico sociales. El grupo Tetraedro se aparta de esto, ya que propone bajo la concepción estética geométrica urbanista, redimir el urbanismo; proponiendo en este caso su proyecto Nahui Ollin; "El Tetraedro es el quantum fundamental de la estructuración del Universo y su mínimo común denominador racional" (cat, op. cit.). Tal proposición consistía en una ciudad viajera consistente en una estructura tetraédrica. El proyecto resulta irrealizable, esto es una imagen utópica con la supuesta proposición de la anti-arquitectura. Este grupo se formó entre 1974-1975, lo representan: Felipe Galindo, Octavio Gómez, Mauricio Guerrero, Hilda E. Ramírez, Marcos A. Suástegui y Sebastián. Dentro de los proyectos de este grupo, se pretendía la comunicación con la sociedad. La Arquitectura no podrá ser proyectada desde la metafísica, al igual que el urbanismo, sobre todo sí busca relación con su sociedad. La exposición réplica en el Museo de Ciencias y Artes fué efectivamente un evento sin precedente alguno y sobre todo bajo la situación política y cultural de aquel momento.

Pero veamos ahora ¿el por qué de los grupos y cuáles?. El año de 1968 fué un año decisivo, porque no sólo se cuestionó lo político, sino además lo cultural; la relación arte, artista y público. Se reflexionó sobre el sistema en el cual está incierta la producción plástica; medios de objetivación de la obra de ar-

te que separan al arte de la vida cotidiana y promueven la ideología burguesa; consistente en plantear idealizaciones y mitificaciones en torno a la obra de arte, así también en la resignificación del lenguaje plástico. Esta nueva rebeldía invalidó a la rebeldía de los artistas en los años 50's (Cuevas, Felguérez, Gironella, Valdy, etc.), es decir, en contraposición con el individualismo de la Nueva Generación de artistas, hay en los nuevos artistas una tendencia a trabajar en grupo. Dos factores fueron decisivos en la conformación de los grupos; uno, como ya lo señalamos, es el conflicto de 1968; el otro, el hecho de que las generaciones más recientes de la plástica, al advertir que no son asimiladas por el sistema de cultura capitalista, es decir, no tan fácilmente pueden exponer, trabajar, "laborar en la cultura" por el impedimento de la política oficial, más aún, la mafia de artistas de la Nueva Generación (Cuevas, Felguérez, etc.), los cuales congraciados con la cultura burguesa impiden el desarrollo de los nuevos valores, esto lleva a las recientes generaciones a proponer alternativas en sus prácticas artísticas; buscar vínculos sociales y políticos.

Aquí se plantea un problema muy serio; los muralistas fueron atacados por la nueva generación de artistas, y éstos a su vez representan ahora la cultura oficial. Asimilando la experiencia del pasado, tonto sería hacer nuestro foco de atención a tal gremio de artistas, ya que el Centro y raíz de esto, es justamente el sistema capitalista y lo que conlleva con él, en este caso la cultura; las representaciones, imágenes, ideas, emociones, con todos sus géneros (dramaticidad, comicidad, etc.) que conforman las preferencias gustativas de la clase dominante, desde los aspectos perceptuales y formales como los contenidos e ideas representativas, así como todo un mecanismo reproductor social de la cultura. Los artistas consolidados por la burguesía no son ahora nuestro blanco de atención, sino el sistema de cultura burguesa. Volviendo a los grupos, estos surgen, unos más consistentes que otros; con diferencias, pero más o menos con el ojo en la mira de cuál es en realidad nuestra Latinoamérica. Con la Re-

forma Educativa y Cultural muchos jóvenes artistas se han integrado a tal posición, o en algunos casos, los grupos han buscado la plataforma para ingresar a la cultura oficial (ejemplo de esto: - Sebastián y Hersua). Pero de cualquier manera las alternativas que se les presentan a las recientes generaciones de artistas son: ser absorbidos por el capitalismo a condición de renunciar a un arte crítico y vinculado al proletariado. El capitalismo es hostil a cierto tipo de arte que no reproduzca sus formas económicas, políticas e ideológicas. Las formas en que el capitalismo presiona a los artistas es reduciendo el acceso a los medios de producción plásticos y evitando también el proceso de objetivación de la obra de arte crítica. Pero además por otro lado, marginando al espectador o consumidor para apropiarse de las obras críticas que se comprometen social, política y estéticamente con una realidad social. De tal suerte que las condiciones políticas y culturales así como educativas han gestado agrupaciones o nuevas formas de enfrentar las limitaciones que el estado plantea a las jóvenes generaciones de artistas. Bajo esta política cultural el Estado restringe el acceso a los medios de producción, circulación y consumo, también controla la producción de nuevas significaciones vinculadas o surgidas desde la perspectiva social. Las alternativas que se les plantea a los jóvenes artistas son: formar grupos disidentes, emigrar al extranjero, encerrarse en la individualidad de su taller perdiendo el vínculo social, terminando al servicio de la industria de la imagen publicitaria o produciendo imágenes para la burguesía. Los grupos de artistas tienen el propósito de sacar al arte de sus espacios tradicionales, transformar la degustación y modos de consumo; los grupos proponen salir a la calle, así como replantear la resignificación visual; los problemas socio-políticos; el hambre, la miseria, la corrupción, las luchas sindicales, etc. Si bien es cierto que muchos grupos han desarrollado su trabajo al margen de la política cultural oficial, también lo es que otros se agrupan con la idea de desarrollar actitudes vanguardistas disfrazadas de una conciencia política.

En 1974 surge el Grupo Arte Acá, grupo que tiene como sede el barrio de Tepito y encamina su trabajo al de la resistencia --

de las modas artísticas como a la cultura oficial. Proceso Pentagón, fundado en 1973, en él han variado desde entonces la cantidad de miembros que lo integran, ha trabajado en la pintura de muros de terrenos baldíos, esto como propuesta del arte a la calle. Integran dicho grupo: Víctor Muñoz, José Antonio y Carlos Fink, - se integra a ellos Felipe Eherenberg (de quién hemos hablado antes), para después, en 1980, salir definitivamente del grupo.

El grupo SUMA, han presentado eventos que critican la cotidianidad así como la mitificación del arte. Ricardo Rocha origina el grupo en 1976, y lo integran: Gabriel Macotela, Armandina Lozano, Ernesto Molina, Mario Rangel, Jesús Reyes, Oliverio Hinojosa, Paloma Díaz, René Freire, Santiago Rebolledo y Patricia Salas.

El TAI (Taller de Arte e Ideología) es una agrupación en la cual participan estudiosos de la filosofía, las ciencias de la comunicación, cine e historia, han organizado eventos conmemorativos con el fin de promover un conciencia histórica de las perspectivas Latinoamericanas. Se puede establecer que al interior del TAI se han dado dos características: una la que elabora los aspectos plásticos y otra, los teóricos así como ideológicos.

El Colectivo aparece en noviembre de 1976, y plantea un proyecto socio-estético de carácter comunitario-proletario, el colectivo está fundamentalmente interesado en el "entorno urbano callejero", pretende ambientaciones cuyas características provocan en el público una toma de conciencia y eventualmente una acción concreta. (Grupo Mira, vease sección de notas (H)).

El Taller de Investigación Plástica (TIP) procede de la provincia, lo cual elimina la idea obsesiva de la urbe; el TIP se ha preocupado por el mural comunitario y en participar en un arte sociológico; los murales son realizados en pequeñas poblaciones por sus miembros y con la colaboración de los habitantes; los temas y las formas son inventados entre artistas y público y su terminación concluye con un festejo. El TIP trabaja en talleres colectivos en donde intenta la conformación entre teoría y la conciencia social de los participantes.

Posteriormente han aparecido otros grupos: 8 de Diciembre y Germinal: ambos nacen dentro de las escuelas de arte y cuestionan la enseñanza, con base de criticar severamente la enseñanza, - los programas de las escuelas de arte y oportunismo. Germinal

vá más allá, ha realizado intentos de integración a movimientos políticos a través de la realización de trabajos como mantas, carteles, etc., también al igual que el Colectivo y el TIP dedican una parte de su tiempo a la enseñanza artística para niños ya sea en comunidades rurales o urbanas.

En 1978 los grupos aquí mencionados elaboran una declaración conjunta y se unifican bajo el nombre de Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, en el cual proponían integrarse a las luchas proletarias y campesinas, su segundo objetivo, era pretender controlar los medios de producción y circulación de la obra. El Frente ha organizado conferencias, coloquios y exposiciones declarando su apoyo a los movimientos populares. Otros grupos, no precisamente se inclinan sobre las proposiciones del frente, más bien se inclinan sobre la idea de vanguardia que a un interés colectivo o de carácter social. De aquí partirían nuevos sucesos con distintos intereses entre los distintos grupos, pero bajo los dos lineamientos expuestos. El Grupo Março, por ejemplo, bajo proposiciones urbanísticas metafísicas propondría lo imposible, teniendo como a uno de sus colaboradores a Sebastián y a otros: Alejandro Olmedo, Gilda Castillo, Magali Lara, Manuel Marín y Mauricio Guerrero. El Grupo Peyote y Compañía, El No-Grupo, y otros menos importantes se han manifestado en esta etapa de los 70's, con esta alternativa de trabajo colectivo, lo cual ha caracterizado sus dos modalidades mencionadas; los que se preocupan a nivel de grupo por un arte "vanguardista" y los que se preocupan por un arte más social y político (89).

Otro suceso relevante en 1977, fué la exposición con el título de "Colección Armand Hammer" (90), la cual tuvo una gran asistencia de público, ya que se desplegó una gran campaña publicitaria, normalmente ninguna exposición de arte moderno (la exposición consistía casi en su totalidad en obras del Renacimiento al Impresionismo) o de algún otro género, no se le hace tanta publicidad como se le hizo a ésta, y aún más, en 1979 vendría otra exposición de la misma colección, con obras de Honoré Daumier ---

(él estuvo vinculado a la Comuna de París, toda esta información normalmente se oculta en esas exposiciones). Sólo otra exposición tendría más o menos similar despliegue publicitario, aunque obedecería a otra situación política muy distinta que la de Hammer; -- ésta era los "Tesoros del Museo del Hermitage y del Museo Estatal de Leningrado", expuesta en el Museo de Arte Moderno en mayo de 1976 (91).

La colección Armand Hammer expuesta en México, obedeció a un acuerdo cultural que se originó, por las facilidades legales y económicas que se le brindaron al señor Hammer en México, así como acuerdos económicos entre el gobierno mexicano y las empresas de dicho coleccionista. Las empresas que promovieron tales eventos fueron: Occidental Petroleum Corporation Hooker Mexicana, S. A. de C. V., Cueros Artificiales, S. A. de C. V. y Oxy Metal - Industries México, S. A. de C. V. (92), (los motivos de la exposición consistieron en: 1.- La Celebración del Bicentenario Norteamericano 1976 y, la Reunión Anual de la Corporación Occidental del Petróleo).

- 1 9 7 8 -

La Galería "Tierra Adentro" fué inaugurada en 1978, ésta galería depende del I.N.B.A. y es parte de la Reforma Educativa y Cultural, se inauguró con la exposición de las obras premiadas del Concurso de Aguascalientes de Pintura (1966 - 1977) (93). Con la nueva galería se pretende dar cabida a los artistas de provincia en la Ciudad de México.

