

2
28j

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

ELEMENTOS PARA LA DEFINICION
DEL PROFESIONAL EN ARTES PLASTICAS
(DOCUMENTOS PARA SU DISCUSION)

TESIS PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTAN

ROBERTO CAAMAÑO MARTÍNEZ
SALVADOR HERRERA TAPIA
FRANCISCO G. QUESADA GARCÍA
AURELIANO SÁNCHEZ TEJEDA
NORBERTO Q. VALDÉS LÓPEZ



DIRECCION
ESCUELA NACIONAL DE
ARTES PLASTICAS
AV. CONSTITUCION No. 600
Xochimilco 23, D. F.

México, D.F.

* * *

1987



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

	Pág.
PRÓLOGO	9
PARTE PRIMERA	
1. ANTECEDENTES Y FUNDAMENTO HISTÓRICO.	11
2. PRINCIPIOS TEÓRICOS EMANADOS DEL CONGRESO.	28
3. EL PUNTO DE PARTIDA.	42
4. ABANDONO A NIVEL TEORICO DEL TERMINO "ARTE".	43
5. LA ACTIVIDAD PLASTICO-ESTUDIANTIL.	43
6. LAS JORNADAS DE JUNIO/JULIO DE 1977.	49
7. LA PRACTICA COMO UNICA VIA DE SUPERACION DE LA DICOTOMIA TEORICA "ARTE PURO" VS. "ARTE UTIL".	52
8. ALGUNAS CARACTERISTICAS DEL TRABAJO PROFESIONAL.	53
9. OTRAS ENSEÑANZAS DERIVADAS DE LA HUELGA DEL 77.	55
10. TEORÍA Y PRACTICA DIRECTRICES DE LA EXPERIMENTACION PLASTICO-ESTUDIANTIL.	57
11. LA ACTIVIDAD POLITICO-ESTUDIANTIL.	59
12. LA NECESIDAD POLITICO-ESTUDIANTIL COMO GENESIS DEL TRABAJO PLASTICO.	68
13. ULTIMA ETAPA ESTUDIANTIL Y EL NACIMIENTO DEL TALLER DE LA "CONCHA".	82
14. LA TRANSICION.	83
15. LAS NUEVAS CONDICIONES, SU TEORIZACION Y RESPUESTA.	84
16. HACIA EL FIN DEL "STATUS" ESTUDIANTIL.	99
17. LA CONSOLIDACION	101
18. DESARROLLO PROFESIONAL Y DERIVACION DE HIPOTESIS, COMO PRODUCTO DE PROCESOS HISTORICOS.	124

PARTE SEGUNDA

1.	ALGUNAS REFERENCIAS TEORICO- HISTORICAS DEL TERMINO OPINION Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.	171
2.	LA OPINION EN GENERAL.	178
3.	LA OPINION COMO CONCEPTO.	180
4.	DISECCION ANALITICA DE LA OPINION.	182
5.	LA OPINION Y LA CONCEPCION DEL MUNDO.	184
6.	LA OPINION Y LA IDEOLOGIA.	186
	6,1 TIPOS DE IDEOLOGIA.	189
	6,2 LOS GENEROS IDEOLOGICOS.	191
	6,3 LA IDEOLOGIA COMO PRACTICA SOCIAL.	192
7.	LA OPINION Y LA AXIOLOGIA.	196
8.	LA OPINION COMO PRODUCTO SOCIAL.	200
9.	LA OPINION COMO PRODUCTO DE UN SUJETO SOCIAL.	201
10.	IDEOLOGIA DOMINANTE; ADHESION DE CLASE Y POSICION POLITICA.	207
11.	POSICION POLITICA Y LA OPINION.	209
12.	LA OPINION PLASTICA.	211
13.	LA ESPECIFICIDAD DE LA OPINION PLASTICA.	215
14.	LA OPINION PLASTICA, SU ESPECIFICIDAD TECNICO-MATERIAL.	215
15.	LA ESPECIFICIDAD DE LA OPINION PLASTICA Y LOS CONTENIDOS DEL PENSAMIENTO.	226.
	EPILOGO.	235
	NOTAS PARTE PRIMERA.	245
	NOTAS PARTE SEGUNDA.	248
	BIBLIOGRAFIA.	253

PARTE PRIMERA



PROLOGO

I

Cuando nos propusimos ejecutar el trabajo de tesis para obtener el grado de Licenciatura, nos rehusamos de principio, enfáticamente, a participar de la dinámica plenamente burocratizada y mediocre de sólo cumplir el "requisito" para obtener a cambio el "papelito" que nos acreditase como "Licenciados". Nos impusimos en su lugar un trabajo que tendiese a reflejar una seriedad profesional y una preocupación intelectual frente a la complejidad de nuestro campo de actividad. Queremos dejarlo bien claro, la decisión apuntada arriba no fue un puro rechazo a una dinámica establecida dentro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, pues de haber sido esto así, no hubiésemos podido escapar a la muy cercana órbita del infantilismo-anarcoide. Nuestra decisión se inscribe en una órbita muchísimo más dilatada. Se inscribe en los límites de la plena responsabilidad intelectual y ética que todo profesional mínimamente debería asumir, en todos y cada uno de los pasos por los que deviene como tal. En otras palabras que la respuesta de un profesional ante un medio burocratizado y en extremo conservador, como lo es la ENAP, la respuesta no puede ser históricamente hablando la pura disconformidad o el inmovilismo de la indiferencia, sino que es necesario comprometerse con dinámicas distintas, a las que el sistema dominante ofrece. Dichas dinámicas no pueden sino revestir un carácter marcadamente propositivo. Este trabajo se inscribe perfectamente dentro de esta intención. Ahora bien, entendemos que atreverse a proponer impone, de manera natural, determinados riesgos. Riesgos que van, desde mostrar públicamente las propias limitaciones y deformaciones intelectuales, hasta el quedar expuestos al canibalismo y destructividad de quienes se han instalado en la plácida comodidad de su adecuación a los valores e intereses dominantes. A ninguna de las dos cuestiones le tenemos, pues por lo que toca a la primera de ellas estamos plenamente conscientes que sólo mediante el intercambio crítico de impresiones se pueden superar las propias limitaciones y lastres intelectuales. En este orden pueden tener la absoluta seguridad nuestros interlocutores que invariablemente estaremos abiertos a la crítica intelectualmente honesta. Estaremos sobre todo perceptivos a la crítica que además acopie niveles propositivos. Por lo que respecta a la segunda cuestión, sabemos que cuando se toca la quietud de la mediocridad o la placidez de los intereses creados, de inmediato habrá quien esté dispuesto a defender no ideas precisamente, sino posiciones políticas y en no pocos casos, económicas. Hemos aprendido a diferenciar los distintos planos de la realidad, por lo mismo no hay posibili-

dad de nuestra parte de confundir cuestiones teóricas, que son las que nos interesa discutir, con otro tipo de asuntos.

II

La intención central de este trabajo es la de tratar de calar en algunos de los reductos de la dinámica ideológica dominante, la cual desde nuestro punto de vista ha producido una verdadera "bruma" intelectual detrás de la cual se han parapetado una nada despreciable cantidad de sujetos, que obtienen permanentes beneficios, ideológicos, políticos y económicos a costa de explotar sistemáticamente algunas presupuestas imposibilidades por aclarar y definir aspectos esenciales del fenómeno plástico, así como de algunos rasgos definitorios, de quienes como nosotros hacemos de la Plástica una profesión. En este orden nos impusimos la tarea concreta de reconocer algunos filones teóricos que ayuden de alguna manera a aclarar algunas de las características que definen al profesional del quehacer plástico y que en el mismo sentido lo diferencian de otros profesionales. Naturalmente un intento de esta envergadura obliga a tocar algunas cuestiones que en apariencia poco o nada tienen que ver con el propósito original, sin embargo a lo largo del trabajo se demostrará cómo la multiformidad y riqueza de algunos planteamientos conducen a explicar ciertos supuestos "imposibles" de la teoría burguesa del "arte". Ahora bien, como todas estas preocupaciones no nacieron de la nada, sino que están indisolublemente asociadas a nuestro propio proceso histórico como estudiantes primero y posteriormente como profesionales, determinamos que el "alfa" y "omega" de nuestras reflexiones lo debía constituir precisamente el suelo firme de nuestro propio devenir, de esta manera lo que aquí se expone no son puras elucubraciones, sino que el constructo que presentamos se levanta por sobre la sólida cimentación de nuestra propia *práctica*.

III

Por último, no podríamos abandonar esta introducción sin dejar una clara constancia de nuestro pleno reconocimiento a nuestro Director de Tesis, Maestro Daniel Manzano A. A nuestros asesores: Maestros Luis Nishizawa y Gilberto Aceves Navarro, por la plena apertura y respeto mostrado a lo largo de todo el proceso de concreción de este trabajo. A todos y cada uno gracias por igual. Gracias también a todos aquellos compañeros que de un modo u otro nos han alentado a continuar adelante y por último a quienes pacientemente han esperado la aparición de este trabajo.

I. ANTECEDENTES Y FUNDAMENTO HISTORICO

Discipline is never an end in itself,
only a means to an end.

King Crimson.

"HOY... EL ARTE ES UNA MIERDA. EL DE MAÑANA DEPENDE DE NOSOTROS"¹.
Tal era el pronunciamiento colocado en el acceso principal de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, durante los meses de diciembre de 1976 a enero de 1977.

¿Por qué motivo arranca este escrito en ese punto cronológico y no en otro? Por la sencilla razón de que precisamente en ese momento histórico, nuestra generación académica inicia su proceso dentro de la comunidad de la Licenciatura en Artes Visuales. De tal manera, que todo cuanto ocurrió entonces, estuvo indisolublemente ligado a cada uno de nosotros y tuvo su consecuencia natural, tanto en nuestra formación y desarrollo como estudiantes, como en nuestra posterior evolución como profesionales de la Plástica.

Para efecto de este trabajo nos es particularmente esencial rescatar el proceso que dio paso a la revuelta estudiantil más importante de la post revolución burguesa de 1910, ya que constituye la premisa básica, a partir de la cual vamos a ir construyendo, trabajo y tiempo mediante, tanto las ideas que aquí se exponen, así como las tesis que hoy nos sustentan como profesionales.

En otro orden nos agradecería con el presente escrito, poder hacer alguna aportación, por pequeña que fuese, a la historia inmediata de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ya que una de las deficiencias más sensibles de esta comunidad es su patente falta de memoria.

La virulenta explosión de disconformidad estudiantil de diciembre de 1976-enero de 1977, de modo alguno puede interpretarse como un típico movimiento espontaneísta. Es obligado reconocer los antecedentes históricos que fueron creando las condiciones que permitieron, entre otras cosas, cortar de raíz el academicismo geometrizable, que desde principios de la década de los setentas había sido impuesto dentro de la Escuela. Así pues, es preciso sumergirnos en las arenas del tiempo y ubicarnos a principio de la década de los setentas:

"Al comenzar el sexenio echeverrista, los problemas que enfrentaba la economía mexicana eran graves, pero estaba lejos todavía de tener una situación plenamente de crisis económica. En la economía internacional, por otra parte, ya se empezaban a presentar síntomas de recesión, pero para un país como el nuestro toda-

vía era posible soportar la crisis interna y redefinir su papel en la división internacional del trabajo...

Que el crecimiento estaba llegando a sus límites, se mostraba, entre otros fenómenos, con la persistencia y el agravamiento de los problemas como el desempleo y el deterioro de los salarios reales de los trabajadores de la ciudad y el campo. Intimamente relacionados con estos problemas, había por lo menos tres cuestiones de especial trascendencia para la continuación del crecimiento de la economía mexicana: la crisis fiscal, que se expresaba claramente en el hecho de que la deuda pública interna y externa alcanzaba en 1970 los 64 mil 571 millones de pesos; en la profundización del desequilibrio externo, pues el déficit en la balanza de pagos alcanzó en ese mismo año, mil 115 millones de dólares, y también por las tendencias al estancamiento en la producción agrícola ya que entre 1965 y 1970 la producción agrícola creció a una tasa de 2.2 por ciento. Al inicio del sexenio, el Estado cargaba con un desprestigio nacional e internacional... El movimiento estudiantil popular de 68 había minado su legitimidad... las impugnaciones de la izquierda habían demostrado la existencia de nuevas fuerzas sociales que exigían una solución política a los conflictos y a las que se pretendía acallar con la violencia represiva."²

En muy apretadas líneas hemos tratado de ubicar el marco histórico referencial de la situación que por esos días estaba viviendo nuestro país. Dentro de este ambiente social en el interior de la ENAP (Escuela Nacional de Artes Plásticas), también se manifestaban ya algunos síntomas de crisis, pues después del traumatismo de 1968, en el cual nuestra Escuela sufrió de manera directa la represión, la misma ya no pudo quedar igual. Dado el límite natural que nos impone este trabajo, no es posible hacer una meticulosa revisión de las causas y motivos que provocaron que hacia el año de 1970 se produjera la modificación de los planes de estudio, por lo tanto nosotros sólo partiremos de estos hechos, ya que en lo inmediato serán los que tengan que ver de una manera directa con el movimiento de 1976/77:

"El día 16 de diciembre de 1970 un reducido grupo de maestros encabezados por el Director, Roberto Garibay S., expresaron ante varios miembros del Consejo Técnico de la Escuela (algunos Consejeros faltaron), la necesidad de un cambio en el plan de estudios y designación de carrera: en vez de seguir con el nombre de Artes Plásticas, debería ser Artes Visuales. (...)

Hubo opiniones en el sentido de que dicho proyecto tendría primero que estudiarse. Algo tan importante para la comunidad de la ENAP [Escuela Nacional de Artes Plásticas] no podría aprobarse al vapor. Estudiantes y maestros deberían conocer el proyecto para que opinaran.

Era de suma importancia que se les tomara en cuenta. Precisamente la razón por la cual el Director convocó las juntas del Consejo Técnico [se supone que por Ley el Consejo Técnico de cada Escuela o Facultad de la Universidad Nacional Autónoma de México, es el máximo

organismo de toma de decisiones en cuanto a cuestión académica se refiere] durante el período de vacaciones fue para que ni los alumnos ni los maestros se enteraran.

Además por un solo voto en el Consejo tenían mayoría esos maestros [un voto que no tenía validez: el dis-que consejero alumno era irregular. Esto no lo sabíamos algunos Consejeros, el Director con seguridad que sí; nos enteramos algún tiempo después -aparte el Director hizo uso del voto de calidad. Según la Ley Orgánica de la UNAM, no puede ser Consejero].

No se quisieron escuchar las opiniones tendientes a una actitud democrática.

Los maestros incondicionales del Director insistieron en que la enseñanza era anticuada, por lo tanto obsoleta."3

El anterior documento fue escrito por uno de los protagonistas directos de esos hechos, pues Jorge Tovar fue Consejero Técnico, lo cual le permitió conocer tales cuestiones de primera mano. A pesar de que en modo alguno el documento refiere cuestiones analíticas, sí aporta algunos elementos muy importantes a nivel informativo, que a su vez permiten deducir, indirectamente, algunas otras cuestiones: en primer lugar, resulta por demás interesante inferir que el citado plan de estudios fue hecho a espaldas de la comunidad y que sus cuerpos académicos colegiados no participaron en la configuración de aquel. Por otra parte, resulta bastante claro que los estudiantes estuvieron totalmente al margen de tales hechos (salvo el caso, claro está, del Consejero Técnico alumno irregular, al que se refiere el documento, y el cual con toda seguridad estaba de acuerdo con los manejos del Director Garibay).

En el año de 1971 las autoridades universitarias correspondientes oficializaron el "Nuevo Plan de Estudios para la Licenciatura de Artes Visuales". De esta manera se dio el primer paso en la imposición del academicismo de corte geometrívista dentro de la ENAP. Como un dato secundario, dentro del mismo proceso, mencionaríamos que por esas fechas también se da luz verde para la conformación de una nueva Licenciatura: Diseño Gráfico.

El siguiente paso y decisivo, se dará en el año de 1973. Año en que el coloniaje intelectual vuelve, como en el siglo inmediato anterior, a sentar sus reales dentro de la bicentenario "Academia". Evidentemente entre uno y otro coloniaje existen sus matices diferenciales: el del siglo XIX se postraba dócilmente ante el "arte" francés. Por su parte, el del siglo XX quemaba incienso y ponía su fe en el imperio del dinero y la "cultura" de la mercancía: Nueva York.