Ha sido poca la referencia que hemos hecho de las galerías y su participación directa en la vida plástica del país en los últimos diez años. En general las actividades de las galerías se particulariza por la movilización de obras pertenecientes a las figuras prestigiadas del arte, dentro del ámbito de la compra y venta. Es evidente que la cotización de las obras no siempre está relacionada coherentemente con la calidad o el valor testimonial de una obra (94). De aquí que las actividades de las -

galerías en un panorama amplio, verás e innovador sea relativo, - ya que por su actividad netamente comercial, hace imposible dar - la panorámica de lo que sucede en las artes, es decir, la gale--- ría a diferencia del museo, es uno de tantos aparatos que repro--- ducen la ideología de la clase dominante, además reproduce el --- gusto de dicha clase. En el caso del museo, es una institución - del Estado y por ende, representa al mismo. Como representante - del Estado, el museo posee un sistema de reproducción ideológico- cultural como también degustativo, ya que por el hecho de estar - incerto en todo un mecanismo ideológico de cultura que no sólo im- plica al museo por si sólo, sinó a toda una estructura política,- económica e ideológica, cumple teóricamente funciones distintas a la galería; es decir, el museo está dirigido supuestamente a toda la sociedad, la galería no lo está ya que sólo cumple su función- de mercadeo del arte dirigido al sector de la burguesía culta, -- que es al mismo tiempo el sector que se apropia culturalmente de- la obra del museo. El museo supuestamente está dirigido a la so- ciedad, pero en la realidad sucede lo contrario, pues la clase -- proletaria aunque puede asistir al museo, no comparte la misma mo- dalidad en sus prácticas lingüístico-visuales que las prácticas - lingüístico-visuales del museo; éstas últimas prácticas están --- constituidas desde otra configuración social; es decir, surgen -- desde la cultura de élite y va dirigido a la burguesía culta. -- Los programas del museo no son arbitrarios, tienen que dar cabida a distintos sectores de la sociedad, como lo hemos señalado antes (el sector militar, sector industrial, turístico, grupos de artis- tas, etc.). De tal suerte que si la galería obtiene ganancias de la venta de una obra, lo único que hace con ésto, es que, ofrece- un producto a un determinado tipo de cliente. Este ciclo de re- producción del modo de degustar y prefereir no se dá aislado y me- cánicamente, sino que se constituye conjuntamente con toda la su- perestructura ideológica y su estructura económica. Las galerías (I) existen desde tiempo atrás; desde el comienzo del capitalismo en el Renacimiento y los museos surgen con la aparición del Estado moder- no capitalista. El museo está directamente relacionado con el apara- to de poder, que evidentemente reproduce los esquemas sociales. De-

tal manera que ambas formas (galería y museo) no se estorban, es- más, se complementan, en el caso de una sociedad capitalista o ca- pitalista dependiente. De esta manera la galería "Tierra Adentro" trata de dar salida a los artistas de provincia, bajo la política cultural de la Reforma.

Por otra parte, en diciembre de 1977, en el Museo Carri- llo Gil, se llevó a cabo el IX Encuentro Internacional y I Nacio- nal de Video Arte (95). Los artistas atraídos por la novedad de dicho medio de expresión se aprestaron a asistir a tal evento, pe- ro no tuvieron la oportunidad de manifestarse y mucho menos pre- sentar trabajos de tan costoso medio, más bién estuvieron de ob- servadores, ya que la empresa Televisa monopoliza tal medio, allí se concluyó con la idea de destacar lo técnicamente moderno de di- cho medio (Video-arte) y por supuesto, cuestionando poco los con- tenidos de tales producciones. Además se sostuvo la idea que el Video Arte debe ser una nueva posibilidad para los artistas, es - decir, con esto sostuvieron la idea de que el Video-Arte es para- el artista individual. Es de saberse que las Artes de Industria- son trabajos colectivos y por equipos, además de una costosa pro- ducción, el artista aislado no puede competir con esta industria- y menos con la idea de la diferencia entre Video-Arte y el Video- tape; el Video-Arte pretende plantear plásticamente cualquier ee- ventualidad. El video-Tape está dirigido a un mayor público para- entretenerlo, idiotizarlo, y ofrecerle mercancías.

Uno de los participantes que ha trabajado el Video-Arte,- es el señor Felipe Ehrenberg, quién no advirtió la manipulación - del encuentro patrocinado por Televisa, que daría uso a tal even- to para sus propios fines.

A lo largo de nuestra investigación hemos señalado una de las funciones del arte; la de entretener, enseñar, expresar emo- ciones, etc. (y otras tantas que constituyen la experiencia esté- tica). Ahora bién, las diferencias señaladas por los ponentes - en torno al Video-Arte, Video-Tape, Video-Documental, etc., es -- justamente mitificar el arte y justificar por otra parte los idea- lismos burgueses en los nuevos medios de expresión. Televisa a - través de su representante Raúl Lomelí (director del Colegio Na-

cional de la Comunicación y ejecutivo de Televisa) manipuló el evento. También participaron dentro del encuentro: Francisco -- Marín, Miguel Alemán Velasco, Oscar Urutia, Jorge Glusberg y o---tros más.

Un evento importante en 1978 fué sin duda la "Exposición-Arte, Luchas Populares en México" y el Congreso "Luchas Populares en América Latina y México (96); el primero se llevó a cabo en el Museo de Ciencias y Artes de la U.N.A.M., y el segundo, en la Facultad de Filosofía y Letras. Ambos eventos formaron un mismo suceso o evento. El primero fué llevado a cabo por el Frente-Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, y comprende la ---muestra los trabajos realizados con base en la militancia política para una cultura de la resistencia nacional, que parten de ---1968 a 1978. Se presentó en la exposición: gráfica vinculada a los movimientos populares en México 68-78, así como obra realizada por los grupos; ambientes, fotografías y documentos. Este evento se inauguró en febrero de 1978, y fué promovido con motivo del Congreso Nacional de Historiadores de México y América Latina por la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M.

Por otra parte, la exposición que efectuó el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC), realizó un amplio itinerario; "América en la Mira", inaugurada en noviembre de 1978 en la Universidad Autónoma Metropolitana (97). La muestra reunió una grán cantidad de trabajos artísticos de los productores de México, Estados Unidos y de algunos países de América Latina y Europa. Uno de los hechos mas notables de esta exposición -- fué la legibilidad de la obra, ésta por supuesto, está vinculada a la realidad política y social de Latinoamérica, el lenguaje fué claro y sobre todo rompió con las diferencias lingüístico-visuales establecidas por el arte de élite. La exposición viajó por -- la Escuela de Diseño y Artesanías (EDA), la Universidad del Estado de México, la Universidad Autónoma de Puebla y el Museo de Arte Contemporáneo de Morelia. La importancia de tales eventos -- (Arte-Luchas Populares y América en la Mira), consiste pues, en -- la cultura de la resistencia ante la invasión cultural e ideológica de Estados Unidos y Europa, dentro de la cual se plantearon-

revindicaciones culturales-ideológicas para México y Latinoamérica.

Pero veamos que sucede por otro lado con la cultura oficial y su solidaridad hacia otros países de Latinoamérica. Es sabido que la política mexicana al exterior posee la característica de no intromisión y de democracia al exterior, aunque el interior del país sea distinto. México es el supuesto último reducto de la democracia en Latinoamérica; en agosto de 1977, el I.N.B.A. brinda su apoyo a las Jornadas de la cultura uruguaya en el exilio, con una exposición que la integraron artistas de México, Chile, España y Colombia (98). En septiembre de 1978, en el Museo de Arte Moderno, se abrió la exposición "Pintores Chilenos en el Exilio" ésto dentro de las Jornadas Culturales Salvador Allende (99). Asimismo en septiembre de 1979, en el Salón de la Plástica Mexicana, organizó una exposición de apoyo a Nicaragua (100), con obras de Enrique Estrada, Alfredo León, Teresa Morán, Alfonso Villanueva, Roberto Chao, Roberto Trejo y Susana Campos. Estos ejemplos son unos cuantos de los tantos en que el Estado apoya y permite un evento y por otro lado margina otros, como es el caso de la labor del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura, como también la labor de grupos de la cultura con sus trabajos en provincia, o en último caso, la labor de algunos artistas con la *lucha popular*.

Estos factores son determinantes en la conformación social del gusto por las artes, ya que el arte de solidaridad política o de crítica social se presenta bajo el apoyo del Estado y por otro lado, sitúa a la problemática nacional distante de ser cuestionada por las artes plásticas políticamente.

Para terminar, mencionaremos dos sucesos; el primero, el llamado Arte Experimental; bajo el título de Salón Anual de Experimentación 1979, realizado en el Auditorio Nacional de Chapultepec (101). En febrero de 1978 se convoca para el Primer Salón Anual de Experimentación y el jurado aprobatorio (Raquel Tibol, Jorge Manrique, García Canclini y Torres Michúa), daría el fallo

de aceptación o rechazo a las solicitudes de grupos o artistas para participar en el Salón, pasando este requisito se daría luz -- verde a quienes se les hubiese aprobado los proyectos a realizar. Participaron en dicho Salón: el Grupo Baobab, Moisés de la Peña con su ambientación de papel, Grupo Proceso Pentágono (el cual se autoexcluyó del concurso), El Colectivo, Peyote y la Compañía, Grupo SUMA y Zalthiel Vargas, éstos dos últimos premiados con primero y segundo lugar respectivamente. Además participaron otros -- artistas: Alberto Gutiérrez con el Libro Objeto y Mariano Rivera Velázquez con su metafísica Carta Monumental. En síntesis, -- la Sección Anual de Experimentación 1979, puede ser descrita por su carácter de actualidad, por su preocupación de buscar vínculos con un mayor público, por la utilización de modos expresivos como conceptualismo, elementos ambientales y una recuperación del realismo, así como otros elementos lingüístico visuales.

El hecho de que se hubiese constituido el primer Salón Experimental, atrayendo a los Grupos y jóvenes artistas, significa una de las políticas del Estado más sutiles para absorber a los -- artistas, pues algunos de los grupos participantes han colaborado con el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura.-- De esta manera, las fórmulas iniciales de los grupos; trabajar -- al margen de Museos, Galerías, Concursos, etc., provenientes de -- la cultura oficial que restringe la producción, circulación y consumo de la obra de arte, empiezan a diluirse ante la política de absorción del expansionismo capitalista, pues se empieza paulatina y silenciosamente a atraer incluso a la disidencia dentro del arte, esto lo hemos visto antes, con el Salón Independiente, con otros gremios y en otras situaciones. En el Salón Anual de Pintura 1980 por ejemplo, el primer premio fué para el Grupo P. Pentágono (102), con una pintura de carácter expresionista figurativo, tal acción fué severamente criticada hacia el grupo SUMA por haber -- participado en dicho concurso, ya que supuestamente va contra -- sus principios. Volviendo al Salón Experimental, los criterios -- usados por el jurado calificador, se basaron en que los proyectos

de obra deberían innovar, por lo tanto, decidieron premiar a los artistas mencionados (Grupo SUMA y Zalathiel Vargas); ésto fué planteado en un documento publicado en el catálogo, el día 10 de marzo de 1979, y añadieron que en los planteamientos de los proyectos de experimentación carecían de una buena calidad.

Con esto se detectan, lo que pudiera ser actitudes desarticuladoras de los grupos de artistas, pero esto no lo podemos sostener ahora, pues concierne a las futuras decisiones de los grupos para la década de los 80's.

Otro aspecto que no hemos mencionado y ahora lo hacemos, es la exposición Retrospectiva de Francisco Toledo, con obra de 1963/1979, expuesta en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México el 28 de febrero de 1980 (103). La cual destaca el "supuesto redescubrimiento" de lo nacional a partir de las nuevas proposiciones de Toledo en la pintura. Toledo es el nuevo artista que plantea la nueva alternativa para la clase dominante, es de alguna manera, el nuevo intérprete de lo nacional ante la burguesía. El fundará el nuevo interés por lo nacional, bajo las mismas normas de circulación y modos de consumo artístico que han venido prevaleciendo. Su obra de carácter mítico y fantástico es bien recibida por los espiritualismos e idealismos que lo han llevado y lo llevarán a los niveles más altos de la consagración.

Hemos visto que por un lado, los grupos de artistas se plantean alternativas plásticas y por otro lado, las nuevas vicisitudes del arte mítico y fantástico. Frente a todo esto, el proletariado se mantiene al margen. Vemos que dentro del acontecer artístico nacional se han dado muestras de un arte vinculado a las luchas de liberación nacional ante el capitalismo expansionista, y esta estructura apoya a otro tipo de manifestación artística. Con esto queremos destacar que la posibilidad de un arte netamente revolucionario no está conformado sólo en su estructura como obra de arte, es decir, no se trata de los contenidos (revolucionarios en vez de mítico y fantástico), pues el arte puede expresar cualquier situación real o imaginaria de una formación -

social, e incluso su carácter formal destaca las características-históricas e ideológicas. De lo que sí se trata, es del tipo de efectos que causa "según los modos de objetivación del arte", y esto resulta de tal manera, igual para cualquier tipo de arte (popular, folklórico, pintura, escultura, etc.) en cualquier fase -- de la historia, pues los "efectos" que causa la refuncionalización (104) de cualquier obra de arte de cualquier momento, incluso la del presente en la esfera de la circulación son las de reproducir los esquemas sociales, máxime en un país capitalista donde lo que se produce es la dominación de una clase ante otra, y esto conlleva a la división social del lenguaje visual. Por lo tanto, los efectos sociales son necesariamente distintos en cada clase social; en una es su reafirmación (en la burguesía) en la otra su negación (el proletariado).