El Plan de Estudios de 1973, tiene como fundamento estético-ideológico la directriz del Instituto Tecnológico de Massachusetts, el cual publica hacia fines de los sesentas una colección de escritos de muy diversos autores denominada: "La percepción visual y el hombre contemporáneo".* Esta colección estuvo bajo la dirección de Georgy Kepes, maestro de educación visual en el tecnológico mencionado y quien se convirtió en una especie de "gurú" de un buen número de "artistas" mexicanos. Las publicaciones señaladas, permearon muy rápidamente en el ambiente Plástico de la ciudad de México, sobre todo en aquellos segmentos de "artistas" que de una u otra manera consideraban que el movimiento Plástico de la llamada Escuela Mexicana de Pintura se hallaba agotado y que por lo tanto era imprescindible "superarlo". La vía que aquellos encontraron para hacerlo fue la importación de las ideologías estéticas de los Estados Unidos. A lo anteriormente señalado, habría que acotar que, precisamente por el año de 1971, un "artista": Carlos Ramírez Sandoval llegó de un viaje por algunos países, trayendo bajo el brazo algún plan de estudios, que de inmediato fue tomado como modelo a seguir. En otros términos, el Plan de Estudios de 1973, no tuvo como fundamento el análisis de la realidad económico-político-social de México; sino que de una manera mecánica y ciega, trató de aplicar soluciones de otras latitudes geográficas, de otras sociedades, sin tomar en cuenta, ni el proceso propio de la Plástica mexicana. Mucho menos, los límites intelectuales y materiales que la realidad propia imponía.

Naturalmente de semejante concepción "académica", no podía sino resultar, en el mejor de los casos, un fracaso. Y decimos en el mejor de los casos, porque en realidad su verdadera significación histórica es el retroceso, pues implicó el abandono de nuestro propio camino y por ende el extravío intelectual que hoy por hoy padecemos los que nos dedicamos a la actividad Plástica.

Las anteriores afirmaciones pudiesen parecer demasiado prematuras, sin embargo ahí está el cuerpo de materias que conforman el Plan de Estudios vigente, para demostrar de una manera palmaria que el desarrollismo cultural de las personas que lo hicieron posible ("heraldos de la modernidad" cosmopolita), nunca tuvieron en cuenta el horizonte histórico propio, cuestión que por la enorme dificultad que entraña, tal vez fuese mucho pedir; sin embargo resulta bien significativo que los artífices intelectuales de semejante engendro no tuviesen en cuenta factores tan elementales como la infraestructura académica

*Estos escritos aparecerán en español en los primeros meses del año de 1970.⁴

mica-docente capaz de poner en práctica los objetivos pedagógicos propuestos. O lo que francamente resulta espeluznante, pues recordemos que estamos refiriéndonos a una *institución universitaria*, el "olvido" de las condiciones *materiales* con que contaba la Escuela en tonces. Así se planteron contradicciones insolubles de principio, pues en tanto el Plan de Estudios establecía programas y objetivos que correspondían a una sociedad tecnológicamente avanzada, la Escuela Nacional de Artes Plásticas, como parte inseparable de un país económica y tecnológicamente dependientes y por ende atrasados, padecía -y padece- del mínimo de recursos que permitiesen un cabal cumplimiento de los propósitos académicos.

Los primeros frentazos que tendrán que sortear los impulsores de aquel aborto intelectual se darán muy pronto. Un ejemplo: como la mayor parte de maestros que por aquellos días ejercían cátedra en la Escuela, eran de viejo cuño, es decir, eran los últimos eslabones de la Escuela Mexicana de Pintura. Resultaban, evidentemente un estorbo, para la instrumentación académica de la corriente geométrica. Por lo tanto, se da una purga casi total de aquellos. Sin embargo esto no resolvía el problema de fondo, puesto que lo que se necesitaban eran catedráticos, así se contratan algunos maestros extranjeros, los cuales al darse cuenta de la precaria situación económica de la Escuela, ven cancelados sus respectivos sueños y abandonan rápidamente la misma. En este clima, se improvisan cuantos "profesores" hacen falta. La Escuela se convierte en botín de toda laya de arribistas y anodinos, que se aprestan a "dar clase".

La improvisación y coloniaje cultural serán el suelo natural en que crezca y se desarrolle el engendro de 73.

Resumiendo, afirmamos que el Plan de Estudios de 1973 es el eslabón que cerraba la cadena del proceso de colonización de nuestra producción plástica (producción que a la sazón había sido la primera en alcanzar la mayoría de edad intelectual en los países de América Latina), pues las vanguardias consumistas-informalismo, pop, shocker-pop, psichedelic, etc.- nunca alcanzaron su institucionalización en México, a pesar de la intensa promoción de algunas de ellas, a partir de certámenes, concursos y becas por parte del gobierno e iniciativa privada de los Estados Unidos de Norteamérica. No obstante, jugaron su papel en el proceso de desnacionalización de nuestra Plástica.

A modo de dar firmeza total a lo que hemos dicho, es necesario re tomar el hilo de la historia misma de la Escuela. En este sentido apuntaremos que las nuevas generaciones que a partir de 1973 se irán sumando, aportan cada cual dosis de crítica a la situación académica prevaleciente.

Los salones y talleres de clase se convertirán paulatinamente en centro de intercambio de opiniones y disconformidades. Estas últimas casi siempre giran en torno al rechazo de un sistema educativo castrante, alienante y contrario a los intereses de un buen número de estudiantes. Las discusiones que en un principio se dan de una manera un tanto aislada, poco a poco, se irán generalizando. Lo anterior irá permitiendo clarificar el panorama a cada vez un mayor número de estudiantes.

Ya por el año de 1975 las discusiones pronto involucran a sectores cada vez más amplios, por ejemplo, a maestros honestos (maestros que se habían salvado de ser lanzados de la Universidad, debido a su relación laboral legal con la misma. Esto es, que no fueron dados de baja, simplemente fueron relegados a un plano marginal y oscuro a nivel académico). En la medida que los estudiantes dan muestras de inconformidad, estos valiosos maestros, que eran unos cuantos, aportan elementos propios de análisis y crítica sumamente meritorios.

En los primeros meses del año de 1976 la situación se ha vuelto demasiado tensa. Los alumnos del grupo académico 201 (Generación 74/78) lanzan un escrito a la comunidad de la ENAP y el cual es rescata do en el documento de Tovar:

"Los alumnos del Grupo 201 sintetizaron en doce o trece puntos su inconformidad con la enseñanza.

Por coincidir con ellos totalmente transcribo algunos:

- 1) El Plan de Estudios es incompatible con la realidad.
- 2) No existe, prácticamente una interrelación de las materias.
- 6) Existe una imposición estética disfrazada, es decir, la canalización de los alumnos durante el llamado 'Año Propedéutico' hacia determinadas corrientes artísticas a través de 'ejercicios visuales' que nulifican la iniciativa creadora del alumno, quedando ésta limitada. Esto tiene como consecuencia, la deserción del alumno, su absorción por determinada moda estética o la salida aparentemente más cómoda para algunos alumnos, que ofrece la carrera de Diseño Gráfico, por el mercado ocupacional que promete.
- 10) La especulación, unilateralidad, superficialidad y subjetividad en la toma de decisiones que directa o indirectamente nos perjudica, por ejemplo:
 - a) La imposición de criterios personales, esquemáticos y mecánicos minimizando los problemas reales.

- b) La prioridad o subestimación en las exigencias inmediatas de unos talleres sobre otros.
- ii) Se hacen grandes proyectos, reformas académicas e innovaciones a todos los niveles, sin analizar el contexto social en el que está inmersa nuestra Escuela, sus objetivos. Y por otro lado los recursos humanos y materiales con los que se cuenta (véase: Cibernética, Arte Cinético, etc., etc.)".⁵

El fragmento del citado documento no deja lugar a dudas. A pesar de estar muy incompleto, muestra claramente cuál era el sentir de aquellos compañeros. Además de contener algunos elementos de análisis a muy diversos niveles. Este valioso trabajo se verá sensiblemente reforzado por el trabajo académico-político de otros grupos. Por la ejemplar labor realizada cabe destacar al Grupo 105, que hacia el mes de julio de ese mismo año emite un comunicado que nos permite focalizar con mayor precisión el acontecer de aquellos días:

"A LOS ESTUDIANTES,
A LOS PROFESORES,
A LOS TRABAJADORES:

Ponemos de manifiesto a la población de la E.N.A.P. e informamos del problema suscitado por la desorganización en que se envuelve la Escuela, situación que se deja sentir en todos sus aspectos: académicos, administrativos, etc. Lo cual acarrea la falta de integración en las materias que se imparte, e incoherencia total en los conocimientos que se adquieren; por lo tanto se siente la necesidad urgente de evaluar nuestra preparación y recapacitar sobre la trascendencia buena o mala que nos acarreará en el futuro. (...)

Nuestro punto de partida para este análisis fue a raíz de:

1. La desorganización y falta de coordinación total de los profesores al impartir sus respectivas materias, provocando dualidad de conocimientos, y a la vez evadiendo la participación de los alumnos.
2. El ausentismo del profesor Enrique Carbajal 'Sebastián' que fue parcial al principio prometiendo trabajar; ausentismo que finalmente fue total y el trabajo nulo.

Además situaciones asimismo anómalas en otras materias motivaron una primera reunión con los titulares de las materias, con el fin de llegar a un acuerdo que solucionara los problemas. En la asamblea se plantean los problemas ante los profesores y autoridades. El acuerdo se toma en el sentido de plantear una reunión más, en la que se pondrían a discusión los programas de trabajo de cada materia y su integración para su mejor desarrollo posible. En dicha reunión se pone de manifiesto la apatía de los profesores al no asistir algunos y no presentar programas los otros." (...)⁶

Evidentemente este documento toca cuestiones harto delicadas y abre el panorama académico de la Escuela. Entre otras cosas deja ver una de las constantes contemporáneas de la misma: la falta de responsabilidad y ética profesional de la mayoría de la planta docente.

Alude en otro punto a uno de los problemas más agudos: el ausentismo magisterial. Ausentismo que en la persona del "profesor" Enrique Carabajal, alias "Sebastian" nos permite ejemplificar lo que afirmábamos líneas arriba, en el sentido de que gente como ésta, deshonesta e irresponsable, hacen de la Escuela un botín personal.

Otras cuestiones por demás interesantes dentro de este asunto será la de la transición del movimiento estudiantil del plano de la crítica verbal a la acción política directa. En otros términos, que en este momento histórico la situación provocada por el Plan de Estudios de 73 es tan aguda que empuja a los jóvenes a instrumentar asambleas y reuniones, tal y como se desprende del documento transcrito, con el fin de tratar de acabar con la "desorganización" e "incoherencia" que privaban. No obstante la importante acción político-académica de los compañeros del grupo 105. De su valentía para llamar a las cosas por su nombre, y de su decidida voluntad para transformar una realidad que les era adversa, al movimiento que se estaba gestando no era todavía en ese momento generalizado. Los compañeros plenamente conscientes de la situación señalada terminan el escrito aludido, impeliendo a la base estudiantil a responsabilizarse de su propia formación:

"ALUMNO DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS: ESTE ES UN LLAMADO A QUE TE ORGANICES Y TOMES PARTICIPACION EN LOS PROBLEMAS DE LA ESCUELA. ¿CUANTO TIEMPO HAS SOPORTADO QUE TUS PROFESORES TE IMPONGAN LAS COSAS SIN DARLES FUNDAMENTOS, Y CUANDO HAS PARTICIPADO EN LA ELABORACION DE LOS PLANES Y PROGRAMAS DE ESTUDIO TOMANDO EN CUENTA TUS NECESIDADES REALES Y LAS DE TU GRUPO?
GRUPO 105. ENAP. 5 de julio de 1976."⁷

En los dos meses siguientes el ambiente se seguirá caldeando día a día. Las críticas se tornaron cada vez más ácidas y corrosivas, pues a estas alturas los jóvenes estudiantes les habían perdido totalmente el respeto a bastantes de sus "profesores". De esta manera la problemática fluctúa en los meses siguientes entre los asuntos académicos planteados con firmeza por los alumnos (a medida que el tiempo pasa la espiral del análisis asciende, del nivel puramente académico, a las implicaciones y conexiones de éste con otras áreas cognoscitivas e ideológicas) y las primeras intenciones por parte de un grueso sector de "profesores" para defender desarticuladamente, lo que era de suyo insostenible, pues las críticas estudiantiles eran muy directas. Al no poder dar la cara de frente a los cuestionamientos, paulatinamente se van refugiando en la metafísica ideológica. Introduciendo de esta manera nuevos elementos a la discusión, haciendo obviamente más complejo el asunto. Así cuando los estudiantes hablaban de "elevar el nivel académico", algunos profesores argu

mentaban en su favor la supuesta dificultad de asir el fenómeno "artístico". A "razonamientos" como el anterior se van sumando otros a medida que la lucha se encona: la asepsia ideológica del "arte", la intuición "artística" vs. la razón, la neutralidad política del "arte", etc., etc. En esta dinámica la Escuela se divide claramente en dos bloques:

- A) Estudiantes y unos cuantos maestros honestos y cuya intención era la de provocar cambios profundos en lo académico.
- B) Un buen número de "profesores" reaccionarios y retrógradas, que en el fondo lo que verdaderamente defendían eran sus plazas pagadas por nuestra Universidad (esta última afirmación lo único que necesita para ser probada, es una revisión a nivel de nómina entre materias que desde aquellos años ya no se impartían, pero que se seguían pagando a gente que supuestamente las estaba dando).

En este contexto surge la necesidad de una organización estudiantil, a efecto de enfrentar con mayores posibilidades de éxito las tareas que se habían echado a cuestras.

Al iniciarse el año académico 1976-1977 -fines de septiembre- el ambiente de inconformidad se ha generalizado: volantes, carteles, comunicados, además de una magna exposición de pinturas realizadas sobre paneles de madera, serán el marco de bienvenida a los compañeros de nuevo ingreso: nuestra Generación.

La estructura político-estudiantil trabaja intensamente a fin de exponernos con claridad las experiencias académicas y de diversa índole que ellos habían tenido. Nos vierten sus primeros análisis y conclusiones sobre la problemática académica y política de la Escuela. En suma nos ponen al día. Por su parte nuestros "profesores" también tratan de ganar a su favor nuestra participación, manejando para tal efecto, tendenciosos argumentos en contra de nuestros compañeros estudiantes de semestres superiores, acusándolos de "revoltosos" y hasta de "rojillos".

La situación arriba descrita nos obliga a tomar posición *a fortiori*. En realidad no tenemos mucho que escoger: con nuestros compañeros estudiantes o contra ellos. No había más. En los grupos de primer ingreso reinaba una gran incertidumbre, no obstante, se iban tomando decisiones tendientes a reforzar el trabajo de los compañeros que impulsaban el movimiento. En esta particular situación uno de los factores subjetivos que jugarán un papel muy importante será el nivel de conciencia de las nuevas generaciones. Obviamente ese nivel

de conciencia no era un atributo especial, de ninguna manera, sino que era producto de condiciones concretas:

"Así como la crisis económica violentó notablemente las condiciones de vida y de trabajo de la clase obrera, en estos seis años [se refiere el autor al sexenio 1970-1976] se hizo patente una clara tendencia a la proletarización de los sectores medios de la sociedad, tendencia que ya se manifestaba desde la segunda mitad de los sesentas (...)"⁸

En otras palabras, a nuestras generaciones ya no les tocó vivir el oropel del llamado "milagro mexicano", sino que a nosotros se nos iban a pasar las notas del derroche, boato y opulencia, tanto de la oligarquía económica, así como de los funcionarios del PRI-gobierno. Resumiendo, afirmamos que todas aquellas generaciones que confluimos en ese momento histórico, dentro de la ENAP, éramos gentes que llegamos con una conciencia más o menos clara de las enormes carencias y necesidades de la inmensa mayoría de mexicanos y que por lo tanto nuestras aspiraciones estaban íntimamente ligadas a reivindicarnos como clase social. Obviamente esto último derivaba una serie de necesidades a nivel plástico, para las cuales el *status quo* académico de la Escuela era no tan solo negativo, sino un verdadero obstáculo.