Cabe añadir un último elemento, este es el crítico de arte en la esfera de la cultura. Este desde sus perspectivas ideológicas, se aboca a explicar los sucesos, pero casi nunca transforma desde su consideración la realidad en forma directa, más bien lo hace indirectamente funcionando como ideólogo del Estado y la burguesía. Dentro de las concepciones burguesas e idealistas, gentes como Justino Fernández, Manuel Toussaint, Francisco de la Maza, Jorge Alberto Manrique, constituirán las modalidades generales del Instituto de Investigaciones Estéticas (U.N.A.M.), -- dando línea sobre las nuevas generaciones de teóricos. Otros dentro de la concepción idealista que en vez de explicar la obra, -- confunden más la misma, casos como Juan García Ponce, Luis Cardoza y Aragón, Alfonso de Neuvillate, Octavio Paz y otros más, que dan un aire intrínsecamente literario a la explicación de la obra de arte. Dentro de lineamientos marxistas Adolfo Sánchez Vázquez da paso en México a una estética, desgraciadamente esto se queda en el análisis abstracto del marxismo, sin llegar a el análisis de la realidad o sucesos concretos. De los pocos teóricos por llamarlo así, que se vinculan a una teoría y a una práctica teórico-artística, para no sólo dar la explicación de los sucesos, sino -- además para transformarlos, es Alberto Hjar, que fuera miembro -

del TAI (Taller de Arte e Ideología) y del Frente Mexicano de grupos Trabajadores de la Cultura. Desafortunadamente de este último tipo de "teóricos", son escasos en el mundo de la plástica. - Es así como los teóricos cumplen una función importante, como cuadros técnicos en la conformación del gusto por la pintura, a través de libros, catálogos, presentaciones, conferencias y otros medios que son los mecanismos de reproducción social en la cultura.

Resumiendo: Con el creciente desarrollo y ascenso de la burguesía dependiente al poder, el Realismo Social parece en esta década, la cultura ahora representa los ideales de la clase dominante. Con los sucesos de 1968, el gobierno requiere de Reformas a sus aparatos de dominación, tal Reforma no puede ser económica. Se implementan cambios que intentan la reconciliación con los sectores disidentes; en las artes del Salón Independiente se disuelve y con el Primer Congreso Nacional de Artistas Plásticos se pretende la reconciliación con lo que posteriormente son absorvidos artistas e intelectuales. La reestructuración amplía los mecanismos de sometimiento al interior del país como en la metrópoli. Se brinda el apoyo a las corrientes Abstracta, Geométrica y a la Nueva Figuración; desarticulando su significación socio-política. El Realismo Social es sólo recordado con homenajes desarticulados de su contexto. La empresa privada y la burguesía - promueven las artes de acuerdo a sus intereses proponiendo los -- idealismos y espiritualismos, como también las individualidades - en su carácter de "genio"; Cuevas, Gironella, Tamayo, Toledo, etc. Se reproduce en la cultura los esquemas de política externa, con - eventos de solidaridad, aunque al interior se nieguen las contradicciones y se oculte una cultura de la resistencia; una cultura surgida de otras perspectivas sociales. Con la división de cla--ses se evidencia la división social del lenguaje visual; en la -- burguesía el arte culto es su reafirmación, mientras que en el -- proletariado es su negación. Por otro lado, la industria de la imagen (publicidad, T.V., etc.) satura la percepción del indivi--duo sin que éste la digiera, existe un consumismo de imágenes que se presentan como valores estéticos. La hostilidad del capita--lismo hacia el arte se evidencia, cuando el arte se presenta como trabajo improductivo. La burguesía no es hostil con la obra ar--

tística, sólo lo es con cierto tipo de obra que le es adversa ideológica y políticamente. Otro aspecto que se vislumbra en la sociedad capitalista dependiente, es que el trabajo artístico al -- "no ser trabajo productivo", se le considera bohemia decadente. - Al no existir una distribución socialmente equitativa del producto del trabajo, implica que también, la desigual distribución social de la educación y la cultura produzca en las clases marginadas una constitución aculturizada.

De esta manera, hemos expuesto los sucesos mas relevantes de la década de los setentas, y ésto, ha sido a partir de las necesidades sociales de una cultura nacional; de esta manera como - un hecho necesario, he pretendido hacer un rescate de los sucesos en tal período. De tal suerte que implica reconstruir los hechos y analizarlos o explicarlos. El gusto no sólo está constituido por la relación entre individuo y objeto artístico, sino -- que se constituye dentro de una formación social específica y de acuerdo a las relaciones sociales de producción imperantes.

En conclusión, hemos visto como el acontecer artístico no está separado de las circunstancias económicas, políticas e ideológicas. El arte ante el capitalismo aparece como una actividad no utilitaria (con ésto se niegan las fuerzas espirituales del hombre) pues no produce plusvalor, es ta área de la producción no contiene la fórmula de trabajo asalariado y - por lo tanto la carencia de ganancia en la esfera de la producción, la ha ce ser inútil a los propósitos del modo de producción capitalista. La úni ca instancia donde se puede verificar sobre valor, es en el objeto artístico; este sobrevalor es determinado por la esfera de la circulación (las -- obras de arte con el tiempo pueden aumentar su valor de cambio) que le - - atribuyen elementos (como la unicidad de la obra, las características iconográficas peculiares) extraños a la significación concreta contenida en - la obra.

Ahora bien, muchos teóricos afirman que la primera instancia de la -- obra de arte (el objetivo primordial), es el sensitivo visual y que la pro ducción de obras de arte no debe someterse a ninguna modalidad ajena (religi osa, moral, política, etc) a ésta. ¿Pero qué hacer frente a las luchas populares?, ¿El arte está apartado del hombre?. Aquí cabe incertar la tesis de Siqueiros (Vehículos de una Pintura Dialectico-Subversivo) y los -- planteamientos de Brecht (un espectador que es un ser crítico y pensante), pues no sólo se plantea la modificación entre arte y sociedad, sino también en los procesos de realización de tales proyectos, que se inscriben en la - lucha de liberación nacional.

Hemos visto como el acontecer plástico obedece a las determinaciones económicas, políticas e ideológicas; desde la década de la confrontación - (1958-1968). La influencia de la hegemonía norteamericana en contra del - Realismo Social y las constantes confrontaciones (Exposición Confrontación 66, Tendencias del Arte Abstracto (1967)), que van modificando el comportam iento plástico. Pero por otro lado, los acontecimientos de 1968 generan en los nuevos artistas una actitud de resistencia, con lo que mas tarde se formarán grupos de artistas, aunque no todos con el proyecto político. Otros se inclinarán por el Geometrismo u otras modalidades artísticas de - carácter esteticista. Estas modificaciones en la esfera de la plástica ó - modificaciones en el gusto plástico no se suscitan en dicha esfera, sino - que están íntimamente vinculadas a la realidad social, como ya lo hemos ad

vertido. El capitalismo tiende a justificar su modo de ser en las ciencias (historia del Arte, Teoría del Arte, etc) con las argumentaciones burguesas. El modo de apropiación burgués de la obra de arte, rodea de mitos y fantasmas a la obra, determinando las características del gusto por la pintura, - aunque volvemos a reiterar que, es en última instancia la superestructura -- ideológica la que determina las características del gusto. Las innovaciones plásticas aportan nuevas significaciones, pero si éstas afectan los intereses dominantes no son asimiladas fácilmente o son refuncionalizadas con el discurso demagógico. El Estado en la utilización social que le da al objeto artístico, justamente revierte la significación contenida en ella. El Estado no programa sus proyectos culturales de modo arbitrario, sino que -- obedecen a los distintos intereses de los distintos grupos o estratos de la clase dominante. El resumen el comportamiento estético está determinado -- por la superestructura ideológica. En éste se da un modo peculiar de relación estética entre sujeto y objeto, un modo de representación como también una ideología estética o preferencia gustativa, como valor o ideal cultural de la clase dominante. El sistema cultural del capitalismo y su reproducción, determinan el comportamiento estético y lo reafirman los aparatos ideológicos de estado y que constituyen un modo específico del gusto.

Por lo tanto, todo arte revolucionario que surja de la clase proletaria en la perspectiva socialista, implica cambios radicales en el comportamiento estético; las representaciones aquí, ya no son representaciones dadas, sino representaciones de un hombre activo, pensante y transformador dueño de su destino. El arte entonces subversivo y de la resistencia constituyen un paso fundamental en el cambio del comportamiento estético, el cambio por un gusto nuevo; *modificar la relación existente entre arte y sociedad.*

El proceso de objetivación de la obra de arte (nuevos estilos ó corrientes artísticas), obedecerán entonces a otras determinaciones sociales, y por supuesto el proceso de circulación de la obra, constituirá otra modalidad -- distinta a la existente.

El concepto de arte, tendrá necesariamente que sufrir transformaciones, que no sólo se verificarán en los términos (linguísticos) sino en la realidad material.

- 1). Shifra M. Goldman, La Pintura Mexicana;1955-1965,Re-
vista Plural, Octubre 1978, #85,
Segunda Epoca/Volúmen VI, Méx.D.F.
- 2). Javier Moysén, Las Humanidades en México 1950-1975
ed. U.N.A.M., Méx. D.F.,1978, p.187.
- 3). Tendencias del Arte Abstracto en México, Exposición, Catalogo ed. Museo de
Ciencias y Artes de la U.N.A.M., in-
troducción de Luis Cardoza y Aragón,
C.U. Méx. D.F. diciembre de 1967 a
enero de 1968.
- 4). David Alfaro Siqueiros, Exposición Retrospectiva 1911/1967,-
catálogo ed. Museo de Ciencias y Ar-
tes de la U.N.A.M. C.U. Méx. D.F.
agosto/septiembre de 1967.
- 5). Javier Moysén, Las Humanidades en México 1950-1975
ed. U.N.A.M., Méx. D.F. 1978, p.187.
- 6). Luz María Albarran F., La Importancia del Salón Independien-
Luisa Fernández G. te en el Desarrollo Artístico y So-
Helena Ramírez R., cial de México. Tesis de Licenciatura,
agosto de 1973,Escuela de Historia
del Arte,Universidad Iberoameri-
cana.
- 7). *Ibidem.* Decaración de Principios de los Par-
ticipantes al Primer Salón Indepen-
diente (Titulo Provisional).
- 8). *Ibidem.* Carta de Invitación para Participan-
tes al Segundo Salón Independiente -
(13/ marzo/1969) Méx.D.F.
- 9). José de la Colina, De la Inutilidad del Papel Periódico
y de todo lo Contrario, Periódico --
del Salón Independiente, ed.por el -
Museo de Ciencias y Artes de la U.N.
A.M., 3 de diciembre de 1970.
- 10). Ernesto Mallard, Arte de Proyección Masiva, Cartel pu-
blicitario para la Exposición en To-
luca, Edo. de Méx. D.F.

- 11). Miguel Alandia Pantoja, Obra Pictorica, Catálogo de Exposición, Palacio de Bellas Artes, ed. I.N.B.A., julio-agosto/1970, presentación de: D. Alfaro Siqueiros, Antonio Rodriguez, Alberto Beltran.
- 12). Roberto Montenegro, Exposición de Homenaje, Museo de Arte Moderno, catálogo ed. I.N.B.A., - agosto-septiembre 1970, presentaciones: Alfonso de Neuvillate, Justino Fernandez, Jorge Crespo de la Serna y Javier Moyssén.
- 13). Jorge Gonzalez Camarena, Exposición Retrospectiva, Museo de Arte Moderno, ed. catálogo I.N.B.A. - septiembre-octubre/1970, Méx.D.F.
- 14). Federico Silva, Arte Cinético, Museo de Arte Moderno catálogo ed. I.N.B.A. noviembre-diciembre/1970, Méx.D.F.
- 15). Rufino Tamayo, Obras Recientes de Tamayo, Galería de Arte Misrachi, catálogo ed. por la galería, Febrero 11 de 1971.
- 16). Pedro Friedeberg, Exposición, Galería de Arte Misrachi catálogo ed. por la galería, 4 de -- marzo / 1971.
- 17). Ezequiel Negrete Lira, Exposición Homenaje, Museo de Arte - Moderno, catálogo ed, I.N.B.A. Méx.- D.F., junio/1971.
- 18). Pablo O'Higgins, Exposición Homenaje, Palacio de Bellas Artes, catálogo ed. I.N.B.A. 13 de octubre al 30 de noviembre/1971, Méx, D.F.
- 19). Manuel Rodriguez Lozano, Exposición Homenaje, Palacio de Bellas Artes, 7 de julio al 31 de agosto/1971, catálogo ed. I.N.B.A. Méx.DF
- 20). Pedro Preux, Tapices y Grabados, Museo de Arte Moderno, catálogo ed. I.N.B.A. mayo-junio/1971, Méx. D.F.