El mes de noviembre de 1976 transcurre entre agitadas asambleas. Se intercambian opiniones. Se transmite todo tipo de información. Se comparten experiencias, etc., etc. La conclusión no se hace esperar: era urgente efectuar una reestructuración total de la carrera. De esta manera los estudiantes nos lanzamos a buscar como objetivo prioritario la reestructuración académica de la Licenciatura en Artes Visuales. Para lograr tan caro anhelo paramos totalmente las clases y convocamos a un foro de discusión democrática sobre los problemas de la Plástica y su enseñanza.

En los primeros días del mes de diciembre, del mismo año, se publica la siguiente convocatoria:

" ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

CONVOCATORIA

A TODOS LOS ESTUDIANTES, PROFESORES Y TRABAJADORES DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS.

A LA COMUNIDAD UNIVERSITARIA.

A LOS ESTUDIANTES Y PROFESIONALES DEL ARTE.

La Dirección, Consejo Técnico, Profesores y Alumnos de la Carrera de Artes Visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la U.N.A.M.,

C O N V O C A NA SU PRIMER CONGRESO DE REESTRUCTURACION ACADEMICA

que se efectuará en su primera etapa, del 8 al 20 de diciembre, en el local de la Escuela de Academia N° 22.

DADAS LAS CIRCUNSTANCIAS ACTUALES DE ESTA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS, EN OTRO TIEMPO LA PRIMERA ESCUELA DE ARTE EN AMERICA, QUE DESDE 1968 A LA FECHA HA SUFRIDO UNA SERIE DE MODIFICACIONES EN SUS PLANES Y PROGRAMAS DE ESTUDIO, TRATANDO DE AJUSTARSE A LAS CONDICIONES SOCIO-CULTURALES DEL PAIS Y EN GENERAL A LA CONTRADICTORIA REALIDAD DE NUESTRA EPOCA, Y AL NO HABERSE OBTENIDO LOS RESULTADOS REQUERIDOS, NOS HEMOS IMPUESTO LA TAREA DE UNA REESTRUCTURACION ACADEMICA EN BASE A UNA PARTICIPACION ABIERTA DE PROFESORES, ALUMNOS Y TRABAJADORES DEL PLANTEL.

CARACTER Y FINES DEL CONGRESO

1. Establecer la posición filosófica y crítica ante la realidad de nuestra época, así como los objetivos de la Enseñanza del Arte en la E.N.A.P. como base fundamental para la revisión, reestructuración e implantación de un nuevo Plan de Estudios que supere los aspectos académicos y administrativos que confronta el actual, que defina y caracterice adecuadamente su estructura general; el carácter de las áreas que la integran; sus objetivos particulares y los campos específicos en que puedan actuar los egresados, así como la clase de asignaturas, contenidos y la metodología apropiada que permita una enseñanza óptima.

2. El Congreso está abierto a todos los sectores que integran la E.N.A.P.: Autoridades, Profesores, Alumnos y Trabajadores.

3. Constituye la estructura del Congreso: la ASAMBLEA GENERAL, la COMISION COORDINADORA, las MESAS DE TRABAJO, la DIRECCION y el CONSEJO TECNICO. (...)."⁹

El documento en su parte correspondiente a los reglamentos que norman la actuación de las diversas instancias de organización deja ver con toda transparencia que a nivel político, había una preocupación fundamental: democratización de la toma de decisiones. La convocatoria finaliza con un temario propositivo para iniciar el trabajo de discusión en las mesas:

"PROPOSICIONES DE TEMAS QUE SERAN DISCUTIDOS EN LAS MESAS DE TRABAJO

1. Análisis de los problemas existentes en la Escuela.
Sugerencias:
 - Año propedéutico.
 - Falta de correlación de materias.
 - Problemas de los maestros: metodología y capacidad.
 - Duración de los semestres, etc.
2. Definición del objetivo general de la Escuela:
Relación Arte y Sociedad:
 - a) Posición ideológica.
 - b) Relación entre arte, tecnología y ciencia: recursos del país en cuanto a lo anterior, etc.
(...)." ¹⁰

El foro del Congreso fue incomparable para cada uno de nosotros, pues en las escasas semanas que duró, se constituyó en una verdadera escuela, viva y contemporánea. Nos sensibilizó y concientizó a muy diversas direcciones y niveles. Nos posibilitó la opción de tener una visión amplia y clara de los problemas en que se debatía la producción de Plástica en nuestro país.

Las discusiones en torno, por ejemplo, a "los problemas existentes en la Escuela", pusieron al descubierto de una manera por demás evidente, la incuria, flojera, altivez y arrogancia, de un sector de vanidosos sujetos que perpetrados en el supuesto fuero de su condición de "catedráticos universitarios", se negaba a aceptar las críticas a su falta de capacidad intelectual. Este sector nada despreciable en número nos mostró, por decirlo de alguna manera, el más miserable y lastimoso nivel ético e intelectual en que había devenido el ejercicio de la docencia en la ENAP.

Por lo que respecta a las discusiones de orden estrictamente teórico-ideológicas, para nosotros fue verdaderamente aleccionador el debate. Por su importancia en nuestro proceso formativo solo vamos a mencionar una sola: ésta se refiere al enfrentamiento entre dos concepciones diametralmente opuestas, del quehacer plástico: la primera representada por los "artistas", a partidarios del geometrismo y formalismos varios. Estos defendieron o más bien pretendieron hacerlo, la supuesta "pureza" de lo que ellos llamaban "arte" y que por supuesto no podían ni definir. Hablaban y defendían la "creación", entendida ésta, como un producir de la nada. Como un acto espontáneo del "artista", en el cual éste no cuenta sino con su "genio". En este orden de ideas la forma era concebida como algo completamente desligado de lo social. "Autónoma" se afirmaba. En última instancia lo que este bloque defendía era por una parte, la libertad, en abstracto de "crear" ("libertad" que fue duramente puesta en tela de juicio pues para nadie era un secreto, en aquella comunidad, los intereses económicos que ligaban ya por aquellos tiempos a los "artistas" geométricos y la oligarquía industrial nortea). Y por otra el expresivismo, sensiblero y compulsivo propio del individualismo burgués, que hacía descansar la dinámica de la producción, en la "necesidad individual" de expresión. Concepción ésta, plenamente identificada con los valores sensibleros y sentimentales de la teoría burguesa del "arte".

De la concepción arriba descrita, se derivaba una determinada manera de entender el ejercicio de la docencia: como la "creación" des

cansaba en última instancia en la "genialidad" del "artista", aquella devenía particular o discreta y por lo tanto inmarcesible, misteriosa, irreplicable e intransmisible. De este irracionalismo casero no podía sino derivarse, a nivel académico, sino la confusión y el caos.

La otra concepción del quehacer plástico quedó plasmada en parte de un documento que a continuación transcribimos y la cual fue expresión, en aquel momento, del sector progresista, del que éramos parte:

" IMPORTANCIA ACTUAL DE UNA ESCUELA DE ARTE

La E.N.A.P. no es el nombre de la antigua Academia de San Carlos. La E.N.A.P. tiene por finalidad la formación de artistas profesionales en el campo de las Artes Visuales. Esta profesionalización pretende superar la concepción del arte como creación espontánea en la que el artista produce de la nada sin más recursos que su genio. Por consiguiente esta Escuela de artes de nivel universitario se propone investigar los medios de producción específicos de cada práctica artística. Para no caer en una especialización excesiva, se propone desarrollar una teoría del arte conectada con la historia de estos medios no sólo, como explicación de su origen, sino también de su vigencia actual y sus necesidades de transformación.

La profesionalidad la sustenta como el conocimiento objetivo y racional de formas y técnicas insertadas en situaciones históricas concretas. Esta proposición que orienta planes y programas de estudios, no se opone pero tampoco privilegia la posibilidad de que el productor artístico investigue por cuenta propia y desarrolle su producción para subsistir en la sociedad actual. Sí procura el combate contra la ideología artística dominante empeñada en la realización del genio y su consiguiente creación espontánea y misteriosa.

A estos *misterios* cuya raíz social advierte, opone la formación de un conocimiento crítico que anule los conceptos de la ideología para substituirlos por los de la ciencia. La producción artística queda así como una práctica, un trabajo, necesariamente fundada en conocimientos rigurosos y científicos de la historia y la articulación del arte en ella con sus características específicas, sus medios propios.

FORMACION ARTISTICA Y SOCIEDAD CAPITALISTA.

(...)

La E.N.A.P. procura la totalización de conocimientos formales y técnicos a partir de la ciencia de la historia. Sólo así, de la comprensión racional de las producciones artísticas en situaciones históricas concretas, es posible fundar una práctica crítica tanto en la teoría como trabajo de ruptura con las concepciones dominantes, como en la práctica empírica de objetos, sentimientos y percepciones, capaz de apropiarse todas las posibilidades técnicas sobre la base de su crítica radical, es decir, de la comprensión de sus raíces y crecimiento.

(...) La E.N.A.P. pretende una comunidad consciente de que toda separación de la técnica sin su crítica histórica es tecnocracia, de que toda abstracción de la forma como plenamente autónoma es formalismo y de que toda reducción de la historia a problemas aislados y acumulación de datos, es historicismo. Pero no pretende solucionar estas derivaciones ideológicas por actos de voluntad pura de sus profesores y estudiantes, sino por un trabajo constante de todos los interesados en hacer de la producción artística la promotora de una transformación de la realidad y no la adecuación a la que se nos da como universal e inmutable.

FORMACION ARTISTICA Y DEPENDENCIA.

Todo esto no será posible, si la E.N.A.P. ignora los problemas de la dependencia económica y cultural que asume como especificidad del arte mexicano. La E.N.A.P. es una institución para formar y no sólo para informar, para criticar y no para adecuar, para alentar una práctica transformadora capaz de sustituir las concepciones misticadoras y dominantes de la libertad abstracta por la comprensión de las condiciones históricas concretas de liberación."¹¹

Con el objeto de redondear lo mejor posible el planteamiento arriba iniciado, transcribiremos otro documento de la época, el cual refleja con absoluta precisión la concepción sobre la génesis misma del fenómeno plástico:

"2. Plantear la producción artística como una necesidad que surge de condiciones sociales concretas y no como argumento vagamente humanista, estableciendo una vinculación directa con las luchas de reivindicación política, cultural y económica de las clases marginadas."¹²

Pensamos que lo anteriormente expuesto resulta suficientemente claro, por lo tanto omitimos algún comentario más al respecto.

Resumiendo: el Congreso fue para cada uno de nosotros el Alma Mater. Al calor de aquel, comprendimos problemas teóricos, filosóficos e ideológicos que subyacen a la producción plástica: entendimos algunas de las contradicciones básicas de la producción cultural en una sociedad capitalista-dependiente, como la nuestra. Comprendimos la trampa ideológica de las escuelas estético-diletantes de las oligarquías económicas de U.S.A. y Europa (nos quedó bastante claro, que una Plástica que sólo procura el puro "placer estético", generalmente es un producto de reaccionarios al servicio de ricachones, que buscan hacer gala de su poder económico, prestigiándose con la posesión de determinada obra de "arte"). Entendimos la necesidad histórica de cortar de tajo con las modas plásticas provenientes de las metrópolis, pues aquellas nos impedian, entre otras cosas, reflexionar

en nuestros propios problemas y por ende gravitar en una permanente disociación entre el hacer y el pensar. Cuestión que en última instancia no nos llevaba sino a plantear la catalización y disolvencia del legado plástico-estético, herencia de nuestros mayores y que hoy día, a querer o no, configura una parte muy importante de lo nacional mexicano. De *nuestra* cultura. El Congreso pues, nos planteó una gran cantidad de cuestiones. Nos llenó de inquietudes y nos hizo plena conciencia de que, la Plástica en México se haya inmersa en una dinámica sumamente viciada a nivel teórico, pues sólo "contribuye a dispersar, desinformar y despolitizar",¹³ como a nivel práctico ser el surtidor "al comercio nacional e internacional de las galerías";¹⁴ así como a la promoción de servicios y mercancías de las oligarquías financieras, industriales, comerciales y políticas del país. Nos mostró la importancia de volver los ojos a México, al devenir de la Plástica de corte profundamente popular. Nos hizo comprender la importancia del OFICIO dentro del proceso de aprendizaje y de la manipulación de recursos con que puede darse una mejor salida a las necesidades de expresión plástica. Por último, nos dotó de una dimensión histórica de nuestra praxis.

Al transcurrir las semanas empieza a sentirse un agotamiento en los sectores que participan en el Congreso: los profesores abandonan literalmente las mesas de trabajo. Las autoridades por su parte sufren la constante presión de la Rectoría para que se normalicen las labores académicas. Los estudiantes comenzamos a presentar algunas fracturas importantes a partir del caudillismo que ejercen algunos de nuestros representantes. En suma, múltiples fueron las causas por que no pudimos llevar el Congreso hasta "SUS ULTIMAS CONSECUENCIAS" como eran los deseos de la mayoría de los estudiantes. Sin pretender agotar este asunto, que por lo demás amerita un análisis en lo específico, sí nos gustaría señalar aunque fuesen, tres causas que desde nuestro particular punto de vista contribuirán a frenar el proceso que iniciamos:

- A) Este pertenece a la contradicción fundamental: se da a partir de la defensa del *status* económico por facciones de "profesores", quienes obstaculizaron el proceso cuanto pudieron. Concretamente no quisieron participar, una vez superada la fase de análisis y crítica a los problemas existentes. Cuando era necesario pasar a la fase de alternativas, continuaron defendiendo sus respectivas materias, a pesar de que se les demostró *at infinitum* la inoperancia y estulticia de algunas de ellas. En este punto no cabe duda que uno de los errores más graves que cometimos fue el de la ingenuidad política y evi-

dentes limitaciones en cuanto al análisis del comportamiento político de sectores como el señalado antes.

- B) La falta de madurez política de la dirigencia estudiantil, la cual se eclosionó a causa del caudillismo de algunos de ellos. No supieron allanar sus diferencias y antepusieron cuestiones personales al bien común.
- C) Nuestra falta de madurez política y de visión histórica para haber sustituido a la dirigencia estudiantil, cuando ésta comenzó a dar muestras de distanciamiento con la base y haber empujado el movimiento más arriba (aunque dadas las condiciones objetivas, como por ejemplo la *traición*, hay que decirlo con claridad, de los profesores quienes se negaron sistemáticamente a aportar sus programas por materia -honrosa excepción la del Maestro Leonel Padilla quien planteó entonces un completo organigrama¹⁵ para Artes Visuales-, lo cual impedía, necesariamente de raíz cualquier transformación).

A principios del mes de enero de 1977 los "profesores" que a esas alturas -¡qué paradoja tan cruel!- eran enemigos irreconciliables de los estudiantes, iniciarán una campaña de presión ante las autoridades de la Escuela para un regreso inmediato a clases. Evidentemente la correlación de fuerzas había cambiado, pues al debilitarse el bloque estudiantil, la reacción tomó cartas en el asunto. De esta manera en una asamblea plenaria celebrada el 18 de enero se tiene que negociar el regreso a clases. Como no se podía regresar a clases con el Plan de 1973, pues había sido el motivo del movimiento, se propuso entonces que cada una de las partes en conflicto retornara con la propuesta académica que considerasen pertinente. Se acuerda también continuar, hasta concluir los trabajos del Congreso. De esta forma surgen dos propuestas para reiniciar el periodo lectivo 1976/77:

- A) Talleres de Proyectos y Talleres de Realización.
- B) Taller Vertical.

Los Talleres de Proyectos y Talleres de Realización -ambos constituían un solo planteamiento con dos niveles de concreción académica- fue la propuesta de los sectores más avanzados de estudiantes y maestros honestos.

El Taller Vertical, por su parte, era la "propuesta académica" de la mayoría de profesores, que a esas alturas se habían atrincherado en la llamada mesa 6 y la cual sirvió como barricada desde la que las facciones más reaccionarias de la Escuela, defendieron sus muy mezquinos intereses. Más adelante volveremos sobre este asunto y daremos las pruebas correspondientes de lo aquí afirmado.

A modo de que no pueda interpretarse la división política que hacemos con un maniqueo corriente, aclararemos que obviamente habían otros pequeñísimos sectores que nosotros denominamos residuales y en tes automarginados: entre los del primer grupo se hallaban profesores que contando con una dinámica particular de trabajo y un prestigio al exterior de la Escuela deciden mantenerse al margen de todos los conflictos planteados, en espera de que la situación volviese a la normalidad y poder retomar sus cátedras. Entre los del segundo grupo, básicamente eran unos cuantos alumnos de semestres superiores a los cuales no les importaba en absoluto lo que sucedía en su derre dor.

I. 2 PRINCIPIOS TEÓRICOS EMANADOS DEL CONGRESO

El siguiente paso en nuestro proceso formativo, será el de enfren tar, cada uno de nosotros como estudiantes, dos alternativas académicas antitéticas. Este paso sólo puede ser entendido dentro de dos fronteras: la primera será sin duda la riquísima experiencia adquiri da en las mesas de trabajo del Congreso. La segunda serán los documentos emitidos como propuestas para reiniciar la actividad académica. En éstos se encontraban plasmados, de una manera por demás clara, las distintas aspiraciones e intereses de quienes los lanzaron a la comunidad.

Cada una de las propuestas trató, en lo posible, de sintetizar los principios teóricos que posibilitasen la cohesión de gentes bajo los mismos preceptos e intereses; sin embargo, en el terreno de los hechos sólo la propuesta de las mesas de trabajo números uno del turno matutino y uno del turno vespertino, presentó una sucesión entre las discusiones del Congreso y la alternativa que reflejaba las aspi raciones de este sector:

"

TALLER DE PROYECTOS

PROPOSICION PARA REANUDAR LAS ACTIVIDADES ACADEMICAS.

Consideraciones:

I. LA ENSEÑANZA TRADICIONAL. LA ESCUELA EXPOSITIVA O MERAMENTE INFORMATIVA.

Dicha escuela parte de la concepción kantiana idealista de la realidad: 'las ideas son previas a los hechos', Herbeart retoma esta filosofía que crea el sustento de la pedagogía racionalista y subyace en él la psicología asociacionista de la época 'el alma como ser pasivo'; por lo tanto el criterio pedagógico que se deduce de estas premisas es:

1. El estudiante es un ser pasivo y dependiente del maestro, creando el prototipo de esta actitud pedagógica: el concepto de 'instrucción pedagógica' es 'provocar en el joven buenas y razonables representaciones para que surjan de ellas buenas acciones como su natural consecuencia' se trata entonces de llenar progresivamente ese tejido de representaciones mentales por medio de requisitos metódicos de la instrucción, acercamiento, introducción, preparación a través de la exposición, y, luego ofrecer lo nuevo hasta su asimilación, éste es el origen de los llamados pasos formales del planteamiento didáctico y supone q' al establecer estos pasos formales los actos de percepción se realizan simultáneamente en todos los alumnos, si el maestro los lleva de grado en grado.
2. Todos los estudiantes aprenden a la misma velocidad, de la misma manera, tienen las mismas habilidades, inquietudes, intereses: 'el alumno promedio'.
3. El motor de la enseñanza está centrado en el maestro el cual exige un bloque de atención hacia él mismo, de él llegan las órdenes e indicaciones, exposiciones, etc.; desatendiéndose de la actividad del alumno.
4. El aprendizaje se logra por medio de la transmisión verbal del conocimiento del maestro al alumno.
5. Los recursos didácticos casi exclusivos son el maestro y el libro de texto. (...)
6. La incoherente yuxtaposición de asignaturas, disgregan en diferentes ramas del saber y una superabundancia sin ilación dentro de la simultaneidad. Lo que en la vida real se aparece al alumno como una unidad; se descompone ahora en elementos aislados y específicos, lo que para la conciencia del hombre está inseparablemente unido la división didáctica lo corta en pedazos. (...)
La transmisión de conocimientos adquiere para el alumno a causa de la división y fragmentación del producto del conocimiento científico un '*carácter meramente escolar*' que el hombre no encuentra en la realidad y no puede ejercitar ni aplicar en la resolución de problemas reales que le plantea la vida misma.

II. EN CONTRAPOSICION A ESTOS PRINCIPIOS PEDAGOGICOS PLANTEAMOS LO SIGUIENTE:

1. La función de la escuela no es la de transmitir al alumno un cúmulo de conocimientos válidos en un momento histórico dado, o, promover una dependencia ciega hacia la enseñanza de los profesores; sino de proporcionarle una serie de experiencias de aprendizaje que lo impulsen y capaciten para que adquiera un método de aprendizaje e investigación que pueda utilizar durante toda su vida, y, un criterio de aplicación de los conocimientos en la resolución de problemas nuevos o situaciones diferentes.

2. El aprendizaje genuino requiere la participación activa del estudiante.
3. El conocimiento surge de la interacción dialéctica entre sujeto y objeto.
4. El método de resolución de problemas pone el acento en los procedimientos de investigación; de modo que los alumnos aprendan el producto del conocimiento como proceso y comprendan las bases empíricas de toda comprobación.
En este método se destaca la importancia de los procesos de identificación del problema: observación, medición, clasificación, inferencias, predicción o formulación de hipótesis, planteamiento de experimentos e interpretación, análisis y verificación de datos. (...)
Partiendo de lo anterior y mientras se termina de reestructurar el plan de estudios definitivo, funcionará una organización de trabajo constituida por:

TALLERES DE PROYECTO
TALLERES DE REALIZACION

III. IMPORTANCIA Y FUNCION DE LOS TALLERES DE PROYECTOS.

1. La importancia de los talleres de proyecto radica en:
 - a) En que aquí se despertará en el alumno y maestro una actitud crítica, científica ante los problemas que se plantean, se preguntará el qué, cómo, y por qué de los fenómenos artísticos.
 - b) Se planteará la necesidad de una metodología de análisis de las variables que componen un problema artístico antes de resolverlo.
 - c) El alumno adquirirá las herramientas de análisis a través de las cuales conocerá las posibles formas de expresión y así estará instrumentado para elegir la más adecuada.
 - d) Es indispensable tener un proyecto en donde se estudien y se fijen las alternativas de realización formales y técnicas, y, se experimenten para su aplicación; así como el planteamiento de investigaciones teóricas que se requieran para resolver el tema.
 - e) Se evitarán las improvisaciones que no estén relacionadas con el planteamiento previo, para terminar con el concepto de la obra creada por "pura inspiración".
 - f) Se dará forma a los elementos perceptuales de la materia (textura, dureza, color, etc.) de manera conciente para expresar un contenido.
2. Funcionamiento de los talleres proyecto.
 - a) Habrá cuatro talleres de proyectos:
 - tres en el turno matutino
 - uno en el turno vespertino (...)
 - c) Estos talleres estarán integrados por:
 - i) Profesores de las diferentes áreas teóricas y de talleres, que se distribuirán equitativamente en cada uno de los talleres de proyectos.
Esta organización permite a los alumnos tener una visión total de las diferentes formas de expresión así como de los distintos criterios y concepciones

de los profesores respecto a la producción artística. Evitando, de esta manera, la formación de grupos de una corriente determinada como única posibilidad de expresión; hecho que fue denunciado y reprobado en el primer tema del Congreso. (...)

ii) Alumnos de los diferentes semestres de la licenciatura y materias de Artes Visuales.

IV. TALLERES DE REALIZACION

Importancia y función:

1. Caracterización. Los talleres de realización tienen como función la de experimentar y realizar formal y técnicamente el objeto proyectado estableciendo para este fin una interrelación entre los conocimientos teóricos y prácticos. (...)
 3. Funcionamiento. (...)
- b) Realización del trabajo con base en el proyecto.
 - c) El profesor-asesor orientará al alumno en cuanto a las técnicas que se utilizarán en la realización así como lo relacionado a las investigaciones necesarias.
 - d) El alumno con la orientación de profesor-asesor formulará el proceso de desarrollo de su trabajo. (...)

Se sugiere que las evaluaciones en el taller de realización se hagan en relación a las investigaciones y ejercicios hechos durante la ejecución del trabajo. Tomando parte en ella, el o los asesores y los alumnos que integran el taller de realización.

28 de enero de 1977.

MESA 1 MATUTINO
MESA 1 VESPERTINO."16

En torno a los anteriores principios teóricos nos aglutinamos la mayor parte de estudiantes, así como también algunos valiosos maestros. Nuestro objetivo ahora era el de defender en el terreno práctico, las posiciones que a nivel teórico se habían ganado.

Las observaciones que pudiesen hacerse hoy a la propuesta levanta da entonces, podrían ser muchas y muy variadas. Mas no podemos dejar de señalar que aquella fue realizada al calor de acontecimientos políticos sumamente caldeados y que por encima de lo señalado, la misma logró plasmar con bastante claridad los intereses académicos de quienes la sustentaban, convirtiéndose en alternativa a la necesidad de cambios exigida por la base estudiantil.

En contraposición y como una contestación al documento arriba presentado, los "puristas" también generaron, al calor de la lucha político-ideológica una propuesta denominada "TALLER VERTICAL", la cual aparece unos días más tarde de la de los T.P. (Talleres Proyecto).

Una precisión se antoja importante en este punto en el sentido de aclarar que en tanto la propuesta de los T.P. es generada básicamente por estudiantes con auxilio de algunos maestros, la propuesta de T.V. (Taller Vertical) es generada básicamente por profesores con la "participación" de unos cuantos estudiantes.

El carácter retardatario, desde el punto de vista histórico del T.V. se desprende fácilmente del documento que boletinan a la comunidad de Artes Visuales a principio de la segunda semana del mes de febrero de 1977:

"CONGRESO 1977
ENAP UNAM
MESA No. SEIS

TALLER VERTICAL

(...)

DEFINICION Y FUNCIONAMIENTO DE LOS TALLERES VERTICALES

- Se denominan Talleres Verticales aquellos que se conforman por los alumnos de varios niveles académicos o semestres -en este caso serían alumnos de 1°, 3°, 5° y 7° semestres- quienes conjuntamente con el maestro del taller vertical se propondrán elaborar un plan de trabajo que deberán desarrollar en un tiempo aproximado de dos meses, este plan se desarrollará de acuerdo a un interés común de los integrantes del taller así como a los particulares que de ello puedan derivarse.
- Esta forma de trabajo preve la posibilidad de que en un mismo taller vertical puedan trabajar dos o más maestros.
- La idea fundamental de estos talleres consiste en integrar grupos de alumnos y maestros con intereses afines.
- Esta forma de enseñanza permitirá el intercambio de conocimientos entre alumnos de diferentes niveles académicos.

DE LOS TIPOS DE TALLERES VERTICALES. HABRA DOS TIPOS DE TALLERES VERTICALES.

- a) Talleres verticales teóricos, cuya caracterización y fundamento es el siguiente:
 1. Los talleres verticales teóricos funcionarán por selección de temas.
 2. Cada tema podrá ser impartido por uno o más maestros.
 3. Los temas que se expongan en los talleres verticales teóricos deberán ser propuestos entre maestros y alumnos.
 4. El alumno elegirá el taller que más le interese.

b) Talleres verticales prácticos.

1. Deberán constituirse por las disciplinas fundamentales como Dibujo, Pintura, Escultura y demás materias que estén consideradas como prácticas.
2. Podrán crearse dos o más talleres verticales de una misma disciplina con maestros y alumnos diferentes.
3. Todos estos talleres se implementarán con los recursos humanos, técnicos y materiales con que cuenta la Escuela.

ASPECTOS GENERALES DE LOS TALLERES VERTICALES.

1. Estos talleres serán transitorios mientras se implementa el Plan de Estudios.
2. Estarán abiertos a la propuesta y participación de los alumnos.
3. Respecto a los alumnos de primer ingreso estos podrán inscribirse libremente a los talleres verticales existentes para ejercitar o realizar en estas prácticas que están de acuerdo con sus posibilidades.
4. La inscripción a estos talleres se hará directamente con los maestros, que a su vez entregarán las listas a la Sección Escolar para que se elaboren las actas correspondientes. (...)"17

Apuntábamos al inicio de este punto que los T.P. habían sido la alternativa académica de los sectores más avanzados de la ENAP en ese momento histórico y que en ese orden de cosas, esa propuesta presentó, a través de un hilvanado discurso teórico-conceptual, la continuidad del movimiento estudiantil. En su momento también señalamos que el T.V. fue la respuesta de los sectores más reaccionarios de la Escuela. Después de haber presentado a la respetable consideración del lector el documento de los últimos aludidos, podemos afirmar de una manera categórica que la dichosa "propuesta" no es tal, pues no presenta por ninguna parte la seriedad estructural que un documento de nivel universitario debería contener. Ahora bien, detrás de tal documento lo que verdaderamente se escondía era el intento de mantener las cosas como estaban antes del Congreso. Entendemos que este último acerto, así como el compromiso intelectual contraído más arriba en el sentido de demostrar que este sector fue el más reaccionario y que sólo defendieron sus muy mezquinos intereses personales, ameritan ya, un desahogo de pruebas. Va pues la primera de ellas (a modo de falsear lo menos posible los hechos, volveremos a la documentación): en el documento denominado "TALLER VERTICAL" en su apartado denominado "DEFINICION Y FUNCIONAMIENTO DE LOS TALLERES VERTICALES"

-el solecismo es parte del documento original-, en su párrafo tercero, se afirma:

"-La idea fundamental [subrayado nuestro] de estos talleres consiste en integrar grupos de alumnos y maestros con intereses afines".¹⁸

Este pequeño párrafo por sí mismo tal vez no signifique nada; sin embargo, dentro del contexto general de la problemática que se ha expuesto y después de un meticuloso examen de la totalidad del escrito, podemos sacar las siguientes conclusiones:

1. El documento carece en su totalidad del marco teórico-filosófico que sustente dicha "propuesta".
2. El documento no aborda en parte alguna el marco ético y teleológico de toda propuesta educativa.
3. No aborda en ninguna parte problemas técnico-pedagógicos.
4. No propone en ninguna parte los mecanismos de evaluación inherentes a todo proceso enseñanza-aprendizaje.

En este punto podemos afirmar que en sentido estricto NO existe propuesta académica alguna; pero antes de pasar a planos demostrativos más contundentes nos agradecería mucho agregar algunas otras observaciones de carácter más general desprendidas de la lectura:

- a) El carácter sumamente desordenado y poco serio de la "propuesta", por falta de un criterio jerarquizador de los asuntos que se están tratando.
- b) Confusión total entre lo que son propiamente objetivos y los medios para alcanzar los mismos.
- c) El auténtico plagio de algunas ideas de los Talleres Proyecto, como es la definición misma de su propuesta: Taller Vertical o Talleres Verticales, lo mismo da. Lo que no se pudieron dar cuenta esos plagiarios fue que los T.P. se denominaban de esa manera porque tenían en la base una definida concepción filosófica, ideológica y política de la realidad. Resulta pues, por demás verdaderamente significativo el que en dicha "propuesta" hayan participado una nada despreciable cantidad de docentes.

Sintetizando, si no existe alternativa ACADEMICA, lo único que queda entonces es la necesidad de este sector de alcanzar una organización POLITICA. Es por ello que la idea FUNDAMENTAL del T.V. es estrictamente de orden político. Por eso hacía un llamado a la integración de "grupos de alumnos y maestros con intereses afines". Esta última frase de la más pura cepa ideológica, pues al mismo tiempo que oculta una realidad no académica (el peligro por parte de los "profesores" de perder su cheque quincenal), permite a través de un lenguaje ambiguo, tratar de ganar adeptos para su causa.

Estamos totalmente claros que todo lo expuesto hasta aquí no es material suficiente para sustentar el juicio histórico que hacemos del sector aludido. Por lo tanto nos vemos en la necesidad de traer al seno de la exposición nuevos argumentos. Para tal efecto rescatamos un documento que apareció a fines del primer trimestre del año de 1977 y que lleva por título "PROYECTO DE SISTEMA DE ESTRUCTURACION MODULAR PARA EL PLAN DE ESTUDIOS DE ARTES VISUALES PARTE 1".¹⁹ Este escrito es sumamente importante, pues constituye un acto defensivo. Un acto de sobrevivencia reaccionaria. En apariencia logra lo que el sector antagonista no había podido: hacer una propuesta de nuevo Plan de Estudios, ganando con este hecho la "vanguardia" del movimiento, que había declinado bastante es cierto, pero que en modo alguno estaba liquidado.