- 21). Adolfo Quinteros, El Pescador Mexicano, Exposición Homenaje, Grabados, Museo de Arte Moderno, catálogo ed. I.N.B.A. 10 de junio al 4 de julio /1971,Méx.D.F.
- 22). Mario Kurí, Exposición Conmemorativa del Día de la Marina, Palacio de Bellas Artes, catálogo ed. I.N.B.A. junio/1971,Méx D.F.
- 23). Mario de Michel, Gustave Courbet, biografía, colección Los Hombres de la Historia, ed. - Centro Editor de America Latina B.A.
- 24). Agustín Cueva, El Desarrollo del Capitalismo en América Latina,ed. Siglo XXI Méx. D.F.
- 25). Resolución del Congreso, Primer Congreso Nacional de Artistas Plásticos, por R. Tibol, en Revista de Bellas Artes #1/6 Enero-Diciembre 1972, ed. I.N.B.A.,Méx.D.F.
- 26). *Ibidem.* Doce Ponencias, Reseñadas por Raquel Tibol
- 27). *Ibidem.* La Resolución del Congreso.
- 28). Raquel Tibol, Reseña del Primer Congreso Nacional de Artistas Plásticos. *Ibidem op.cit.*
- 29). *op. cit.* Doce Ponencias.
- 30). Gonzalez Gortázar, Ponencia, *Ibidem op. cit.*
- 31). Real de León, Ponencia, *Ibidem op, cit.*
- 32). Roberto Garibay, Ponencia, y declaración de Fernando Gamboa, *Ibidem op. cit.*
- 33). Mario Orozco Rivera, Ponencia, *Ibidem*
- 34). Fanny Ravel, Ponencia, *Ibidem*
- 35). Santos Balmori, Ponencia, *Ibidem*
- 36). Enrique Estrada, Ponencia, *Ibidem*
- 37). Taller de la Gráfica Popular, Ponencia, *Ibidem*
- 38). Pilar Castañeda, Ponencia, *Ibidem*

- 39). Véase el Capítulo anterior, Etienne Balibar, El Estructuralismo Francés, p. 54.
- 40). Angel Valra, Ponencia, Ibídem op. cit.
- 41). Raúl Anguiano, Enrique del Moral, Francisco Díaz de León, Jorge González Camarena, Juan O'Gorman, Ponencia, Un porcentaje de las Obras Oficiales para Artes Plásticas, ed. op. cit.
- 42). V. I. Lenin, El Imperialismo, Fase Particular del Capitalismo, Obras Escogidas, ed. Progreso, p.p. 237,238.
- 43). Nicos Poulatzas, Poder Político y Clases Sociales en el Estado Capitalista. IV. Las Clases Diferentes y Las Fracciones Autónomas de Clase, V. Fracciones, Categorías, Estratos. p.p. 88-89, ed. Siglo XXI, 1976-13, Méx., D. F.
- 44). Véase Apéndice, Documentos del I.N.B.A., 1º/Abril/1974 y 17/Mayo/1974.
- 45). Véase Apéndice, Documento Inaugural del Instituto - Regional de Bellas Artes de Tamaulipas, 27/Enero/1956, Presidente Honorario Gral. Luis Cueto Ramírez, Jefe de la 8va. zona Militar (Posteriormente Autor Técnico del 2 de Octubre de 1968).
- 46). Leonardo Nierman, Exposición, " Intuiciones del Universo ", Museo de Arte Moderno, Enero/1972, catálogo ed. I.N.B.A., Méx., D. F.
- 47). Francis Bacon, Exposición, Museo de Arte Moderno, Oleos, 1970-1977, Octubre-Diciembre/1977, catálogo ed. I.N.B.A., Méx., D. F.
- 48). Xavier Guerrero, Exposición Homenaje, Museo de Arte Moderno, 4-28/Enero/1972, catálogo ed. I.N.B.A., Méx., D.F.

- 49). Primer Salón Anual de Escultura, Exposición, Museo de Arte Moderno,- 14/Noviembre/1971 al 9/Enero/1972,- catálogo ed. I.N.B.A., presentación de Raquel Tibol.
- 50). Salón Nacional de la Estampa, Exposición, Palacio de Bellas Artes, 14/Diciembre/1971 al 23/Enero/1972,- catálogo ed. I.N.B.A., Méx., D.F.
- 51). José García Ocejo, Exposición, Estancias del Placer, Palacio de Bellas Artes, 8/Marzo - 30/Abril/1972, catálogo ed. I.N.B.A., - Méx., D. F.
- 52). VII Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas en Aguascalientes, Exposición, Palacio de Bellas Artes, 11-31/Mayo/1972, catálogo ed. I.N.B.A. Méx., D. F.
- 53). Eduardo Terrazas, Exposición, Palacio de Bellas Artes, Mayo-Junio/1972, catálogo ed. I.N.B.A. Méx., D. F.
- 54). Juárez a través de algunos Pintores Mexicanos del siglo XX, Exposición, Conmemorativa al año de Juárez, Museo de Arte Moderno, Julio Agosto/1972. Nota Publicada en Revista de Bellas Artes, Enero-Diciembre # 1/6, 1972, Nueva Epoca, Secc.- Vida Cultural, Méx., D. F.
- 55). José Luis Cuevas, Exposición, Ilustrador de su Tiempo, 7/Septiembre/1972, Museo de Arte Moderno, nota op. cit.
- 56). Federico Silva, Exposición, Lumínica 2 y Láser, Palacio de Bellas Artes, 17/Octubre/1972, nota op. cit.
- 57). Alberto Gironella, Exposición, El Entierro de Zapata y otros Enterramientos, 8/Noviembre/ - 1972, nota op. cit.
- 58). Fernando García Ponce, Exposición, Retrospectiva 1962-1972, Palacio de Bellas Artes, Enero/1973, catálogo ed. I.N.B.A., Méx., D.F.
- 59). Cuadernos del Taller Clot Bramsen et Georges de París, Exposición, Litografías, Palacio de Bellas Artes, Enero-Marzo/1973, catálogo ed. I.N.B.A., Méx., D.F.

- 60). Felipe Ehrenberg, Variędades Garapiñadas, Sala Manuel M. Ponce, Palacio de Bellas Artes, - Marzo/1973, catálogo ed. I.N.B.A., - Méx., D.F.
- 61). Fernando Leal, Exposición Homenaje, Fundador y Disidente del Movimiento Muralista Mexicano, Palacio de Bellas Artes, - 4/Abril/1973, catálogo ed. I.N.B.A., Méx., D. F.
- 62). Fernando Leal, El Derecho a la Cultura, ed. Organización Cultural Mexicana.
- 63). Cía. Cartón y Papel de México, S.A. Exposición, Artes Gráficas Panamericanas, Palacio de Bellas Artes, A - bril/1973, catálogo ed. I.N.B.A., - Méx., D. F.
- 64). Cigarrera Nacional, S.A., Exposición, Grabado Latinoamericano de Hoy, Palacio de Bellas Artes, -- Septiembre/1972, catálogo ed. I.N.- B.A., Méx., D.F.
- 65). Véase Apéndice, Documentos de Exposición, Grabado - Latinoamericano de Hoy, Cía. Ciga - rrrera Nacional, S. A.
- 66). Colección Marte R. Gómez, Exposición, Obras de Diego Rivera, - 1886-1957 adquiridas por el I.N.B.A. 8/Agosto/1973, Expo. Palacio de B.A. catálogo ed. I.N.B.A., Méx., D.F.
- 67). Hacia un Perfil del Arte Latinoamericano, Exposición, Arte Conceptual, Museo- de Arte Moderno, 4/Octubre/1973, - nota ed. Revista de Bellas Artes - # 11, 12, Septiembre-Diciembre/1973, Secc. Vida Cultural y Artística, - p. 100.
- 68). Salón del Humorismo, II Salón de la Historieta Mexicana, Palacio de Bellas Artes, Octubre/ - 1973, catálogo ed. I.N.B.A., Méx., - D. F.

- 69). Feliciano Bejar, Exposición, Magiscopiós, Oleos y Grabados, Casa de la Cultura, San Luis Potosí, Marzo/1974, nota ed. Revista de Bellas Artes # 14 Marzo-Abril, - p. 39.
- 70). Aceves Navarro y Alberto Gironella, Exposición, Cuarenta años de Pintura Mexicana, Casa de la Cultura de Aguas calientes, Marzo/1974, p. cit. p. 39.
- 71). Hersua, Exposición, Ambientes Urbanos, Palacio de Bellas Artes, 25/Enero/1974, catálogo ed. I.N.B.A., Méx., D. F.
- 72). Sebastián, Exposición, Palacio de Bellas Artes, Julio/1974, catálogo ed. I.N.B.A., - Méx., D.F.
- 73). Rufino Tamayo, Exposición, Museo de Arte Moderno, - Septiembre/1974, catálogo ed. I.N.B.A. Méx., D.F.
- 74). Bertolt Brecht, Novedades Formales y Refuncionalización Artística, Antología Estética y Marxismo, Adolfo Sánchez V., ed. ERA T-II, p. 161.
- 75). Lilia Carrillo, Exposición Homenaje, Palacio de Bellas Artes, Octubre/1974, catálogo ed. I.N.B.A., Méx., D.F.
- 76). D. Alfaro Siqueiros, Exposición Homenaje, Palacio de Bellas Artes, 11/Marzo/1975, catálogo ed. I.N.B.A., Méx., D.F.
- 77). D. Alfaro Siqueiros, Ibídem op. cit. p. 31.
- 78). Bertolt Brecht, Novedades Formales y Refuncionalización Artísticas, Antología Estética y Marxismo, Adolfo Sánchez V., ed. - ERA, T-II, p. 161.
- 79). Manuel González Ramírez, La Caricatura Política, ed. F.C.E., T-II, Méx., D.F. 1955.
- 80). José Luis Cuevas, Exposición, Su Infierno Terrenal, - Museo de Arte Moderno, Marzo-Abril/1976, catálogo ed. I.N.B.A., Méx., - D. F.

- 81). El Geometrismo en México, Exposición Colectiva, Museo de Arte-Moderno. Revista Artes Visuales # 13, Primavera 1977, p. 28, ed. M.A.M del I.N.B.A., Méx., D.F.
- 82). Manuel Felguerez, Exposición, La Máquina Estética, Galería Juan Martín, Julio-Agosto/1977, catálogo ed. por la Galería, Méx., - D. F.
- 83). Sebastián, Exposición, Escultural Intima, Galería Juan Martín, 1977, catálogo ed.- por la Galería, Méx., D. F.
- 84). Helen Escobedo, Exposición, Ambientes Efímeros, Galería Pecanins, Revista Artes Visuales # 16, Invierno 1977, ed. M.A.M. - del I.N.B.A., Méx., D. F.
- 85). Gunther Gerzo y Carlos Merida, Exposición Homenaje Gunther Gerzo, - Revista Artes Visuales # 16, 1977, - M.A.M., Carlos Merida M.A.M. Revista Artes Visuales # 14, 1977, ed. M.A.M. I.N.B.A., Méx., D. F.
- 86). Francis Bacon, Declaración en Revista Artes Visuales # 16, ed. M.A.M., I.N.B.A., Méx., D. F.
- 87). X Bienal de Jovenes en París 1977, Documento, Carta de Angel Kalemberg publicada en el catálogo ed. I.N.B.A., Méx., D. F.
- 88). Expo. cit. Exposición, Replica en el Museo de Ciencias y Artes U.N.A.M., 5/Septiembre/1977, C.V.
- 89). Los Grupos en México, Revista Artes Visuales # 23, ed. - M.A.M. Enero/1980, I.N.B.A., Méx., - D. F.
- 90). Colección Armand Hamer, Exposición, Palacio de Bellas Artes, 22/Febrero/1977, catálogo ed. I.N.B.A., Méx., D. F.
- 91). Tesoros del Hermitage, Exposición, Museo de Arte Moderno, Mayo/1976, catálogo ed. I.N.B.A., - Méx., D. F.
- 92). Armand Hamer, Exposición, catálogo ed. I.N.B.A.