Este valioso documento representa la prueba más palpable de que este sector (la mesa seis, pues por ella está firmado el escrito), al ver en peligro su estabilidad laboral y en última instancia económica, ¡por primera vez se pusieron a trabajar! Independientemente, claro está, de la calidad del resultado final. Resultado que es bastante pobre desde el punto de vista intelectual, a pesar de la fraseología de corte semiotóide. En otro sentido aquel representa la posibilidad de objetivar al sector que tan subjetivamente hemos venido manejando y que tan responsable fue de que 1977 se frenara y obstaculizara todo proceso de cambio. Como responsables son en gran medida, del retroceso intelectual en que hoy día se haya inmersa la Licenciatura en Artes Visuales.

De la fuente extraemos literalmente los siguientes párrafos:

"MODULO INTEGRAL POR UNIDADES DE APRENDIZAJE

Información y teoría. Que abarca fundamentalmente:

- a) Antecedentes históricos.
- b) Información actual.
- c) Estudio de hipótesis prospectivas.

Estarían comprendidas las materias de Historia del Arte, Teoría del Arte, más aquellas que el Congreso considerase convenientes para el proceso total de formación del estudiante.

Interpretación formal (síntesis especulativa). Este campo de aprendizaje comprendería:

- a) La síntesis conceptual, en la que se establezcan los requisitos a cumplir para obtener la solución formal adecuada al problema planteado.
- b) De lo anterior derivarán las siguientes operaciones:
 1. Recopilación de antecedentes.
 2. Su interpretación.
 3. Planteamientos y programación de exigencias a cubrir.

Este submódulo comprendería básicamente las materias de Dibujo, Educación Visual, Diseño Básico, más aquellas que se consideren convenientes agregar al plan de estudios.

Prácticas de taller. Donde las ideas y conceptos obtenidos a través de la interpretación formal, se traducen en objetos físicos. Esto es, en objetos de comunicación para el uso del hombre. Comprende, fundamentalmente:

- a) Adiestramiento del estudiante en los procesos técnicos.
 - b) Información histórica de las técnicas y procesos específicos.
 - c) Desarrollo de las hipótesis propias de cada alumno.
- Las prácticas de los talleres cubrirían dos aspectos:
1. De producción serial, que atañe a los talleres de Estampa, Escultura, etc.
 2. De producción única: Pintura, Escultura, Arte Cinético, etc.

Técnicas de representación. Las materias comprendidas en esta área, si bien ser prácticas de taller ni conocimientos teóricos en un sentido estricto, serán conocimientos de importancia primordial para el desarrollo de la interpretación formal en las actividades de los diferentes talleres de realización.

Las materias representativas de este campo serían: el Orden Geométrico, Anatomía Humana, más aquellas que el Congreso considere pertinentes de añadir al plan de estudios. (...).²⁰

De los anteriores párrafos es de interés para la exposición las siguientes dos cuestiones:

- 1) Identificar objetivamente a los sujetos que de una u otra forma han causado un gran daño a la Escuela.
- 2) El carácter sumamente conservador y tramposo de la propuesta.

En cuanto al primer inciso bástenos hacer un listado de las materias que este sector propone como "alternativa" para el "nuevo" Plan de Estudios (en el orden que aparecen en el escrito original referido): Historia del Arte, Teoría del Arte, Dibujo, Educación Visual, Diseño Básico, Pintura, Escultura, Arte Cinético, el Orden Geométrico y Anatomía Humana. De este listado general, hay necesidad de considerar algunas salvedades, pues por ejemplo el docente que tenía a su cargo la materia de Anatomía Artística simplemente se mantuvo al margen de todo el proceso. Por lo tanto el que aparezca su materia como parte del multicitado escrito, obedece, con toda seguridad, a la falta de unidad en término de opinión de los integrantes de la mesa seis y que algunas de las materias que aparecen, como Dibujo o Escultura, simplemente se insertaron como parte de concesiones que seguramente se tuvieron que hacer al interior, a modo de no crear fric

ciones en su muy frágil alianza. Entendemos que metodológicamente y dado lo grave del asunto que estamos tratando, hace falta pisar sobre suelo menos pantanoso; por lo tanto y a efecto de no lanzar acusaciones inexactas, es menester a la luz de la historia misma sacar las conclusiones correspondientes. Para tal fin ponemos a la consideración un par de documentos, en los cuales está por demás claro cuáles fueron las materias causantes de la inconformidad estudiantil y a cuyo frente había sujetos:

El primero de ellos se denomina: "INFORME DEL GRUPO No. I DEL CUERPO DE DISEÑO DEL PLAN DE ESTUDIOS DE LA CARRERA DE ARTES VISUALES, RELATIVO AL TEMA DE LAS DISCIPLINAS ACADEMICAS".²¹ Este escrito dio luz pública en los últimos días del mes de marzo del año de 77. De él extraemos los siguientes párrafos:

"Existe en el Plan de Estudios vigente una cantidad excesiva de materias, algunas de éstas no se imparten o se imparten a medias que en un aparecer y desaparecer de materias se ve que los planes de estudios han sido manejados más bien políticamente que académicamente. (...)

REVISION DE DISCIPLINAS

(...)

5.1 Las materias cuestionadas:

1. Arte Cinético.
2. Educación Visual.
3. Diseño Básico.
4. Materiales, costos y presupuestos.
5. Nociones de Cibernética.
6. Geometría."²²

El segundo se denomina: "TEMA No. 1. ANALISIS DE LOS PROBLEMAS EXISTENTES EN LA E.N.A.P."²³ De éste extraemos lo siguiente:

" PROBLEMAS ACADEMICOS 1

1. AÑO PROPEDEUTICO (Mesas 1, 2, 3, Mat. 1 Vesp.)

Se cuestiona la efectividad del año propedéutico que no cumple con las necesidades de los estudiantes por el carácter impositivo de su enfoque único. Este carácter impositivo se manifiesta en el hecho de pretender 'actualizar' de golpe al alumno, sin formarle antes, una conciencia plena del problema evolutivo del arte; sino que le impone el geometrismo como tendencia y fórmula mal digerida, sin que exista una fundamentación teórica y un análisis científico desde el punto de vista estético, histórico y social del fenómeno artístico. (...)

Se denuncia la aridez e ineficacia del año propedéutico, ya que carece de una metodología adecuada, así como una función objetiva. (...)

Se señala la triplicidad, dispersión y falta de relación de las materias de diseño básico, educación visual, y principios del orden geométrico (materias que integran el actual año propedéutico).

- II. Que el año propedéutico ha sido manipulado y tendencioso, carente de programas adecuados, queda demostrado en el análisis particular de cada materia:

EDUCACION VISUAL.- El contenido esencial de la materia consiste en una sucesión de ejercicios (el ejercicio por el ejercicio), sin una fundamentación previa que aclare su significado en sentido amplio y preciso. Los ejercicios van del punto al volumen canalizando a los alumnos en una sola dirección, uniformándolos dentro de un formalismo geometrizable y academizante.

DISEÑO BASICO.- Esta materia tiene como objetivo que trata de justificar su existencia: 'Capacitar al alumno para comprender y manejar los principios básicos del diseño, a partir de una serie de ejercicios programados que los ejemplifiquen'. Dichos ejercicios programados tienen una tendencia totalmente geometrizable (...)

GEOMETRIA.- En el caso de esta asignatura, el enfoque que le da, no tiene correspondencia con la diversidad de problemas reales que pueden plantearse técnica y formalmente en las Artes Visuales.

PROBLEMAS ACADEMICOS II

1. Plan de Estudios, objetivos, programas, metodología, etc.

(...)

Se advierte la existencia de materias fantasmas, que aunque están programadas en el plan de estudios no se imparten, en dicha situación están las materias de Física I al IV, que incluyen los temas relativos a Nociones de Optica, Dinámica, Cinemática y Estática (...)

La especialidad de Arte Cinético no funciona como es de desearse (...)"²⁴

Ignoramos por qué razón se omitieron algunas otras materias, pues cuando el movimiento empezó a generar su curva ascendente, los compañeros de séptimo semestre también plantearon la desaparición de algunas materias como Cibernética, Investigación de Campo, además de la mencionada en otro lugar: Materiales, Costos y Presupuestos. De lo anterior fuimos testigos directos. Nos encontramos en este momento en posibilidad de cumplir nuestra palabra:

Listado depurado de materias causantes de la disconformidad estudiantil:

Educación Visual

Diseño Básico

Geometría

Física

Nociones de Cibernética
 Arte Cinético
 Materiales, Costos y Presupuestos

Como mencionábamos más arriba, al frente de todas y cada una de las materias listadas habían responsables, falta pues por último ubicar a tan importantes personajes, pues casi todos fueron los que conformaron la llamada Mesa 6. Tomemos un último documento para precisar:

"ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

HORARIOS DE LA LICENCIATURA EN ARTES VISUALES PARA EL 1er. SEMESTRE DE 1977.

EDUCACION VISUAL I	PEREZ FLORE LUIS NOVELO SANCHEZ JORGE GONZALEZ GUZMAN MANUEL SALAZAR ARROYO IGNACIO CARBAJAL GONZALEZ ENRIQUE RUIZ MALDONADO GERARDO
DISEÑO BASICO I	MIRANDA LOPEZ ALFONSO MADRID VARGAS JUAN A. ARROYO ARRIAGA OMAR SOLIS ZARATE ALEJANDRO GARCIA MONROY JOSE ANTONIO
PRINC. DEL ORDEN GEOMETRICO I	MADRID VARGAS JUAN ANTONIO FRIAS TREVINO OSCAR SILVA GUERRERO MANUEL
FISICA	- - - - - *
NOCIONES DE CIBERNETICA	IZQUIERDO SANCHEZ MIGUEL
ARTE CINETICO	GONZALEZ GUZMAN MANUEL SILVA GUERRERO MANUEL
MATERIALES COSTOS Y PRESUPUESTOS	SIERRA OLEGARAY IRENE". 25

Por último consideramos que como en todo conglomerado humano siempre hay situaciones en las que sujetos sin haber participado de una manera directa, se ven afectados por ella. No dudamos que entre la lista presentada hubiese alguna excepción; pero será eso, una excepción.

Por lo que toca al segundo inciso con los elementos aportados en líneas arriba, resulta obvio que si la Mesa 6 propone a la comunidad las mismas materias que habían desatado la furia estudiantil y que por supuesto garantizaban la conservación de la estructura del Plan

*No se dispuso de datos, sin embargo bastaría con confrontar la nómina de pago de la UNAM, para saber quién cobraba tales horas.

de Estudios de 1973 y con ella todo el anacrónico estado académico, a eso no se le puede llamar de otra manera sino conservadurismo. En cuanto a que la propuesta es tramposa, bástenos indicar que mediante un ardid ideológico, se pretendió envolver a la disidencia dentro del margen político por ellos trazado; esto era aceptar de entrada todas las materias que nosotros mismos habíamos puesto en tela de juicio, "más aquellas que el Congreso considere convenientes".²⁶ Esta última frase, quede pues como lección, para los intentos de cambio que con toda seguridad advenirán más temprano, más tarde.

Extractando y teniendo como base todo el análisis anterior en este punto nos hayamos en condiciones de afirmar que no sólo los T.P. representaban la continuidad del movimiento estudiantil; sino que se rán *la única instancia propositiva* a nivel de conceptos. Conceptos que hoy día pueden ser harto discutibles; pero que en su momento, nos fueron de gran utilidad para superar la atmósfera teñida entonces por una palabrería de corte pseudocientificista, detrás de la cual se ocultaba un irracionalismo exasperante. Terminamos pues este apartado con un listado sumario de conceptos emanados del Congreso y los cuales volverán a ser retomados para su crítica y superación correspondiente:

En cuanto al METODO:

- Como instancia organizadora de las "experiencias de aprendizaje".²⁷
- Como medio para la "resolución de problemas".²⁸ El cual debe de poner énfasis en los pasos de todo proceso de investigación.
- Como instrumento teórico capaz de poder establecer un "análisis de las variables que componen un problema artístico".²⁹

Hubo otro tipo de herencias conceptuales que al igual que las anteriores tendían a "terminar con el concepto de la obra creada por 'pura inspiración'":³⁰

- La investigación teórica.
- La experimentación formal y técnica.
- La interacción teoría y práctica.

Por último nos gustaría dejar muy claro que el Congreso no solo generó el documento del que hemos extraído los conceptos anteriores, sino que emitió una serie de escritos en los que se abordaban cues-

tiones más generales y profundas y las cuales también constituyeron el legado a través del cual fuimos a buscar y a orientar nuestro propio camino. Transcribimos los siguientes párrafos y con los cuales concluimos:

" LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS EN UN NUEVO CONTEXTO.

- 1.1. El incremento de la sociedad mercantil, el consumo mismo, exige de la burguesía de un nuevo tipo de diseñador gráfico. Se orienta a implementar en las escuelas de arte a un nuevo tipo de técnico estético capaz desde proponer la venta de la mercancía, hasta promover el estímulo del consumo desorbitado. Se establece la necesidad de diseños sofisticados y de engañar compulsivamente al consumidor. Las escuelas de arte son de distintos modos programadas para producir tecnócratas de la estética consumista. Al artista le crean condiciones para que viva divorciado de su medio social. Le crean la fantasmagoría del 'arte' por el dinero. El triunfo artístico se programa no en base al dibujo y la idea, sino de la abstracción formal intuitiva, geometrizable, que atomiza el contenido del capitalismo enajenante en miles de mensajes que deforman y fragmentan la conciencia del consumidor.

La ideología burguesa, amorfa, destructiva, aculturizante, usa del lenguaje visual, ciertas expresiones estéticas abstractas, que las ajusta tanto a la especulación mercantil, como a sus necesidades estéticas. Por propia conveniencia, convierte en 'obra de arte' lo que de suyo no pasa de ser un mero ejercicio formal del estudiante de grado avanzado. Pero, tal 'obra de arte' incide en el mercado y se impone el fetichismo estético, tanto para los compradores, como para toda una cauda de ávidos triunfadores, que entre otras cosas esperan el milagro de la propaganda, que a cuyos prospectos infla e insufla, hasta llegarlos a comparar con ventaja a los grandes maestros del arte universal. Su mérito es el servicio de mantener el mito del modernismo de huarache, o del expresivismo compulsivo de las deformaciones mentales del individualismo, propios de una clase que no quiere saber nada de aquellos que considera pone en peligro su formalismo cosmopolita y sus negocios.

- 1.2. A la Escuela Nacional de Artes Plásticas, de la UNAM, le toca el poco dignificante papel de ser abastecedor de artistas, que surten el comercio nacional de la lumpenburguesía privada, en un acto de franco subsidio por parte del Estado que de esta forma participa en el aniquilamiento del figurativismo mediante la corrupción. Sólo se pretende a la ENAP, como productora de abstraedores, decoradores de residencias y ejecutores de las genialidades estéticas de la arquitectura comercialista. Por otra parte la gráfica, se le pretende convertir en fabricadora de logotipos, diseñadora co-

mercial, diseñadora de embases y carteleadora de los productos transnacionales."31

I. 3 EL PUNTO DE PARTIDA

Cuando en los primeros días del mes de febrero de 1977 tuvimos, cada uno de los estudiantes, que decidir dentro de qué marco académico retornábamos a clases, la mayoría de nosotros no alcanzó a ver la trascendencia tan profunda de una decisión en apariencia sencilla.

Una toma de decisión, cualquiera que ésta sea, presupone siempre una toma de posición frente al problema que reclama esa respuesta. Para nosotros la sola presentación de un documento propositivo, reclamó de principio, una toma de posición política explícita. Posición que debía ser congruente con toda la amplísima información y sensibilización que se nos había suministrado, tanto en las semanas previas al Congreso, así como en las mesas de trabajo de éste. En otros términos esta toma de posición, tenía que ser una necesaria extensión de la claridad y el acuerdo teórico-ideológico logrado en las discusiones y que ahora se debía ver plasmado en una toma de decisión plenamente consecuente con los intereses de la mayoría de la comunidad estudiantil.

No hubo tiempo para la discusión profunda de los términos conceptuales en que quedó suscrita la propuesta de los T.P. Fue una situación política y así lo entendimos, por lo tanto no cuestionamos, simplemente suscribimos algo que era nuestro y que por lo tanto había que defender por la vía de los hechos.