- 93). Galería Tierra Adentro, Exposición para Estudiantes, Concurso en Aguascalientes de Pintura (1966-1976), catálogo ed. de la Galería, I.R.B.A., I.N.B.A., Méx., D. F.
- 94). Jean Baudrillard, Crítica de la Economía Política del Signo, ed. siglo XXI, 1979-3, p. 108.
- 95). Video Arte, IX Encuentro Internacional y I Nacional de Video Arte, Diciembre/1977. Revista Artes Visuales # 17, Primavera 1978, ed. M.A.M., Méx., D.F.
- 96). Luchas Populares en México, Exposición, Arte y Congreso-Luchas Populares en América Latina, 12-16/-Febrero/1978, Museo de Ciencias y Artes, Facultad de Filosofía y Letras, catálogo ed. U.N.A.M.
- 97). América en la Mira, Exposición, Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, Noviembre/1978, U.N.A.M. Artículo en Revista-Plural # 91, Segunda Epoca, Volúmen-VIII, Abril/1979, p. 32.
- 98). Cultura en el Exilio, " El Instituto Nacional de Bellas Artes en solidaridad con las Jornadas de la Cultura Uruguaya en el exilio" 22-28/Agosto/1977, Museo Carrillo Gil, catálogo ed. I.N.B.A.
- 99). Pintores Chilenos en el Exilio, Exposición, Jornadas Culturales, Salvador Allende, 4-10/Septiembre/1978, Museo de Arte Moderno, catálogo ed. I.N.B.A., Méx., D.F.
- 100). Apoyo a Nicaragua, Exposición, Salón de la Plástica Mexicana, Septiembre/1979, catálogo ed. de el Salón, I.N.B.A., Méx., D.F.
- 101). Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de Experimentación, Auditorio Nacional de Chapultepec, Enero-Marzo/1979, catálogo ed. I.N.B.A., Méx., D. F.
- 102). Salón Anual de Pintura, Primer Premio, Grupo *Proceso Pentágono*, p. de Bellas Artes, Enero-marzo/1980, catálogo en Imprenta, ed. I.N.B.A., Méx., D. F.

- 103). Francisco Toledo, Exposición, Retrospectiva 1963-1979, Museo de Arte Moderno, 28/Febrero/ - 1979, catálogo ed. I.N.B.A., Méx., - D. F.
- 104). Bertolt Brecht, Novedades Formales y Refuncionalización Artística, Antología Estética y Marxismo, Adolfo Sánchez V., ed. ERA T-II, p. 161.

CAPITULO III

- CONCLUSION -

Hemos visto en el primer capítulo de este trabajo, las manifestaciones más sobresalientes en la historia de la filosofía - del arte, y en el segundo, hechos de la vida cultural en México; - ahora bién, para articular el primer capítulo con el segundo, es- necesaria una tercera sección.

Sabemos que la teoría del arte burguesa, actualmente, ha-- utilizado muchos de los argumentos clásicos para justificar su mo do de ser en el capitalismo (la idea de genio, bohemia, etc.) que contribuyen a formar el criterio social del gusto por la pintura.

La Estética Clásica se mantuvo por mucho tiempo envuelta - en la problemática entre ciencia y arte, ésto se debió a que las- ciencias se desarrollaron propiciadas por el surgimiento del ca-- pitalismo; el arte, aunque tenía toda una serie de cambios en su- interior, pretendía construirse una teoría que diera cuenta de -- sus causas y fundamentos principales, tratando de someter al arte mismo a esquemas similares a los de la ciencia; al paso del tiem- po, se observaron las dificultades de tratar de someter el arte a los esquemas científicos, lo cual implicó que muchos pensádores - llegaran a la conclusión de que el arte es una actividad no prác- tico-utilitaria, o de finalidad sin fin, o que sólo atañe al espi ritu, y a la realización de éste en la idealidad. Por esto hemos señalado que no es sino hasta con Marx que las cuestiones referen- tes al arte, cobran una perspectiva distinta cuando lo señala en- la Historia Crítica de la Plusvalía.

Sabemos que el arte no puede someterse a los esquemas de - la ciencia, como sabemos que ambas modalidades enseñan, y que lo- hacen desde perspectivas distintas, con reglas y fórmulas diferen- tes; siendo ambas estructuras características del hombre. Otra - cosa que ha sido señalada, es qué tipo de conocimiento ofrece ca- da una de estas estructuras. Se ha visto en parte de esta inves- tigación, que algunas posiciones discutieron mucho a este respec- to, y que aún todavía algunos autores lo hacen; lo que podemos es tablecer aquí, es que el arte enseña una realidad de manera dis--

tinta a la ciencia.

A grandes rasgos, los pensadores y artistas del pasado investigaron minuciosamente la dialéctica de las pasiones y aspiraciones, las diferencias entre deberes y derechos, la jerarquización de capacidades y cualidades personales impuestas al individuo por toda la organización de la vieja sociedad. "Estos pensadores y artistas establecieron un común antagonismo entre la pasión del sujeto egoísta y el interés abstracto del deber, entre lo sensitivo y lo racional, entre lo poético y lo prosaico, entre lo útil y lo estético, entre el gusto individual y el juicio colectivo" (1). Con esto, la vieja estética creó un sistema de relaciones antagónicas, debido a la falta de madurez de las condiciones sociales circundantes. Las contradicciones del mundo interior les parecían consecuencia de la dualidad existente en la naturaleza humana, condenada a una constante tensión entre el ideal y la vida real.

En la estética de los ilustrados del siglo XVIII, estas contradicciones toman la forma de "paradojas" de la naturaleza humana. Diderot utiliza la analogía entre el teatro y la vida. Por una parte es un sensualista que defiende el derecho a la vida sensitiva y aboga por el realismo en el arte: "El arte crea la ilusión de la armonía social, pero este noble engaño o autoengaño es útil y la exactitud de la vida, en la que el hombre está apartado de las demás personas por la burda contradicción de los intereses, es una desviación respecto a una verdad más elevada" (2). Por otro lado, vemos que en la Europa del siglo XVIII se va conformando el capitalismo, donde se constituye la división de clases y los ideales elevados se contraponen a la realidad social.

En Kant, las paradojas de la teoría estética se convierten en antinomias, que se elevan al dualismo fundamental de la necesidad natural y la libertad, del mundo real y del mundo ideal. El punto central de la crítica kantiana de la capacidad de razonar es la llamada antinomia del gusto. Según Kant, el "juicio del gusto determina al objeto de lado del placer (como belleza) con la pretensión de la conformidad de cada uno, como si el placer. -

fuera aquí algo objetivo"; y por otra parte, "el razonamiento del gusto no se determina por medio de la demostración, y esto le confiere un aspecto de juicio subjetivo" (3). En la antinomia Kantiana del gusto, aparece ante nosotros una nueva situación de la contradicción existente entre sociedad e individuo. El dualismo de la naturaleza humana adquiere una fuerza preponderante en los siglos XVIII y principios del XIX. La orientación filosófica de Kant, transforma el ideal de la vida social en la inaccesible "cosa en sí". Sólo en forma gradual, la humanidad puede acercarse a este ideal, pero nunca alcanzarlo. Según Kant, a la par del desarrollo de la civilización, crece la suma del mal social: "El mal radica en la naturaleza humana" y puede ser suavizado con la cultura, que surge debido a la propia necesidad natural; pero definitivamente el mal no puede extirparse a no ser en los sueños del poeta. Kant determina al arte como finalidad sin fin.

En la Inglaterra del siglo XVIII, fué investigada la psicología del sujeto estético y surgió la doctrina acerca del papel original del gusto como eslabón intermedio entre el mundo de la egoísta lucha de intereses y la esfera espiritual de los deberes morales. Se consideraba al arte como medio de relación entre los hombres, capaz de relacionarlos ante la división del trabajo y, ante todo, capaz de enlazar la masa popular con la instrucción separada de ella. En estrecha relación con la Economía Política y la Teoría de los Sentimientos Morales, las dos grandes estructuras que en el marco de la ciencia de aquel tiempo abarcaban la esfera del egoísmo y la esfera de la convivencia, los ilustrados ingleses elaboraron también la crítica del gusto como elemento importante de la teoría de la civilización.

Por último, Goethe, Schiller, y la filosofía de los grandes idealistas, trasladan el centro del problema a la "educación estética", en el sentido estético de la frase; como medio de superación de las contradicciones sociales o, en término extremo, de la limitación personal motivada por la desigualdad y la acción mutiladora de la división del trabajo. Schiller encuentra el reflejo de la eterna antinomia del alma y el cuerpo, de la opo---

ción insoluble entre la necesidad y la libertad, en el burdo "reino de las fuerzas"; las diferencias sociales y los conflictos, -- pueden ser atenuados sólo por la acción humanizadora del arte, de la poesía.

Para Schelling el arte debe estimarse como la "única Revelación ancestral. El arte es el órgano de lo absoluto y debe unificar todo lo que dividió, opuso y deformó la historia. El arte logra realizar lo imposible"; pero esta filosofía no pudo superar sus propias contradicciones. Si el arte, como algo ideal, es superior a la vida, la idea pura, privada de la envoltura sensible de la imagen artística, debe ser superior al arte. Este punto de vista fué defendido por Hegel.

Hegel considera la oposición de lo ideal y lo real históricamente; pero lo hace sobre el terreno del idealismo absoluto. Por ello, la historia real es absorbida en él, en fin de cuentas, por el esquema lógico de las contradicciones contenidas en la unidad de la idea absoluta. Su estética reproduce la vieja antinomia del alma y el cuerpo en una forma todavía más ascética y abstracta" (4). Hegel critica el encerrarse al mundo interno de -- los sentimientos del que no sale: "El Individuo que se cree consustancial con esta irrealidad, ya que no hace otra cosa que contemplar el cielo con melancolía, considera por ello, que tiene el derecho a despreciar a todo ser terrenal" (5). El ideal es para él, el que debe captarse desde fuera. El no considera realizable el ideal real de la práctica humana. La ingenua unidad del hombre -- con la sociedad y la naturaleza es, para él un peldaño superado -- en alguna ocasión; y a ese mundo que se disgrega en sí, Hegel --- como idealista, propone curarlo, no con remedios prácticos, sino con la resignación filosófica: la conciliación de los contrarios -- en la "plenitud concreta de la idea". Hegel ve en el florecimiento clásico del arte del pasado, la suprema manifestación del ideal social y reconoce este ideal como escalón de la infancia -- infancia que no vuelve -- de la sociedad humana, sustituido por la reconciliación viril con el prosaismo sensato de la época burguesa. El no-

acepta el regreso a la sencillez o posición media (como Rosseau y Diderot) situada entre los extremos de la sociedad primitiva y la civilización. Hegel parece tocar en momentos el materialismo, pero en ausencia de perspectivas revolucionarias y con el reconocimiento del régimen burgués, cierra la alternativa de la deducción real que debe hacer en su análisis. En vez de eso, Hegel trata de demostrar la muerte espiritual; "la enajenación de la cultura-burguesa, aparece en su sistema como una adquisición del espíritu que no necesita ya de formas sensibles concretas inmediatas de -- las culturas antiguas, y se manifiesta ahora en forma pura, como autoconocimiento de la ideal absoluta "(6).

No fué sino hasta con Marx y Engels, que las perspectivas de los antagonismos sociales adquieren otra perspectiva. Dos --- fórmulas permitirán que la nueva concepción se desarrolle; el materialismo dialéctico y el materialismo histórico. A partir de -- ésto, la ontología aparece como una nueva aportación sobre la vieja metafísica. En el campo de la epistemología, una nueva concepción cognocitiva; una nueva concepción sobre la relación entre el sujeto y la realidad.

Con el materialismo histórico, es posible encontrar una ex plicación con respecto a las determinaciones que forman y configu ran los criterios que influyen en el gusto por la pintura. El -- hombre es un ser intelectual, un ser práctico, un ser sensible, - etc., que se encuentra determinado por las condiciones histórico-sociales. La sensibilidad del hombre no escapa a sus determina-- ciones sociales. La producción de emociones y representaciones-- se encuentra determinada en cuanto a sus cánones y principios por la superestructura ideológica, como también obviamente, por la es tructura económica. Ahora bién, el gusto social por el arte en -- la sociedad capitalista, requiere renovarse constantemente con -- las nuevas situaciones e innovaciones plásticas, que reproduzcan sus esquemas.

El arte en la sociedad capitalista aparece como una acti vidad no productiva, que permite proyectar y expresar el espíritu - de la comunidad dominante, o bién como una actividad que expresa

los ideales más nobles del espíritu, alejándose de la realidad, - hacia un mundo inteligible, pero "estéticamente bello".