Ahora bien, la toma de posición, así como la decisión de trabajar dentro de la alternativa académica de los T.P., tenía a su vez una toma de posición mucho más general. Mucho más profunda y que trascendía las fronteras de la Escuela y que por lo tanto revestiría al futuro una trascendencia mayor en nuestra vida profesional. Nos estamos refiriendo a la toma de posición política e ideológica en el plano social. Nos explicaremos brevemente: cuando cada uno de nosotros ingresó a la ENAP, en mayor o menor grado éramos portadores de las ideologías plástico-estéticas burguesas en cualesquiera de sus variantes: diletante, romántica, bohemia, vanguardista, etc., etc. De tal modo que se comprenderá con facilidad, el tremendo choque psicológico que sufrimos, cuando en las mesas de trabajo del Congreso, uno a uno todos "nuestros conceptos" fueron puestos en tela de juicio,

erosionando profundamente nuestros respectivos ideolectos (como es lugar común la ideología dominante una vez interiorizada por el resto de clases y sustratos sociales, tiende a mantener su cohesión, aun en el caso de que se le muestre su inconsistencia). De esta manera, una de las primeras cuestiones a resolver en el fuero interno, fue la de tomar posición frente a "nuestro propio modo de pensar", "nuestras propias ideas", reconociéndolas primero como *no propias* y a partir de lo anterior deslindar con ellas. El siguiente paso fue inscribirnos dentro de los T.P. y a partir de ahí iniciar una lucha sistemática por alcanzar un conocimiento verdadero y objetivo de nuestro campo de trabajo.

I.4 ABANDONO A NIVEL TEORICO DEL TERMINO "ARTE"

El rechazo primero y el abandono posterior de las concepciones burguesas sobre la producción plástica implicaron la necesidad de una reestructuración básica de los conceptos. En este sentido uno de los primeros que trataremos de erradicar será el de "arte", pues cuando menos de entrada nos quedó bastante claro, que éste no significaba absolutamente nada. Esa era la razón de que nadie se podía poner de acuerdo en nada que se refiriese a tal asunto. Cada cual le daba la fluctuación semántica que se le ocurriese, dentro de los marcos generales, claro está, de la ideología dominante.

El abandono de una concepción determinada, impone la necesidad de buscar nuevos conceptos que sustituyan y expliquen los fenómenos desde una óptica distinta. En este sentido el abandono de conceptos como "arte" y "artista" nos lanzó a un vacío teórico momentáneo, que a su vez nos impuso el imperativo urgente de estudiar, por cuenta propia, cuanta teoría sobre cuestiones de la Plástica tuviésemos a nuestro alcance y que nos ayudara a entender el significado tanto de nuestra práctica, así como la de los demás. De esta manera cuando regresamos a clase ya no nos entendíamos como "artistas"; sino simplemente como aprendices y estudiosos de la Plástica.

I.5 LA ACTIVIDAD PLASTICO-ESTUDIANTIL

Resulta una tarea sumamente difícil para nosotros que vivimos aquellos días de agitación, el desprender de nuestro discurso los

tintes de emotividad que puedan de una manera u otra, opacar o exagerar la importancia que aquellos acontecimientos representan para la historia de la Escuela. No obstante, sería un error de parte nuestra, no decir lo que pensamos. En este sentido, comprendemos que tal vez resulte demasiado pretencioso igualar el Congreso de 76/77, con la Huelga de 1911; sin embargo guardadas las debidas proporciones en todos los niveles y bajo el criterio de un análisis históricamente objetivo, el movimiento estudiantil de 76/77 representó el cuestionamiento profundo de una posición estética retrógrada y colonial, que a partir de su "oficialización" le había costado a la Escuela Nacional de Artes Plásticas una evidente pérdida del rumbo académico, intelectual y también de la solvencia profesional de los estudiantes que de aquella egresaron a lo largo de esos años; pero en modo alguno se quedó en la frontera del puro criticismo, sino que como ya se mencionó hizo propuestas muy concretas en varios planos y lo que con toda seguridad fue mejor, nos impulsó a una lucha que ni con mucho, hoy, está terminada.

Cuando en el mes de febrero de 1977 retornamos a clases, la Escuela quedó dividida en dos sectores completamente antagónicos: Talleres de Proyectos por una parte y Taller Vertical por otra. Entre éstos se comenzará a dar una lucha, que desciende del nivel teórico-ideológico en que se había mantenido en las semanas anteriores a un plano puramente práctico: disputas por espacios académicos, materiales, etc., etc. Lo anterior no resultó de ningún plan preconcebido. Ni de factores exclusivamente antagónicos y viscerales; sino que se da de una manera casi natural, pues al tratar de instrumentar cada cual su propuesta, chocaba necesariamente con la propuesta del otro. En el caso concreto de los que optamos por los T.P. tendremos que sortear una gama muy variada de obstáculos que iban desde la negativa de algunos "profesores" para permitimos trabajar, en lo que ellos consideraban "sus" talleres, hasta el ocultamiento de materiales para desarrollar nuestros ejercicios.

El clima se irá exacerbando a medida que pasa el tiempo, hasta devenir en una cuestión puramente política: los que integrábamos los T.P. fuimos aprendiendo a conocer las instancias de gestión de nuestras necesidades, así que cuando aquellas fallaban entonces imponíamos. Fue en ese momento de la lucha académica cuando por la vía de hechos instrumentamos una serie de reformas concretas al Plan de Estudios. Se mandan al tacho de la basura materias cuya inoperancia se había demostrado en las mesas de trabajo y en su lugar instauramos otras como el Seminario de Teoría del Conocimiento dentro del cual

se planteó la importancia del estudio de la Filosofía y su indisoluble nexa -a varios niveles- con la praxis Plástica; el Seminario de Teoría de la Composición; la revalorización de la materia de Dibujo, llevándola de cuatro horas que ridículamente se le asignaban en el Plan de 73, a quince horas semanales. La vindicación de los Talleres -Pintura, Escultura, Serigrafía, Xilografía, Hueco Grabado, Lito grafía, Pintura Mural, etc.- para los estudiantes de primer semestre (debemos aclarar que hasta antes de ese momento, los estudiantes de primeros semestres no teníamos derecho a entrar a los Talleres), la posibilidad de llevar hasta tres talleres para los compañeros de semestres superiores. Todas estas reformas constituyeron para el alumnado una serie muy rica de experiencias, que aunadas a la entrega de trabajo en forma, por demás decidida -en aquel año se logró derrumbar el concepto burocratizado del proceso de aprendizaje, ya que se laboraban sábados, domingos y hasta vacaciones-, fueron esbozando en nosotros los primeros pasos de una disciplina seria.

Todos aquellos meses nos damos a un trabajo febril. Fue un periodo muy intenso e inmensamente rico, pues no sólo contamos con los vastos conocimientos de destacados Maestros; sino que también vinieron a nutrirnos con valiosas aportaciones nuestros siempre recordados compañeros de semestres superiores. Inmersos pues a plenitud en la actividad académica, cada uno de nosotros tiene que enfrentar los problemas técnico-formales propios de la profesión, dejándonos entrever la práctica, su rica y vasta complejidad.

De este periodo merece atención especial el legado ético profesional que nos transmitieron aquel puñado de excepcionales Maestros, quienes siempre demandaban de nosotros un mayor esfuerzo, seriedad y constancia.

Disciplina será pues el marco ético que normó la relación alumno-maestro dentro de varios talleres de aprendizaje. Esto será muy importante para muchos de nosotros, pues si bien era cierto que habíamos obtenido bastante claridad a nivel teórico en torno a la Plástica, también era cierto que a la hora de enfrentarnos al pavoroso blanco-vacío del papel, nuestra precaria seguridad desaparecía casi por completo, sumiéndonos a muchos en la angustiante imposibilidad de resolver el querer -nivel de los deseos- y el poder -nivel de las capacidades. Aquí, precisamente aquí, aquellos maravillosos hombres siempre estuvieron prestos a aclararnos que en el plano práctico, la única regla mediante la cual podíamos superar nuestras propias limitaciones y miedos era trabajar sistemáticamente, no permitiendo dis-

tracciones en la búsqueda de metas. Serán estas cuestiones las que nos permitan comprender a plenitud la necesidad histórica de ampliar el tiempo de trabajo tanto en Dibujo como en los Talleres.

La cuestión de la disciplina como única vía para dominar el oficio plástico, nos permitió superar, entre otras cosas, la ideología burguesa dominante, la cual sostiene que un "artista" nace con ese "don". Por su parte nuestros maestros nos mostraron que un productor se forja día a día. Con absoluta seriedad por el trabajo y amor por el oficio. Lo antes dicho cada uno de nosotros pudimos comprobarlo, pues si bien era cierto que algunos sujetos tenían una mayor facilidad, el trabajo nos mostró a los que teníamos una capacidad menor, que no se trataba de competir con aquellos; sino que cada cual de acuerdo a sus propias capacidades y en la medida de su esfuerzo, sería el grado de desarrollo que de una manera natural iría alcanzando (con esta dinámica enfrentamos el absurdo de que el oficio era innecesario ya que el "artista" solo era el encargado de idear y proyectar la obra, ¡el técnico era el encargado de realizarla!).

Dentro de este mismo proceso y para evitar la excesiva sobrevaloración, que pudiese desbaratar en trasnochados individualismos, periódicamente los estudiantes teníamos la obligación de presentar el trabajo realizado al pleno de la clase. Críticas y sugerencias eran los estímulos que cada uno recibía, permitiendo una mayor disposición al reconocimiento de los errores y consecuentemente una mayor disponibilidad para corregirlos. Lo anterior también permitía una mayor apertura hacia las opiniones de los demás y con ella la posibilidad de comunicarse con mayor facilidad con el resto del medio. En este último sentido el ejemplo lo pondrán, en algunas clases, los compañeros de semestres superiores, quienes sometían su trabajo a la crítica de todos nosotros, sin importar que ellos obviamente tenían un poco más de experiencia.

Resumiendo de este periodo desarrollamos nuestra conciencia en varias direcciones. Bastantes cosas aprendimos y aclaramos otras. Entre estas últimas merecen destacarse dos:

1. En el plano académico nos quedó bastante claro que si bien la Escuela requería de modificaciones académicas que la capacitasen para formar profesionales de la Plástica de óptimo nivel, estas modificaciones, en modo alguno tenían que minusvalidar o desprestigiar el carácter MANUAL del productor.

En otras palabras, que una de las características del productor era precisamente su carácter de hacedor. Esta última consideración contrapuesta claramente a quienes se atrevieron a definir al productor como "genio" proyectista y director de una "orquesta" de trabajadores técnicos, cuya función era la de materializar las ideas del "maestro", concepción que además se institucionalizó en el Plan de Estudios de 1973 con la incorporación de materias de carácter proyectual como Diseño Básico, Geometría Descriptiva, Matemáticas, Física, Cibernética, Materiales, Costos y Presupuestos.

2. En la correlación de fuerzas que habría de regir la vida académica de nuestra Licenciatura en lo futuro, toda la movilización de este periodo arrojó una serie de modificaciones en la configuración de los sectores plástico-políticos al interior de la Escuela. Al respecto mencionaremos que varios de los *responsables directos* de la elaboración y aprobación directa de la utopía tecnocrática del Plan de 73, en cuanto éste comienza a dar las primeras muestras de inoperancia, emprendieron el veloz éxodo hacia horizontes que les redituasen dividendos económicos y políticos más acordes con su "catego" (revísense para tal efecto los costosísimos proyectos de "arte público monumental"; espacio escultórico u otros que al amparo de la bonanza económica y bajo el mecenazgo de las oligarquías más poderosas del norte realizaron los "artistas" que por aquellos días formaban la "vanguardia" geométrica). Estos mismos "artistas", simplemente no estuvieron presentes en la ENAP durante el Congreso para recoger las críticas y fragmentos resultantes de su aventurerismo académico.

En otro orden de cosas y con respecto a los estudiantes de aquel periodo tenemos que reconocer que fue un error, muy sensible de nuestra parte el que no hayamos materializado en acuerdos debidamente legalizados todas las modificaciones que en los hechos se instrumentaron, aunque por otra parte en esta dinámica de modificaciones de hecho, representó el terreno en el que cobraron fuerza y pudieron ser escuchadas las enseñanzas de Maestros como Héctor Cruz, Xavier Iñiguez, Antonio Trejo, Luis Nishizawa, Manuel Herrera Carlalia, Francisco Moreno Capdevila, Armando López Camona, entre otros. Maestros poseedores de una sólida formación profesional y por lo tanto los únicos que posibilitaron el despunte de nuestra generación en el ya mencionado camino de la disciplina y con los cuales siempre estaremos en deuda.

El retorno a clases significó pues, una nueva etapa de cambios. Cambios que instrumentamos a efecto de obtener la mejor formación en



el campo técnico-formal y la madurez conceptual que nos fuese posible. Resulta por demás claro que los únicos que en ese momento podían dar respuesta a nuestras inquietudes y reclamos, eran aquellos maestros de quienes en líneas arriba hablamos y que son quienes abrevaron de la herencia de nuestra mejor vena Plástica mexicana. La relación de trabajo que en ese momento se estableció nos valió que de inmediato los "formalistas" de la Escuela comenzaran a lanzar condenas en contra de quienes supuestamente, pretendían el "retorno" a la Escuela Mexicana de Pintura. Lo inmediatesta y errado de aquel juicio, queda evidenciado al correr de los años, ya que ninguno de quienes nos formamos como generación en ese periodo nos encontramos produciendo bajo la tutela de aquel movimiento plástico, que además nunca estará de sobra afirmar categóricamente, fue de muchísima mayor trascendencia para la plástica de nuestro país, que muchas de las "revoluciones" plásticas cosmopolitas, que en las últimas décadas han pretendido ser el relevo, pero que en modo alguno lo han logrado.

Rasgo fundamental de este periodo fue el de la importancia que le otorgamos al aspecto *práctico* de nuestra profesión, de tal suerte que los esbozos teóricos que iniciamos en el Congreso sufrirán una detente, en espera de ser retomados en un futuro. La oportunidad de tal relevo nos la brindó una coyuntura en la que nos veremos envueltos en los meses de junio-julio de 1977.

I.6 LAS JORNADAS DE JUNIO-JULIO DE 1977

Uno de los momentos más importantes de nuestra formación y también de nuestra vida, serán los maravillosos meses de junio y julio de 1977. Este periodo marcará indeleblemente, tanto nuestras conciencias, así como nuestra práctica. En otro sentido dará forma de una manera más precisa a lo que más tarde constituirán algunos de los objetivos que orientarán nuestros estudios. Nos referimos a las bizarras Jornadas de Lucha que el Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México (STUNAM) librarán contra el aparato burocrático universitario a cuya cabeza estaba el rector de triste memoria Guillermo Soberón A.

Este movimiento laboral reivindicativo será el que nos plantee la primera posibilidad de pasar del plano de los pronunciamientos que fácilmente resbalan por la pendiente de la demagogia, al plano de la congruencia socio-política, pues los compañeros empleados demandaron de nosotros solidaridad. Solidaridad en el terreno práctico.

Esta movilización del sindicato universitario, interrumpió el curso académico que no hacía mucho tiempo se había normalizado; no obstante los estudiantes nos pusimos a la altura de las circunstancias y de inmediato respondimos al llamado de nuestros compañeros, replegando nuestros intereses como sector ante el imperativo del interés de la organización sindical. Tal decisión nos abrió la puerta del entendimiento de una multiplicidad de fenómenos, que tal vez hubiésemos comprendido de todas maneras más tarde; pero que haberlas comprendido entonces, en aquel momento, fue capital para nuestra formación y desarrollo.

La huelga fue para nosotros la posibilidad de pasar de una enseñanza puramente escolástica, a una enseñanza verdaderamente viva. Codo a codo con los compañeros del STUNAM boteamos, limpiamos, marchamos, volanteamos, gritamos en calles y camiones. Cada acción mencionada nos enseñó muchas cosas de aquellos y de nosotros mismos. Todo fue importante; sin embargo, tal vez lo más relevante particularmente hablando, fue haber intentado aportar desde nuestro oficio, apoyo al problema político que nos planteaba el movimiento aquel. Efectivamente nunca rehuimos el activismo político que ameritaba la situación; pero al mismo tiempo impulsados por un puñado de maestros que también, al igual que nosotros, se comprometieron con la huelga, no dejábamos de plantearnos respuestas de orden estrictamente plástico. De esta manera *suigeneris* maestros y alumnos confluimos en el Aula Magna de la huelga.

Tratando de resolver la cuestión medular que nos planteamos, convertimos la Academia, taller por taller, espacio por espacio en una trinchera plástica de lucha. Desde ésta irradiamos lo que a nosotros en calidad de maestros y aprendices de las formas plásticas correspondía: serigrafías, xilografías, carteles, mantas, banderines, globos cantoyanos, caricaturas, grafities, volantes, etc., etc. En suma una gama de posibilidades, que a nosotros que éramos noveles en asuntos de producción de esa naturaleza, se nos abrió de golpe un universo pleno de potencialidades.

Tórculos, roles de pruebas, bastidores, brochas, pinturas vinílicas, papeles, telas, hules, gubias, tintas para impresión, etc., serán los medios que nos permitirán vincularnos de una manera directa con la lucha y con ésta a la verdadera esencia de la producción plástica en México, hoy.

Por la rapidez con que se necesitaban las respuestas se hizo imprescindible dividir los trabajos en distintos niveles de concreción.

En este sentido los maestros y algunos alumnos avanzados concretaban algunas ideas plásticas que resolvían el problema planteado, en tanto nosotros nos dábamos a la tarea de realizar materialmente algunos de ellos. Lo dicho de ninguna manera quiere insinuar siquiera que esa haya sido la única vía de trabajo, la mencionamos porque de alguna manera será la primera referencia en cuanto al trabajo en equipo se refiere.

El ambiente de camaradería y solidaridad que vivimos en esas semanas, de alguna manera nos servirá como antecedente para hacernos ver más tarde que uno de los pocos caminos para vencer el individualismo, tan profundamente arraigado en los productores, era el de compartir precisamente un objetivo que trascendiera los estrechos marcos de la "individualidad" burguesa.

Benéfica, muy benéfica resultó ser nuestra modestísima participación en estos históricos sucesos, pues entre otras cosas, nos permitió un acercamiento al resto del movimiento obrero organizado (recordaríamos tangencialmente que la huelga del STUNAM logró algunas de las movilizaciones de masas más importantes de la década pasada). Dicho acercamiento nos permitió el privilegio de sentir el aguerrido coraje de nuestra clase en la lucha por sus reivindicaciones sociales.

Largas y muy merecidas pudiesen ser las cuartillas en torno a estos hechos; pero dado que no podemos detenernos más en esto, sólo nos gustaría dejar constancia de la profunda importancia social de la movilización y lucha de la clase obrera en general -aunque en el caso que nos ocupa estemos hablando de prestadores de servicios, no por eso dejan de ser objeto de explotación capitalista, ni mucho menos como asalariados estar sujetos a las leyes del modo de producción dominante- pues éstas, no sólo se circunscriben a resolver los problemas inmediatos por los que se lucha, sino que con su dinámica transformadora, sirven de bastión y gufa a otros compatriotas, para iniciar nuevas prácticas a su vez modificadoras y que irán perfilando la nueva cultura que ya despunta en el horizonte de este México nuestro.

1.7 LA PRACTICA COMO UNICA VIA DE SUPERACION DE LA DICOTOMIA TEORICA "ARTE PURO" VS "ARTE UTIL"

Como mencionábamos líneas arriba nuestra participación en la huelga de 1977 nos dejará muy variadas y ricas experiencias. Por su importancia en nuestro proceso, cabe destacar como relevante, el ascenso en el nivel de conciencia respecto al problema de la práctica.

Antes del movimiento huelguístico a la mayor parte de los estudiantes nos había quedado bastante claro, que ningún "arte" se encontraba al margen de una función determinada; y que si en el siglo XX se hablaba en las metrópolis de un "arte" cuya intención última era "sí mismo". Esta idea no era más que una de las variantes contemporáneas de la decadente teoría del "arte por el arte", llevada claro está a su extremo más "radical". Suponía esta teoría que al tornarse aquel pura forma, se escapaba así del "yugo" de la función; sin embargo estas obras, como cualesquiera otras, se encuentran sobredeterminadas por las leyes del mercado, así que éste les tiene ya asignado de antemano un rol muy preciso: mercancías. Por lo tanto todas aquellas corrientes de la producción plástica que mediante la renuncia del nivel temático-ideológico de la obra, escapaban de ser presa de una asimilación, se equivocaron lastimosamente, pues al final de cuentas el modo de producción dominante ya les tenía *a priori*, una función muy asignada como valor de cambio, así que como en su inmanencia no contenían nada que chocase con los intereses de la clase dominante, se convirtieron en pasto fácil del ávido mercado, deviniendo puro objeto ornamental de los palacetes y residencias burguesas.

Desde el punto de vista teórico pues, pronto nos aprestamos a tratar de resolver cuál sería, en este momento histórico, la función social que correspondía a la Plástica y que fuese a su vez capaz de sustituir la mortaja del "arte" cuya producción estaba centralmente preocupada en surtir a los "galileristas mercantileros" y demás parásitos que pululan en torno a aquellos. Por otra parte, concientes ya de que las vanguardias consumistas habían llevado ya a la Plástica hacia un callejón sin salida en la metrópoli, entonces era menester pues buscar nuestro propio camino, para tal efecto partimos de la intención de lograr una "vinculación directa con las luchas de reivindicación política, cultural y económica de las clases marginadas",³² tal y como había quedado consignado en uno de los últimos documentos del agonizante movimiento de 76/77. Hasta aquí la cosa estaba bastante clara, pero pasar del plano de la comprensión al plano

de la intención y de ahí al plano de la práctica eran cosas harto diferentes. En otros términos, que era necesario pasar al plano práctico para entender el fenómeno plástico como totalidad que es.

La huelga del STUNAM nos permitió ver con toda claridad que la vía verdadera para resolver las disyuntivas de orden teórico, sólo era posible dentro de los límites de la práctica; esto es como un problema de producción plástica y no como un problema de producción teórica.

I.8 ALGUNAS CARACTERISTICAS DEL TRABAJO PROFESIONAL

El movimiento de huelga fue nuestro primer laboratorio. En él pudimos discernir, diferenciar y aclarar importantes cuestiones. Dos, por su importancia en la evolución de nuestro pensamiento son trascendentales: el problema de la definición del profesional de las Artes Plásticas y el problema del público.

En cuanto al primero tiene su origen dentro de las acres discusiones de las mesas del Congreso de 76/77, en las cuales fue uno de los tópicos que más controversia desataron. Hubo como es natural un abanico de concepciones que iban desde el subjetivismo, hasta el más crudo pragmatismo. Por propuestas no se paró, no obstante no se logró cuajar una definición que fuese satisfactoria a las partes. En este sentido la huelga nos permitió ver con toda claridad que el verdadero problema yace tanto en los intereses del público al que se pretende servir profesionalmente, así como en los del propio productor. Nos explicaremos: resulta que la dinámica del movimiento nos demandó además del activismo, una línea de producción de objetos plásticos que coadyuvasen, tanto a la solidaridad moral, así como a la difusión del mismo (cabría aquí recordar marginalmente que tanto los medios de difusión masiva privados, así como los del estado burgués, se cebaron manipulando a placer la opinión pública a través del desprestigio, tergiversación y mala fe contra los huelguistas. Hágase memoria y recuérdense las ridículas clases soberonistas por los canales de Televisa). Había demandas claras y por lo tanto el productor debía hacer a un lado ciertas dinámicas que simplemente no cabían en esa tesitura. Desarrollemos esta cuestión: en la huelga del 77 concurremos a participar no sólo estudiantes, sino también profesionales de distintas ramas. Por lo que toca a los de Artes Plásticas que son los que nos interesan, una cosa resultó clara a través de su activi-

dad: al cambiar el sector social para el que se trabajaba, había también una transformación *total* de los términos en que se establecía la relación social. En otras palabras, que aquellos maestros que ordinariamente hacían obra para el mercado capitalista de la Plástica o para instituciones gubernamentales y por las cuales cobraban regulares sumas de dinero, durante el movimiento no sólo no cobraban un solo centavo, a pesar de que algunos trabajaban hasta de noche; sino que muchas veces sacaban dinero de su bolsa para la compra de materiales o comida. Lo anterior, lo sabemos, no tiene nada de complejo u oculto, se trata de una cuestión bien simple; pero que sin embargo no se le da su adecuada importancia a nivel de la teoría. Lo primero que habría que considerar a manera de explicarnos el fenómeno social descrito, es que el productor al considerar que tiene similares *intereses*, que el sector social que tiene enfrente, deduce, *marco axiológico* mediante, hacer suya esa causa o porque es suya *responde* al reclamo. Segundo, que una vez que ha tomado dicha decisión, transforma en forma radical sus pautas de conducta habituales.

En las mesas del Congreso no se pudo llegar a una definición satisfactoria del profesional, entre otras cosas, porque se ignoró y pasó por alto que *el productor como ente social tiene intereses* y que esto es algo que no se puede, ni se debe, olvidar; sino que es un factor de primer orden y como tal debe ser considerado. Por otra parte, en el Congreso tampoco se le dio al problema moral la importancia que cumple en la conducta humana. Esta última cuestión es muy comprensible, si se toma en consideración que la burguesía autóctona es profundamente inmoral y que por lo tanto declina y omite, cuando les es posible, hablar de un asunto que le compete a todo ser social, pero que en modo alguno pueden ser ellos los interlocutores de semejante asunto.

Resumiendo: la huelga nos dejó ver con toda claridad aspectos y rasgos que definen al profesional de la Plástica, no como entelequias abstractoides, sino como parte de la conducta y actividad humanas concretas. Nos hizo comprender por otra parte que la retribución económica que cualesquiera de nosotros perciba por la obra realizada, es correcta; pero no se debe sustraer el hecho de que esa misma obra se encuentra determinada por la manera en que va a ser circulada, adquirida o usufructuada, mediante un sistema dispuesto para tal efecto y que satisface las necesidades expresivo-visuales válidas de un público perfectamente definido; sin embargo el mercado capitalista de la Plástica no es ni con mucho la frontera de la producción plástica, sino que como en la huelga de 1977 *existen*, socialmente hablando, otras *necesidades plástico-estéticas*, en las cuales la pro-

ducción, así como la circulación y usufructo de la obra obedecen a determinantes y variables totalmente distintos. Por lo tanto la formación profesional universitaria no puede ni debe circunscribirse al domesticamiento de corte pragmático capitalista; sino que la Universidad está históricamente obligada a preparar profesionales que sean capaces de responder al reto de profundos cambios socio-económico-políticos, que se habrán de dar en nuestro país.

I.9 OTRAS ENSEÑANZAS DERIVADAS DE LA HUELGA DEL 77

Una de las enseñanzas más trascendentes al interior de nuestra incipiente formación profesional, la constituyó la toma de conciencia de las tremendas limitaciones técnico-formales, que no en pocas ocasiones nos impidieron ejecutar con la solvencia que hubiésemos querido, los trabajos que se nos solicitaron. Efectivamente el movimiento nos hizo entender que las buenas intenciones, por muy buenas que éstas sean, no son suficientes para enfrentar los problemas y mucho menos solucionarlos.

La huelga nos planteó una variedad tan grande de problemas concretos, que había necesidad de tener una buena cantidad de conocimientos técnicos y manejo de oficio, a fin de dar la mejor respuesta a cada uno de aquellos. Lo anterior nos dejó ver con toda claridad que si verdaderamente deseábamos servir a nuestra clase, era indispensable estudiar con absoluta seriedad todo cuanto se refiriese a nuestro oficio. Esto último al paso del tiempo se constituirá en otro de los puntos cardinales que orientarán nuestros estudios: manejar el mayor número posible de técnicas, era la consigna de los años subsiguientes, pues según una intuición nuestra, entre mayor fuese el número de técnicas y oficios que manejásemos, mayores posibilidades de servir mejor a la clase.

Una enseñanza más fue la toma de conciencia sobre la necesidad de allegarnos la mayor y mejor cantidad de información en torno a los asuntos económico-políticos del país, pues para ninguno de los que participamos en el movimiento multicitado fue un secreto que el Estado mexicano a través de sus aparatos ideológicos de masas, deformó y desfiguró el acontecer de aquellos días a su antojo. La sociedad mexicana fue materialmente cercada, ideológicamente hablando, por la "información oficial". Lo anterior que es dominio común en cualquier libro sobre teoría de la comunicación, para nosotros fue una cruda lección sobre la manipulación de los medios.

Testigos fuimos de una de las más grandes campañas desatadas contra un movimiento social, no violento, pues recordáramos que el STUNAM, ante la intransigencia del patrón sólo estaba haciendo uso de un derecho consagrado por la mismísima Constitución; el derecho de huelga. No obstante lo incuestionable de lo señalado, largas horas de programas televisivos, miles de palabras en noticieros de la radio, así como kilómetros de líneas en los diarios de todo el país serán la barricada desde la cual se lance una constante, sistemática, incidiosa y tendenciosa campaña de desprestigio a través de la cual se amague, amenace y chantajee a cuanto empleado universitario cometiese el "delito" de defender sus plenos derechos. Eran los primeros barruntos de crisis política, pues en el terreno económico su fracaso era ya por demás evidente.

El amargo sabor de boca que nos quedará de aquel acontecer, nos hará ver por una parte el peso social de la información, asimismo nos hará cobrar conciencia del papel tan importante que tienen -o pueden tener- las imágenes visuales como fenómeno informativo. En otro plano su trascendencia histórica, pues su permanencia queda como una *constancia histórica* emanada directamente del núcleo de actores que participan en un proceso determinado.

Sintetizando lo abordado en este apartado tenemos que:

- La frontera de toda disputa teórica, está perfectamente delimitada por *la práctica*.
- La *intención*, es condición indispensable y subyace a toda práctica.*
- Cualquier definición que sobre el profesional se intente, deberá, como condición indispensable, contemplar *la dimensión política*, así como *la dimensión ética*, dado el carácter social en que subyace toda práctica humana.
- Era indispensable manejar el mayor número posible de técnicas a efecto de servir a nuestra clase social con un mayor grado de efectividad.
- Que para saltar el cerco de desinformación y manipulación impuesto por el Estado burgués mexicano, era indispensable buscar fuentes alternativas, por sí mismos.
- Que el trabajo plástico también puede cumplir una trascendente función histórica, al devenir como *constancia* de la praxis del proletariado.

* Aunque la intención que nosotros teníamos en un principio rayaba en un romanticismo de viejo cuño, nos sirvió de hipótesis emergente y que con el curso de la práctica se fue transformando.

I.10 TEORIA Y PRACTICA DIRECTRICES DE LA EXPERIMENTACION PLASTICO-ESTUDIANTIL

En su oportunidad hicimos hincapié sobre nuestras carencias y limitaciones tanto de orden teórico, como de orden técnico-formal. También mencionamos el ímpetu con que muchos estudiantes intentamos ir llenando esas faltas tan ostensibles. Tal situación nos colocó en posición de iniciar un trabajo, que tiempo más tarde habría de dar sus mejores dividendos.

Uno de los nodos insolubles durante los trabajos del Congreso, se dio a partir de que se tuvo que arribar del plano de los conceptos y las generalidades, al nivel concreto de los programas académicos por materia. Programas que según demandábamos aquellas generaciones, reflejaran una consecuencia con las conclusiones de las discusiones previas. En este punto la totalidad de los "profesores" que se oponían a cualquier cambio académico, hicieron valer su mejor recurso: se negaron a proporcionar programas de las materias que tenían a su cargo (este delicado asunto tenía su fondo propio, esto es que no nada más se circunscribía a una oposición política, explicable después de todo; sino que detrás existían verdaderas taras intelectuales que habían impedido todo desarrollo académico y a través de las cuales se explicaba un inconcebible, como el que no existiesen verdaderos programas académicos -el Plan de 73, en sentido estricto no tiene programas. A lo sumo contiene algunas generalidades que en modo alguno puede revestir una seriedad académica-. En otras palabras, una Escuela ¡de nivel superior universitario! sin verdaderos contenidos académicos, ¡el absurdo total! A manera de no pecar de imprudentes y bocones, pues comprendemos que la acusación lanzada líneas arriba, amerita las pruebas correspondientes, aunque en lo que toca a este punto nuestra generación fue testigo de lo que vamos a expresar, y nuestra palabra va en prenda como prueba; no obstante para deslinde total consúltense las Actas de Exámenes de Oposición del año de 1977 de esta Universidad Nacional y en ellas se encuentra asentada la más cruel y lastimosa verdad de esta querida Escuela: *cero* de calificación en Arte Cinético; *cinco* en Geometría; *uno* en Diseño Básico, etc. Quede aquí para la historia). Sin embargo, ésta era una de las partes de la fórmula que hasta nuestros días se viene aplicando de una manera sistemática. La otra la constituye el uso del voto, en las instancias a que haya lugar, para detener cualquier iniciativa con la cual no simpaticen o de plano afecte sus muy mezquinos intereses.