He señalado insistentemente en el primer capítulo, que el - problema de la explicación del arte estaba irresuelto hasta antes del marxismo; ya que muchos pensadores anteriores, aunque habían elaborado complejos sistemas que dieran cuenta de ello, no pudieron ver las causas, históricamente transitorias, debido a la falta de evidencia de las condiciones sociales circundantes. Ahora bien, en los textos marxistas se advierten algunos pasajes referentes al arte, y parece ser, a primera vista que no hubiese nada expuesto; pero evidentemente se encuentran en algunos pasajes de la obra de Marx las bases de una estética, sobre la que muchos autores han trabajado. Así vemos que en la Historia Crítica de la plusvalía: "la producción capitalista es hostil a ciertas ramas de la producción espiritual, como el arte y la poesía" (7). Con el desarrollo del modo de producción capitalista, los hombres modifican sus modos de producir; se produce socialmente, organizada mente, se promueve la producción especializada o división del trabajo, etc.; pero ¿Qué sucede con otras ramas de la producción como la artística y la poética? el carácter de este tipo de producción es de distinta índole; es la producción espiritual. Esto -- ante la posición del trabajo utilitario pierde importancia. Primero la actividad espiritual como "trabajo" no produce plusvalor. Además de que es una práctica individual, la única forma en que puede producir valor económico es como la señala Jean Baudrillard (8), bajo el carácter de unicidad de la firma del "genio" en la obra, como modelo dentro de un sistema de signos. De ahí en fuera, no produce valor de más o sobre valor, como lo hacen otras ramas del trabajo; además, el tiempo necesario para producir una -- mercancía es distinto con respecto al arte. Ahora bien, si esta rama de la producción (la espiritual) se encuentra marginada en el sistema de la producción social, que genera en las ideologías sociales, la concepción con respecto al arte de ser una actividad no utilitaria, o actividad del ocio o secundaria; implicando un doble desenvolvimiento: 1.- La sociedad ve al arte y al artista-

como actividad e individuo apartados de los cánones sociales, o como disidentes de la sociedad, normalmente llamada "bohemia." ---

2.- La espiritualidad del individuo es negada por este sistema. Ahorabién, lo que se entiende por bohemia, es la disidencia de -- ciertos individuos por sus prácticas y por sus Ideologías ante la sociedad. La bohemia ante los ojos de la burguesía implica un encanto mórbido. Las concepciones en torno a la bohemia y al genio, se han usado como justificaciones burguesas en la esfera de la -- cultura; pero hemos señalado que es en el modo de producción capitalista donde se genera este tipo de adversidad y mitificación a ciertas ramas de la producción. Segundo: las concepciones que -- han creído que el arte es uno de los elementos conciliadores entre el mal social y el bien ideal, resultan poco sustanciales. -

Por eso decimos que es sólo con la perspectiva marxista que la -- cuestión del arte toma otra perspectiva; las contradicciones sociales están dadas por los antagonismos de clases. Entonces, el papel del arte no es ya el de redimir los antagonismos de los males sociales y los ideales del alma; sino que desde la perspectiva de la lucha de clases señalada por Marx, el arte cobra un carácter distinto. Son pues, las representaciones visuales (en el caso de la pintura) de las distintas clases en lucha; las representaciones emotivas de cada clase.

Hemos advertido, en el segundo capítulo, que la investigación deja entrever que los fundamentos de la formación social del gusto, están dados por lo político y lo ideológico, independientemente de la actitud creadora del artista (siendo este usado por el sistema).

Con lo que respecta a las obras del pasado y las concepciones que ven en ellas los ideales artísticos que no han de volver, mirándolas con nostalgia, o mas aún, que tratan de analizarlas -- con un criterio historicista o según los cánones del pasado, hacen de esto uno de los argumentos burgueses en favor de su cultura.- Así como también ver a la pintura, la música y la poesía como manifestaciones románticas del arte. Con esto se cierran las posibilidades de captar las artes mal llamadas menores de los proce--

sos sociales. Ningún arte de cualquier época es más importante o artístico que otro, pues cada uno de ellos expresa o manifiesta situaciones históricas distintas; más aún, muchas obras de épocas y circunstancias sociales distintas nos producen el goce estético, sin que por ello podamos afirmar rotundamente cual es más artística que otra; y en el caso de asegurarlo, se podría decir que quién emite tal veredicto, está sujeto a una posición ideológica de clase y advertir sus cánones estéticos y preferencias gustativas. Estas condiciones están dadas por los intereses dominantes de una formación social. Por lo tanto, asegurar cuales son las verdaderas manifestaciones artísticas en una sociedad, es asegurar, por un lado una posición de clase, y por otro, las preferencias culturales de dicha clase. Dentro de la lucha de clases, se puede establecer que además de los antagonismos de intereses, existen antagonismos reflejados en los sentimientos de las clases en lucha. Tales sentimientos, surgen evidentemente por la lucha de intereses, estos sentimientos, emociones e imágenes, son representados por medio del arte en cualquiera de sus manifestaciones. Las representaciones como producto ideológico, no muestran de manera evidente las contradicciones sociales, es más, en las imágenes no podremos encontrar la lucha ideológica; lo que sí se puede encontrar es una forma ideológica específica. Por lo tanto, podemos decir que las preferencias perceptivo-visuales están determinadas por lo político e ideológico, en esto, son claros los ejemplos reales que hemos mencionado en el segundo capítulo.

Hemos visto como en la historia del pensamiento filosófico se ha tratado la cuestión del arte, desde distintas perspectivas: la de las estéticas metafísicas, idealistas objetivas y las estéticas idealistas subjetivas. Cabe agregar que en la historia del arte sucede algo especial; algunas corrientes de la historia señalan al arte en su historia como una agrupación de obras consideradas como mayores; las menores son ignoradas. Se señalan las obras hechas por "genios" creadores, que representan el espíritu homogéneo de una época; pero son ignoradas las ideologías globales de la sociedad. Luego la relación entre estilos y las ideologías

globales de las clases es ignorada. Cuando las obras son expuestas después del tiempo y situación histórico-social que les dió origen, son refuncionalizadas con signos nuevos en la esfera de la circulación; los aparatos culturales (teatros, museos, etc.) imponen su ideología, se sirven del trabajo intelectual (literarias, pictóricas, etc.) y determinan su valor. Mientras tanto, los intelectuales y artistas "económicamente miembros de la clase dominante, aunque proletaroides desde el punto de vista social" (9), se mantienen postulando que estos mecanismos (los aparatos culturales) hacen ostensible el valor de su trabajo y le dan mayor circularidad a sus obras. Los artistas e intelectuales son utilizados por tales mecanismos para una política cultural ligada a las formas del capitalismo. Esta forma de valoración de la obra está basada según los fines y propósitos de los mecanismos de reproducción ideológica. "El aparato acepta toda innovación que no pone en peligro su función social; pero no discute siquiera aquellas innovaciones que tienden a su refuncionalización, que pretende ubicarlo de manera diferente en la vida social" (10) -

Así como los aparatos de poder son hostiles políticamente hablando a cierto tipo de arte; también la burguesía es hostil a cierto tipo de obra que no refleja sus intereses. Ahora bien, muchos teóricos actuales han construído perspectivas distintas para la explicación del arte, pero no han tomado muy en cuenta como se objetiva la obra de arte, cuando toman los elementos de la historia del arte lo hacen como si esos elementos fuesen dados y sin cuestionarlos. La obra de arte, efectivamente como fenómeno real, no surge sólo por su iconografía positiva o especial; no todas las obras y artistas de una época son registrados por la historia del arte, existen muchas obras y artistas que pasan desapercibidos, o que se consideran dados simplemente pero nunca se cuestiona su procedencia, o como dice Nicos Hadjinicolaou, existe una "fortuna crítica" de la obra o suerte que ha corrido la obra; es decir, la manera como se hace famosa una obra. Hemos advertido (esquemáticamente) en el segundo capítulo, como las determinaciones económicas, políticas e ideológicas intervienen para que se objetive un estilo, corriente-

u obras de arte, e incluso se conozca a un nuevo artista. Estas estructuras intervienen obviamente en la formación social del gusto.

Hemos hablado aquí del gusto, pero se requiere evidentemente esclarecer el término, aunque a lo largo de la investigación se haya sugerido de manera indirecta el propósito con que se ha utilizado. El término lo hemos considerado de la siguiente manera: el gusto es el criterio o cánón para juzgar los objetos por medio de los sentimientos. La parte que nos preocupa en esta investigación, es la de cómo se forman tales criterios o preferencias desde la perspectiva social. Hemos señalado (en el capítulo II), -- cómo influyen las determinaciones sociales en la formación del -- gusto social por la pintura. Los criterios que forman el gusto -- están dados por el tipo de formación social imperante en México, -- dependencia económica y cultural, pues a partir del fin del Muralismo se adoptan características artísticas en estrecha relación con el acontecer artístico Norteamericano. Los criterios que --- constituyen los modos de degustar están determinados por la forma del capitalismo dependiente o periférico. Estos criterios se -- van formando en todas las instancias de la superestructura ideológica; la educación, la historia del arte, etc., mostrándose en algunos casos de disidencia, formaciones artísticas distintas; por ejemplo, artistas revolucionarios ligados a los procesos de Lucha de Liberación Nacional , que buscan cambiar no sólo los criterios del gusto por el arte, sino sobre todo, contribuir a los cambios sociales; la toma de los medios de producción por el proletariado, implica también la toma de los medios de producción artísticos por los trabajadores de la cultura. El gusto ha sido -- tratado con relación a los antagonismos existentes entre sujeto -- y realidad social, el marxismo desenmascaró este misterio desde -- la perspectiva de la lucha de clases, a partir de la propiedad -- privada. Aquí uso el término del gusto (obviamente no como otros autores) como un criterio o cánón de la sensibilidad subordinado o surgido por las distintas posiciones de clase, que defienden -- sus intereses económico, político e ideológicos. Estos tipos de

cánones y criterios forman el gusto social, de aquí que los criterios que forman el gusto por el arte estén dados socialmente y de acuerdo a las características de la formación social capitalista. En México, nuestra forma social de dependencia ha adquirido muchas modalidades artísticas que no reflejan nuestra realidad. Las modificaciones en el gusto se han dado desde la cultura hegemónica, y ésto a partir del estadio del Imperialismo (11). Los efectos sociales de tales modificaciones (en este caso el del gusto por la pintura), son la necesaria reproducción social del capitalismo en la esfera de la cultura. Con la división de clases se acentúa más la división del lenguaje visual, los artistas supuestamente han perdido cierta "autonomía" en la producción de sus obras, pero esto no es así, ya que son absorbidos por el expansionismo capitalista y toman una posición de clase; el capitalismo es hóstil a ciertas ramas de la producción, la producción espiritual, la poesía y el arte; la burguesía es hostil a cierto tipo de arte. Ante esto, el papel que juega el artista e intelectual en México es el de una fracción (no autónoma) que interfiere en los avances de las luchas populares, y que al fin de cuentas vincula su producción con la clase dominante, relacionándose más con ese gusto. Sólo en algunos casos se manifiesta la disidencia revolucionaria.

"La culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras; pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original" (Ernesto Ché Guevara) (12).

- 1). Mijaíl Lifhits, La Estética Histórica de Marx y - Engels, Antología Estética y Marxismo, Adolfo Sanchez Vasquez, ed. ERA, T-I, p.81.
- 2). *Ibidem* p.82
- 3). *Ibidem* p.83
- 4). *Ibidem* p.86
- 5). *Ibidem* p.86
- 6). *Ibidem* p.87
- 7). Carlos Marx, Historia Crítica de la Plusvalía, El Capital T-I, p.262, ed.Fondo de Cultura Económica.
- 8). Jean Baudrillard, Crítica de la Economía Política del Signo, ed. Siglo XXI,1979-3 - p. 108.
- 9). Bertolt Brecht, Novedades Formales y Refuncionalización Artística, Antología Estética y Marxismo, Adolfo Sanchez V. ed. ERA, T-II, p.161
- 10). *Ibidem* p.161
- 11). V.I. Lenin, El Imperialismo, Fase Particular del Capitalismo, Obras Escogidas ed. Progreso, p.237.
- 12). Ernesto Che Guevara, El Socialismo y el Hombre en Cuba, escrito de Marzo de 1965, Obra Revolucionaria, ed. ERA, p.636.

APENDICE.

Abril 10. de 1974.

ING. SALVADOR VAZQUEZ ARAUJO.
COORD. GRAL. DEL I.N.B.A.L.
MEXICO 1, D.F.

Distinguido Señor:

Respecto a la plática que precedentemente tuviéramos, y en el cual le hiciera yo referencia de la buena marcha del I.R.B.A. de Tampico y Cd. Madero, así como de la urgente necesidad de considerar una reestructuración de los sistemas constitutivos e inoperantes en él, los cuales a juicio del personal docente y mio son absolutamente indebidos y caducos desde un punto de vista artístico moral e institucional.

Me permite ratificar a Ud. nuestra situación que se caracteriza por lo siguiente:

Un Instituto con una estructura fundamental ya caduca; unas instalaciones completamente inadecuadas; una situación económica en déficit; un cuerpo docente pujante, voluntarioso, conforme y dispuesto a superarse cada vez; un personal administrativo con las mismas características -- del anterior; una población estudiantil contenta, estudiosa, dispuesta y ansiosa de cultivarse; un patronato que sólo --- hace las veces de contador y vigilante; un patronato de padres de familia que casi ha desaparecido por sus diferencias con el otro; una gran carencia de enseres e instrumentos.

Sin embargo el instituto, sorteando toda-- clase de problemas se ha sostenido y se proyecta como un verdadero centro de Cultura, toda vez que cada día son más las solicitudes que se le hacen para intervenir en un sinnúmero de manifestaciones culturales y artísticas como prueban los testimonios que estamos adjuntando.

El Instituto ha entrado en una fase en la que empieza a considerársele como un valuarte de confianza y beneficio cultural para la región, ya que a través de las series de actuaciones que hemos tenido en todos los niveles se le ha conocido y reconocido su eficiencia y su aptitud.

Hemos creado un grupo de danza regional -- nombrado " UMALAYAPEM ", que cada día adquiere más solicitudes y relieves. Hemos participado a través de un sertidor en

la fundación de la segunda galería "DIMENSION-5" de Tampico, que junto con la que anteriormente construyéramos en este Instituto (galería "Tercer Espacio") brindan a esta localidad un magnífico servicio de difusión Cultural a través de sus exposiciones y conferencias que se organizan.

Estamos creando un grupo de danza moderna denominado grupo "ALPIRAL" el cual se encuentra ya en fase activa, ya están ensayando una presentación.

También está en formación un cuarteto de música de Cámara. Estamos también apoyando la apertura de un centro de estudios de Bellas Artes en Cd. Madero en el cual nosotros seremos los asesores artísticos.

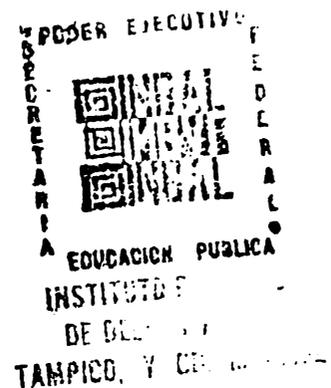
En fin creemos estar cumpliendo con nuestro deber en el ejercicio y en la comisión que se nos ha confiado.

Respecto a la situación económica precaria por la que atravesamos obstaculiza fuertemente este importante cometido, por lo tanto vuelvo a mencionar a Uds. que a la mayor brevedad posible nos ayuden a resolver esta situación, tratando de revisar y transformar los convenios que hicieron cuando se formó esta institución.

Y es con este motivo que para su consideración y resolución de este asunto tan importante para este Instituto remitimos a usted esta síntesis de lo que hacemos y pretendemos realizar.

Atentamente:

Prof. José Peralta C.
Director.-



SMV'

Instituto Regional de Bellas Artes

-- 175 --

de Tampico y Cd. Madero

AVE. HIDALGO 306

TEL. 2-15-04

TAMPICO. TAMPS.

J R B A

Mayo 17 de 1974.

" AÑO DE LA REPUBLICA FEDERAL Y DEL SENADO "

DEPTO. DE ARTES PLASTICAS
DEL I.N.B.A.L.
MEXICO 1, D.F.

Con motivo de haber celebrado en este Instituto un "Seminario sobre teoría de las Artes Plásticas" y habiendo observado durante el desarrollo de éste un gran interés de parte del público asistente, así como una necesidad de frecuencia en las manifestaciones de este tipo y una positiva disposición general por concluir los temas en forma imparcial y objetiva, nos permitimos enviar a usted una copia de los resultados de dicho evento acompañado de su respectivo programa e ideario que nos asistieran a manera de fundamento.

Atentamente:

Prof. José Peralta C.
Director.



SECRETARIA
EDUCACION FEDERAL
INSTITUTO REGIONAL
DE LAS ARTES
TAMPICO, Y CD. MADERO.

smv^o

J R B A

AUSPICIADO POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

En la ciudad y puerto de Tampico, Tams. siendo las 21 horas del día 27 de enero de 1956 se reunieron en el Salón de Cabildos del H. Ayuntamiento, previa convocatoria, las personas que abajo suscriben, unas por sí y otras en representación de los organismos y entidades que se anotan, abriéndose la sesión bajo la presidencia del señor Lic. Don Romulo Rezo Jr., Delegado Especial del Instituto Nacional de Bellas Artes para la constitución del Instituto Regional de Bellas Artes de Tampico y Ciudad Madero.

El señor Lic. Rezo en el uso de la palabra hizo una amplia exposición de los motivos de su presencia y de los propósitos del INBA de fomentar no sólo en Tampico, ni en Tammulipas sino en toda la República, la formación de Institutos Regionales con personalidad propia y con facultades autónomas. Exaltó la necesidad de elevar el nivel cultural y artístico popular y explicó a la concurrencia que las actividades del Instituto serían en un aspecto pedagógico y en otro, de promoción. Hizo hincapié en forma especial en que los fondos del Instituto Regional de Tampico y Cd. Madero se integrarían aportando el INBA una tercera parte, otra tercera parte conjuntamente el Gobierno del Estado y los Presidentes Municipales de Tampico y Cd. Madero, quedando la última parte a cargo de la iniciativa privada. Aludió a la necesidad de trabajar con entusiasmo y de propugnar por la construcción de un local verdaderamente adecuado para esta clase de actividades y espectáculos. Igualmente manifestó que el Instituto Regional se regiría por un Patronato y además por un Consejo Ejecutivo, debiendo contar, lógicamente, con presidentes honorarios, con miembros honorarios, con asesores generales y especiales y con un coordinador de las actividades y finalidades del Instituto.

Por unanimidad se aprobaron los puntos de vista y el criterio externados por el señor Lic. Rezo. Numerosos concurrentes hicieron oír su voz y el debate adquirió con ello animación permitiendo éste el agotamiento de los temas inherentes.

A continuación y siempre bajo la presidencia del señor Lic. Rezo y hallándose a su lado el señor Lic. Antonio de Cabo con la representación oficial del C. Presidente Municipal de Tampico, así como también encontrándose presente el C. Presidente Municipal de Cd. Madero, la asamblea procedió a discutir los candidatos que habrán de integrar los cuadros iniciales del Instituto Regional. En unos casos por unanimidad y en otros por mayoría, se votó la constitución del Patronato y del Consejo, quedando respectivamente conformados del modo siguientes:

INSTITUTO REGIONAL DE BELLAS ARTES DE TAMPICO Y DD. MADERO

PRESIDENTES HONORARIOS:

Lic. Horacio Terán
Dr. Manuel A. Revizá
D. Emilio Soto Rojas
D. Manuel Guzmán Willis
Ing. Vicente Inguanzo
Gral. Luis Cueto Ramírez

Gobernador del Estado
Pte. Municipal de Tampico
Pte. Municipal de C. Madero
Senador de la República
Gerente de Pemex - Zona Norte
Jefe de la 8va. Zona Militar

PATRONATO

Presidente
Vice-Presidente
Secretario General
Oficial Mayor
Tesorero

H.H. Fleishman
Dr. Alonso Menabrito
Lic. Miguel Angel Ferral
Dr. Juan Castro Piascho
Elvira G. de Vite

MIEMBROS HONORARIOS

Periódico "EL MUNDO"
Periódico "EL SOL DE TAMPICO"

Guadalupe L. de Berchán
Rubén Díaz de la Cofa

ASESORES

Prof. Alvaro Páez
Luis Santos Francisco
Dr. Alonso Menabrito
Jesús Aguilera
Guillermo Rodríguez
Elia Chivacuan Eng.
Consuelo H. de Asomosa
Antonio Bonilla
Dora Tripp Herrera
Prof. Héctor Peña
Lic. René Goveia G.
Dr. Alfredo Gochicoa
Profr. Hermenegildo Dávila

Dr. Jacinto Rojas Dominguez
Profr. Artemio Villafañá

Grupo Pro-Arte
Club Rotario
Club de Leones
Club 20-30
Sembradores Amistad
Club Altruista
U F I A
Club Atenas
Juvenil A B C
Fed. de Jóvenes Tamulipecos
Inst. Ciencias y Tec. de Tampico
Direc. Educ. Superior en el Estado
Dicre. Esc. Sec. por Coop II-C
Madero

Director Preparatoria Tampico

Profr. Delfino Pando Medina
Jesús Hernández

Insp. Esc. Federal de Tampico
Sec. 21 del STPRH.

ASESORES ESTUDIANTILES

Rubén Harvaes
Javier González Alonso

Juventudes Liberales Maderenses
Soc. Alumnos del Inst. Tec. Regional

ASESORES DE PRENSA

Sr. Javier Ruiz Muñoz
Sra. Isaura Licona

Periódico "EL MUNDO"
Periódico "EL SOL DE TAMPICO"

CONSEJO DEL INSTITUTO REGIONAL DE BELLAS ARTES
DE TAMPICO Y CIUDAD MADERO

DIRECTOR
Sub-Director
Srio. Gral
Tesorero
Pintura
Escultura
Música
Literatura
Danza
Teatro

Profr. J.J. Bartado de Alva
Ing. Luis Hidalgo y Castro
Profr. Eduardo Glädana
Sra. Pilar de la Torre de Conti
Profr. Ramón Jara
Luis Santos Francisco
Profr. Hernán Zúñiga
Dr. Vicente Ridaura
Sra. Magdalena Carballo de Pérez
Victor Anieva Cazarín.

COORDINADOR GENERAL DEL INSTITUTO REGIONAL DE BELLAS ARTES DE TAMPICO
Y CD. MADERO: CAPITAN AUGUSTO AZAEL PEREZ

Es conveniente hacer constar que la invitación para esta reunión fué hecha a todos los sectores del puerto, autoridades, organizaciones etc., y personas interesadas en estas disciplinas habiendo hecho acto de presencia las apuntadas.

Suscriben la presente acta, en fe de ello y en aceptación de sus cargos, las personas electas para los puestos del Patronato y del Consejo así como quienes además así lo desean, con lo que se dio por concluida la sesión.

RUERICAS



a 17 de marzo de 1972

Sr. Jorge Hernández Campos
Jefe del Departamento de
Artes Plásticas
Instituto Nacional de Bellas Artes
México, D. F.

Estimado Sr. Hernández:

Confirmamos a usted la conversación telefónica del pasado 14 de marzo, así como la entrevista que gentilmente concedió al suscrito el día 5 del mismo mes, con respecto a la solicitud que esta empresa le hiciera para presentar una exposición de grabados latinoamericanos en la Sala Internacional del Palacio de Bellas Artes en esta Ciudad.

La exposición se llevará a cabo a partir del día 10. de septiembre del presente año, durante tres semanas.

Todos los trámites legales para la internación y salida del país de dichas obras serán realizados por ese Departamento conjuntamente con esta empresa, quien absorberá los gastos necesarios para el efecto.

El folleto de dicha exhibición será igualmente preparado en forma conjunta, así como las invitaciones para el cocktail de inauguración.

Sólo nos queda agradecer nuevamente a usted todas las facilidades que nos ha ofrecido para que tal exhibición se lleve a cabo, y en espera de sus primeras instrucciones al respecto, quedamos de usted,

Muy atentamente,

Manuel
José Ignacio Moreno O.
Asistente del Gerente General

JIM/gac
Oficinas en México, D. F.: Arcos de Belen 58/3 Dirección Cablegráfica: CIGARSA
Teléfono: 588-21-92 Dirección Postal: Apartado 31-474, México 7, D. F., México
Telex 017-71063

MONTE CAUCASO No. 915
MEXICO 10, D. F.

Exposición Latinoamericana: Cigarrera Nacional S.A.



-- 180 --

Junio 2, 1972

Sr. Jorge Hernández Campos
Jefe del Depto. de Artes Plásticas
Instituto Nacional de Bellas Artes
P r e s e n t e

Muy estimado Sr. Hernández:

Acusamos recibo de su atenta carta fechada 30 de mayo pasado, en la cual nos confirman que a partir del día 2 de septiembre, podremos llevar a cabo la exhibición de grabados de artistas latino-americanos, en la Sala Internacional del Palacio de Bellas Artes.

Confirmamos a usted por medio de la presente, las pláticas sostenidas al respecto, sobre los gastos que absorberá Cigarrera Nacional, S.A., los cuales serán: menajes, seguros, instalaciones, invitaciones y folletos así como un donativo por \$12,500.00 (DOCE MIL QUINIENTOS PESOS M.N.) para el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Suplicamos a ustedes se sirvan proporcionarnos una lista detallada de los pasos a seguir para poder traer dichos grabados a México, así como los requisitos necesarios para que, una vez terminada la exhibición, las obras de arte puedan salir del país.

Agradecemos de antemano sus múltiples atenciones así como las facilidades que se han servido otorgarnos.

Muy atentamente,

CIGARRERA NACIONAL, S.A.

J. Ignacio Moreno O.

Asistente del Gerente General

JIMQ:RCC

OFICINAS EN MEXICO, D. F.: MONTE CAUCASO 915 - 4º PISO, LOMAS DE CHAPULTEPEC

DIRECCION POSTAL: APARTADO 41-570 MEXICO 10, D. F., MEXICO. TELEFONO 520-91-00

DIRECCION CABLEGRAFICA: CIGARSA. TELEX: 017-71063

INSTITUTO NACIONAL
DE BELLAS ARTES.

-- 181 --

DEPTO. DE ARTES PLASTICA

6395.
"AÑO DE JUAREZ"

México, D.F., a 7 de julio de 1972.

SECRETARIA DE HACIENDA Y CREDITO PUBLICO
Dirección General de Aduanas
C. Jefe del Depto. de Procedimientos Aduanales
P r e s e n t e.

At'n. Sr. Medina.

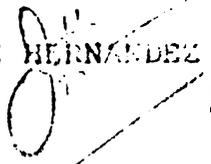
El Instituto Nacional de Bellas Artes presentará una exposición denominada "Arte Gráfico Latinoamericano", la cual permanecerá 6 meses en el país y será importada - por la Aduana del Aeropuerto "Benito Juárez".

En tal virtud y por considerarlo necesario se solicita a esa Dirección General permiso de Importación Temporal SIN GARANTIA, a favor del INBA, en la inteligencia que éste Instituto se compromete a que una vez terminada la exposición, esta sea devuelta al extranjero.

Agradeciendo de antemano la atención que se sirva prestar a mi solicitud, reitero a usted las atenciones de mi más alta consideración.

Atentamente
EL JEFE DEL DEPARTAMENTO

JORGE HERNANDEZ CAMPOS.



JHC/jhm.

ECI 181
ORIGINAL
2 Copias

I. N. B. A.



S. E. P.

MEMORANDUM

DEPENDENCIA

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES.

DEPTO. DE ARTES PLASTICAS.

Núm. 9097

México, D. F., a 29 de agosto de 1972.

Lic. Mario Alejandro Henestrosa.
Jefe del Depto. de Difusión.
Edificio.

Envío a usted material informativo sobre la exposición de la colección "GRAFADO LATINOAMERICANO DE HOY", que desde el próximo sábado a las 19.00 horas se exhibirá en la Sala Internacional de las Galerías del Palacio de Bellas Artes. Esta colección es propiedad de la Cigarretera Nacional, S.A.

SALA INTERNACIONAL DE LAS GALERIAS
29/08/72 11:35

VOS
[Handwritten initials]

para que se sirva enviarlo a los medios informativos.

ATENTAMENTE,
EL JEFE DEL DEPARTAMENTO,

JORGE HERNANDEZ CAMPOS.

CON ANEXOS.

TD/...

N O T A S

- A). p. 15 El desarrollo capitalista requiere de conformar ideas o conceptos (como el de genio) que justifiquen la desigualdad social.
- B). p. 25 El arte aquí ya no sirve como representación religiosa, ahora se vierte hacia el hombre; retrato , utilización del paisaje como fondo, etc. Aunque cabe advertir que el arte comienza a encaminarse hacia el hombre.
- C). p. 26 España pierde la hegemonía sobre Europa al término de la guerra de los 30 años (1959), con ésto Francia (al igual que otros países) desarrolla su fuerza militar, política y económica. En las artes se desarrolla por otros de - rroteros, con ésto se evidencia las diferencias artísticas en cada país.
- CH). p. 29 En las artes populares, el campesino pierde su autonomía en sus representaciones, ya no son expresiones de su cosmovisión, sino ahora representaciones determinadas por los cambios económicos e ideológicos, lo que más tarde se mostrará como la industria de la artesanía.
- Las modificaciones en la producción artística de los sectores marginados se van desarrollando de acuerdo a la transformación del proceso social en vías de un capitalismo dependiente, con ésto también se va acentuando que el arte popular es un arte menor.
- D). p. 35 El concepto de bohemia surgirá hasta el Romanticismo, ya de manera más elaborada, pero aquí advertimos las bases de la ideología burguesa que engendrarán tal término.
- E). p. 82 Es necesario señalar que también influyen las características imitadoras de nuestra burguesía dependiente.
- F). p. 112 Xavier Guerrero mostró en su obra de caballete una diferencia con respecto a su obra mural. En la obra de caballete no aborda las cuestiones socio-políticas.
- G). p. 127 La consolidación de la burguesía en lo cultural se evidencia día con día, aunque la consolidación en el poder es evidente desde tiempo atrás. Aquí el apoyo abierto a la pintura sobre las otras artes obedece a que el objeto pintura como inversión es más rentable que otras áreas del arte (música, literatura, etc.). Este apoyo abierto determina el gusto social por la pintura.
- H). p. 139 Grupo MIRA: En 1968 la gráfica popular se revitaliza, por la crisis, (panfletos, volantes, pintas), desde la

ENAP, sede de un taller de producción rápida. Allí surge el grupo Mira y algunos de sus miembros son, Melecio Galván- Dibujante y Aarón Flores - Fotocopia.

Mira gana el premio de la Intergráfika 80 de la RDA. El grupo MIRA se ha caracterizado por ser un grupo combativo, ligado a las luchas populares.

- I). p. 142 Las Galerías aparecen en el Renacimiento, pero no como las conocemos ahora, sino como recintos o galeras donde la aristocracia colgaba pinturas; muchas galeras constituían verdaderas bodegas de arte.

Pero es hasta el siglo XVII cuando aparecen las galerías en su forma comercial, administradas por hombres que se les hacía llamar Marchante.

BIBLIOGRAFIA GENERAL.

- Abbagnano, Nicola. Diccionario de Filosofía, México, F.C.E., 1963
1180 pp.
- Althusser, Poulantzas, et al. Para una Crítica del Fetichismo Literario, Madrid, Esp., Akal, 1975, (Manifiesto, N° 13).
- Barros Sierra, Javier. Conversaciones con Gastón García Cantú, -
México, Siglo XXI, 1979, 214 págs. (El Hombre y sus
obras).
- Baudrillard, Jean. Crítica de la Economía Política del Signo, -
México, Siglo XXI, 1979, 263 pp.
- Bayon, Damián. América Latina en sus Artes, México, Siglo XXI, -
1974, 237 págs.
- Bert Bilzer, et al. El Gran Libro de la Pintura, Barcelona, Esp.,
Labor, 1966, 597 pp. ils.
- Cassirer, Ernest. La Filosofía de la Ilustración, México, F.C.E.,
1975, 405 págs.
- Copleston, Frederich. Historia de la Filosofía, Barcelona, Esp.,
Ariel, 1975 vols. 4, 5 y 6. (convivium # 9).
- Corredor-Matheos, José et. al. La Pintura en el Siglo XX, México,
Salvat, 1973, 144 pp.
- Cuevas, Agustín. El Desarrollo del Capitalismo en América Latina,
México, Siglo XXI, 1980, 238 págs.
- Della Volpe, Galvano. Historia del Gusto, Madrid, Esp., ed. Alber
to Corazón, 154 p. (Comunicación serie B N° 16).
- Dorfles, Gillo. Estética y Mito, Caracas, Venezuela, Nuevo Tiempo.
- Eder, Rita, " El Público de Arte en México ", en Plural N° 70, -
México, Julio 1977.
- Fernández, Justino. Estética del Arte Mexicano, México, U.N.A.M.
1972, 599 págs.
- García Canclini, Nestor. Arte Popular y Sociedad en América Lati
na, México, Grijalbo, 1977, (Teoría y praxis).
- Goldman, Shifra. " La Pintura Mexicana, 1955 - 1965 ", en Plural
N° 85, México, Octubre 1978, p. 33 a 44.
- González R., Manuel. La Caricatura Política, México, F.C.E., -
1955.
- Gramsci, Antonio. Literatura y Vida Nacional, México, Juan Pablos,
1976, 336 pp.

- Guevara, Ernesto Che. Obras Revolucionaria, México, Era, 1974, - 662 pp. (el Hombre y su Tiempo).
- Hadginicalau, Nicos. Historia del Arte y Lucha de Clases, México Siglo XXI, 1979, 231 pp. 32 ils.
- Hadjinicalau, Nicos. La Producción Artística Frente a sus Significados, México, Siglo XXI, 1981, 206 pp. 48 láms.
- Hart, Armando. Sobre el Trabajo Cultura, La Habana, Cuba, UNEAC, 1978.
- Hijar, Alberto. " Gráfica y Agit-prop ", en El Gallo Ilustrado, N° 986, México, 10 de mayo, 1981, p. 4 y 5.
- Las Humanidades en México, 1950 - 1975, México, U.N.A.M., 1978, 802 pp., ils.
- Leal, Fernando. El Derecho a la Cultura, México, Organización Cultural Mexicana.
- Lenin, Vladímir I. Obras Escogidas, Moscú, Progreso, s/f, 831 pp.
- Marcuse, Herbert. Eros y Civilización, México, Joaquín Mortiz, 1965, 285 págs.
- Marx, Carlos. El Capital, México, F.C.E., 1975, 3 vols., vol. I y III.
- Marx, C. y Engels, F. La Ideología Alemana, México, Cid, s/f, - 745 págs.
- Marx, Carlos. Elementos Fundamentales para la Crítica de la Economía Política (Borrador) 1857 - 1858, México, Siglo XXI, 1971, 500 pp.
- Marx, C. y Engels, F. Obras Escogidas, Moscú Progreso, 855 págs.
- Michel, Mario de. Gustave Courbet, B.A. Centro Editor de A. Latina, (col. Los Hombres de la Historia).
- Poulantzas, Nicos. Podér Político y Clases Sociales en el Estado Capitalista, México, Siglo XXI, 1976, 471 pp. (sociología y política).
- Robles, Martha. Educación y Sociedad en la Historia de México, - México, Siglo XXI, 1979, 262 pp. (educación).
- Rodríguez Prampolini, Ida. Una Década de Crítica de Arte, México SEP, 1974, 198 pp. (sep setentas N° 145).
- Rodríguez Prampolini, Ida. " Hacia un Arte Integrado en las Luchas Populares ", en Plural N° 72, México, Septiembre, - 1977, p. 55 y 56.
- Romero Griego, Miguel. Ideas Estéticas de José Revueltas, México 1981, 104 pp., (tésis, Licenciatura en Filosofía).

- Sánchez Vázquez, Adolfo. Estética y Marxismo, México, Era, 1975, 2 vols., (el Hombre y su Tiempo).
- Sánchez Vázquez, Adolfo. Antología, Textos de Estética y Teoría del Arte, México, U.N.A.M., 1972, 492 págs., - (Lecturas Universitarias N° 14).
- Sánchez Vázquez, Adolfo. Rousseau en México, México, Grijalvo, - 1969, 157 pp., (col. 70).
- Siqueiros, David Alfaro, " Vehículos de la Pintura Dialéctico - Subversiva ", en El Machete N° 7, México, 1932.
- Tibol, Raquel. Textos de David Alfaro Siqueiros, México, F.C.E. 1974, 252 pp., (archivo del fondo, 22-23).
- Torres Michúa, Armando. La Pintura Contemporánea (199-1950), México, U.N.A.M., s/f., (material de lectura, serie Las-Artes en México N° 8).
- Xirau, Ramón. Introducción a la Historia de la Filosofía, México, U.N.A.M., 1980, 501 pp., (textos universitarios).