La anterior fue la táctica que de parte de este sector, dio al traste con los trabajos de modificación del Plan de Estudios en el año de 1977, pero con lo que estos "profesores" no contaron fue que se iban a encontrar en los salones de clase, con grupos de estudiantes que les reclamaron una y otra vez sus programas de materia. En este punto nos es necesario relacionar varios sucesos que originaron en quienes realizamos esta Tesis, la preocupación que actualmente manifestamos sobre los problemas de orden metodológico en nuestro campo de trabajo. Básicamente serán dos factores los que motiven este interés:

1. Nuestras carencias en la casi totalidad del campo cognoscitivo plástico.
2. La ausencia de programas por materia que nos permitiesen tener un mínimo grado de certidumbre, acerca del proceso de aprehensión cognoscitiva que nos interesaba.

Aunque en ese momento no arribamos a ninguna conclusión respecto a la importancia del plano metodológico en el proceso enseñanza-aprendizaje, sí comenzamos el trabajo de elaboración de nuestros propios programas, en los cuales nos fijábamos ciertos objetivos y actividades a cubrir y en los cuales existen ya ciertos rasgos metodológicos (de este periodo tenemos en nuestro poder un documento que refleja con claridad el grado de concreción que alcanzamos en el plano metodológico y su aplicación al problema concreto de nuestra práctica estudiantil. Este escrito constituye uno de nuestros mejores logros, ya que con él ponemos fin, de una vez por todas, a esa desafortunada confusión que desde el inicio de la carrera irresponsablemente se inculca y que consiste en no establecer los límites precisos entre un estudiante y un profesional; entre un ejercicio y una obra. Lamentable confusión que termina por obnubilar completamente al estudiante al insuflarle vientos de "artista" cuando no es sino un principiante. Sueños de grandeza, cuando no se ha aprendido a caminar aún en este suelo tan farragoso como es la Plástica).

El haber asumido con seriedad nuestra práctica como estudiantes, tanto en el plano académico, como en el plano político, nos irá llevando paulatinamente, primero a tener una mayor conciencia del significado de nuestra permanencia histórica dentro de la Escuela. Segundo que a medida que pasen los meses y que los acontecimientos nos demanden una participación mayor a nivel político, esto nos permitirá ir accediendo al entendimiento del problema del análisis de las condiciones concretas y su dialéctica articulación con el nivel de la práctica.

I.11 LA ACTIVIDAD POLITICO-ESTUDIANTIL

A fines del mes de julio de 1978 es designado por la Junta de Gobierno de la UNAM, el "maestro" Luis Pérez Flores como Director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Pérez Flores uno de los directos responsables de la debacle académica, pues tal y como se apunta en su curriculum vitae fue: "MIEMBRO DE LA COMISION ACADEMICA DE PLANES Y PROGRAMAS PARA LA IMPLANTACION DE LA CARRERA DE ARTES VISUALES EN LA E.N.A.P.-U.N.A.M.-1970-1971".³³ Además uno de los directos responsables también del Plan de Estudios de 1973 pues fue "PARTICIPANTE EN LA REESTRUCTURACION ACADEMICA DE LA CARRERA DE ARTES VISUALES.-E.N.A.P.-U.N.A.M.- 1973".³⁴

Pérez Flores, gris "profesor" de la materia de Educación Visual. Precario o más bien deberíamos de decir nulo productor de Plástica. A quien, con motivo de su designación como Director de la E.N.A.P., se le fabricó un abultado curriculum, que en su momento fue el hazme reir de la comunidad.

Luis Pérez sujeto de un conmiserable nivel intelectual. De esto somos testigos de calidad, pues intentó ser profesor de algunos de nosotros en la materia Análisis de la Forma, en la División de Estudios Superiores en el año de 1983. En una de aquellas imborrables "clases" el "maestro" Pérez Flores, nos expuso sus ideas sobre el origen del "arte". Según el: "cuando el hombre primitivo salía con otros a cazar dinosaurios, alguno por enfermedad se tuvo que quedar en el sitio donde habitaban. Para ganarse la comida, se le 'ocurrió' juntar y amontonar piedra sobre piedra. Como al regreso de los que habían salido a cazar les "gustó" lo que este otro había hecho, pues se siguió haciendo y de esta manera había nacido el 'arte'. No nos interesa cuestionar su "tesis" sobre el origen del "arte", pues lo que aquí nos importa subrayar es la insultante ignorancia de un sujeto, que por el dedo de Rectoría ocupó durante largos cuatro años la Dirección de la ENAP: resulta que Pérez Flores no sabía que hombres y dinosaurios ¡nunca coexistieron al unísono sobre la faz de la Tierra!, pues éstos últimos dejaron de existir ni más ni menos que ¡71 millones de años antes que los primeros hombres! Quede el anterior testimonio para la Historia.

La "administración" de Luis Pérez Flores sin duda alguna constituye uno de los periodos más tristes e infortunados de la dos veces centenaria Academia.

Pasados los ceremoniales de toma de posesión, de inmediato se da a la tarea de llevar a la práctica una de sus tácticas políticas que le serán distintivas: invitaciones a comer, a beber. Ambos serán los primeros cebos que ponga enfrente de los estudiantes, con el fin de establecer contactos. Como vio que sus señuelos fracasaban, dio un siguiente paso, a su vez muy característico de su calidad moral: ofrecer prebendas, por ejemplo viajes de estudio a otros países; dinero; rentas de locales "para pintar tranquilamente". Todo a cambio de "colaborar" en sus "planes de desarrollo académico". La actitud detestable del "director" templó nuestro carácter en uno de sus rasgos fundamentales: la escrupulosa rectitud de nuestros actos. Cada uno de sus ofrecimientos fue sistemáticamente denunciado y rechazado consecuentemente. Lo anterior provocó que pronto el "director" abandonara tales actitudes, para instrumentar en su lugar una política completamente agresiva y revanchista. Así todos los que habíamos participado de una manera, u otra, en el proceso de cuestionamiento intelectual al Plan de Estudios de 1973, nos convertimos automáticamente en sus enemigos.

Para el mes de enero de 1979 comenzamos los estudiantes a resentir los primeros efectos de nuestra negativa para trabajar al lado de Luis Pérez: para empezar se nos obliga a los estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales a regresar a los "cauces legales" del Plan de Estudios de 1973. Plan que a la sazón era el que había desatado la inconformidad estudiantil que culminaría con el Congreso de Reestructuración de 76/77. Se nos impone y obliga a llevar de nueva cuenta toda una serie de materias completamente absurdas, incoherentes y totalmente descontextualizadas. Para poder cumplir con la "legalidad" perezfloriana era necesario abandonar la dinámica que hasta ese momento habíamos llevado: horas extra de Dibujo, más horas de taller, sustitución de algunas materias, etc.

Dos semanas más tarde se nos dan a conocer los siguientes "ajustes":

- Reducción del horario de clases.
- Retiro de materiales a estudiantes para realizar las respectivas prácticas de taller.
- Desaparición del departamento de Didáctica.

Todos estos elementos significaban para los estudiantes una fuerte ofensiva en contra de los logros que hasta ese momento se habían gestionado; pero para el sector de "profesores" que se opusieron al Congreso, el ascenso de Luis Pérez Flores y su "proyecto académico",

les valió recobrar fuerza y posiciones que por su incapacidad en el trabajo habían perdido.

Naturalmente que cada uno de los "ajustes" por sí mismo significaba una agresión a los estudiantes; sin embargo, tal vez el que mayor trascendencia revista para la Escuela sea el de la desaparición del departamento de Didáctica. Asunto que amerita una detente, pues es cuestión que debe conocerse a efecto de poder entender y explicar racionalmente el sensible atraso académico que hoy por hoy padece nuestra Licenciatura. Efectivamente el desmembramiento del departamento de Didáctica -instrumentado en el año de 1977 a efecto de coadyuvar a la concretización de un nuevo Plan de Estudios- obedece fundamentalmente al hecho de que los profesionales que conformaban ese departamento habían demostrado una cierta simpatía por las posiciones estudiantiles, así que cuando Luis Pérez sube a la Dirección, lo que hace es eliminar a los respetabilísimos Osvaldo Reyes y Edith Ibasbuengoitia, echándolos materialmente a la calle. A cambio nombra a unos supuestos profesionales que eran, necesariamente incondicionales suyos. En esos acontecimientos se da uno de los hechos más lamentables, pues nadie supo en qué momento desapareció totalmente el archivo de documentos de todo el proceso inmediato anterior. Esto es, se pierde la memoria histórica. Asunto del cual es plenamente responsable en su totalidad el exdirector.

Como ya se apuntó las agresiones perpetradas por Luis Pérez, fueron percibidas por nosotros como eso, como agresiones. Habíamos madurado mucho, de tal suerte que podíamos leer en las acciones de la autoridad su verdadera intención, al margen de su discurso de corte oficialista y pretendidamente reinstaurador de los "cauces legales". Ahora bien, si el nivel de la sensibilidad política había sufrido un ascenso considerable, el nivel de respuesta a tales agravios, alcanzará la justa proporción que la situación ameritaba:

"Ya para los meses de enero-febrero de este año y como la cosa se estaba poniendo muy dura en la Escuela: empiezan las excelentes pintas de los alumnos de Artes Visuales exigiendo condiciones óptimas de trabajo y denunciando a la camarilla, la corrupción, el soborno, el oportunismo y el futurismo reinante en la ENAP (...) [el subrayado es nuestro]".³⁵

Este es el punto de vista de un profesor de la Licenciatura de Diseño Gráfico y que refleja con bastante exactitud la clase de respuesta que dimos, así como de la claridad política que desde entonces ya teníamos.

La política instrumentada por el director sería el abono perfecto que nos permitiría que creyésemos con un vigor apenas soñado. En efecto, al plantearnos responder a cada uno de los ataques de aquel, nos obligó a entrar en una dinámica político-estudiantil completamente nueva, que entre otras cosas nos llevará a generar un *trabajo plástico cualitativamente distinto*.

Como cada estudiante sintió en carne propia que le quitaran, los ya de por sí escasos materiales, esto obligó a buscar la organización política. Sólo que ésta no se dio por los cauces "normales", es to es como una dinámica de asambleísmo y organización de tipo corporativista; sino que se dio por vía de hechos y tenía como base de sustentación el acuerdo y la solidaridad a ultranza. En esta dinámica social no se cuestionaba la necesidad de los otros, simplemente se reconocía, se avalaba y se apoyaba. Sólo que ese apoyo tenía que manifestarse, la mayor parte de las veces, por acciones políticas concretas. Esto nos llevará de una manera casi natural a compartir los primeros trabajos plásticos conjuntos. Efectivamente la rapidez y magnitud de algunos de éstos, exigían conocimientos y fuerzas que uno solo no podía reunir, así que lo más natural, puesto que en el '77 habíamos probado las primicias de trabajar como un equipo, era formar equipos que pudiesen dar respuestas de buen nivel. Pronto nos dimos cuenta que trabajar de esa manera nos permitía dar mejores respuestas, más rápidas y que además *en el proceso mismo aprendíamos unos de otros*.

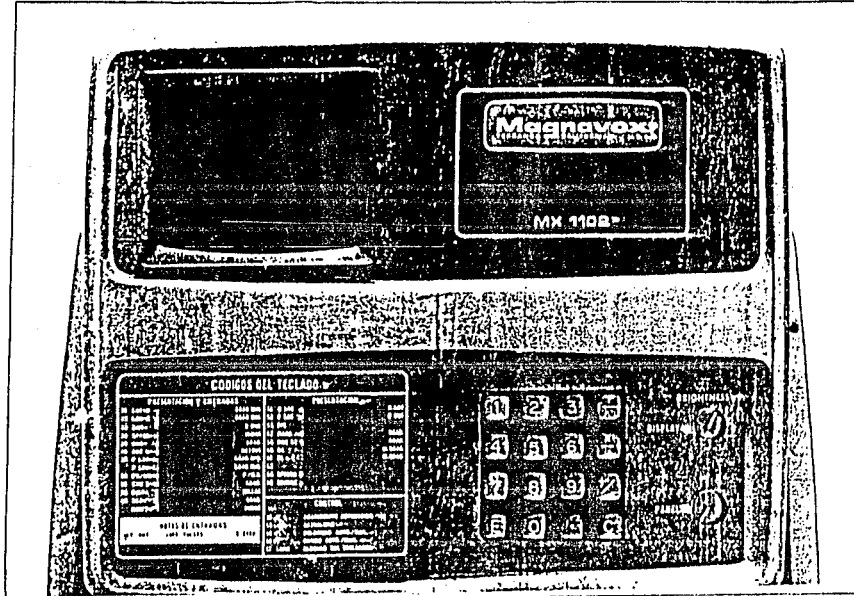
Hacia fines de ese año desarrollamos lo que podríamos calificar como nuestro primer intento de trabajo profesional. Era el mes de septiembre, cuando un buen número de estudiantes nos decidimos a participar de manera conjunta en un evento que conmemorase a los compatriotas caídos el 2 de Octubre de 1968 y que en aquel año se cumplía una década de tan dolorosos sucesos. Para dicho trabajo se preparan cinco pinturas monumentales, ejecutadas por equipos de estudiantes de distintos semestres. Se trabaja también una ambientación en el patio de la Escuela, a cuyo frente estaban dos profesionales que se autonombaban el GRUPO COMPAÑERO. El trabajo se concluyó el día 2 de octubre de 1978, iniciándose la apertura pública con un mitin en la calle de Academia, precisamente a la mitad de la misma. Este evento fue el producto de nuestras convicciones y tuvo que vencer entre otras cosas, la tenaz negativa de las autoridades escolares para realizarlo.

SAN CARLITOS JOURNAL

MEXICO, D.F. FEBRERO DE 1979
 PERIODICO SEMANAL INDEPENDIENTE

DIRECCION

AÑO 1 N° 2
 PUBLICACION PARA 'ARTISTAS'



MAGALERA CITY, (E.F.E.C.) ASPECTO PARCIAL DE LA MÍNIMA COMPUTARCA ARGENTINA PARA LA INVESTIGACIÓN DE LA NECESIDAD DE INVESTIGACIÓN PÚBLICA, DENTRO DE LA ENAP.

COMERCIALIZACIÓN DE PRODUCTOS DE ALIMENTOS DE CALIDAD SE INFORMÓ EN LA PUNTA DEL ACUÍDUO...
 LA MEMORIA DE LOS COMPUTADORES TIENE ENTRE OTROS PROGRAMAS ESTADÍSTICA, LOGICA, ANÁLISIS SE-MIÓTICA, ETC.
 DESPUÉS DE LA VISITA DE LA ESCUELA, ANTES DE SER ENVIADA A LA COMANDANCÍA NO SE PEDIÓ...
 DE LOS ALUMNOS DE LA ESCUELA...
 Y EN ESTE PUNTO SE CONCLUYE, NI UNO DE LOS...
 HUBO, LA INVESTIGACIÓN DE LA NECESIDAD DE INVESTIGACIÓN PÚBLICA...

LA SOPA CAMPBELL'S DE CHAMPIÑONES CON UN POCO DE CALDO KNORR RESULTA EXCELENTE BASE PARA PREPARAR TELAS, SEGUN RECETA DE CLAUDETTE CEBALLOS.

REPORTAJE GIGANTE: TIENEN LOS INVESTIGADORES LA CABEZA RELLENA DE LODO?

¡A TODOS LOS COMPAÑEROS DE A.V. PARA QUE EXPRESEN SU PUNTO DE VISTA ACERCA DE LOS PROBLEMAS QUE NOS AQUEJAN, UTILIZANDO ESTE FORO. ¡PARTICIPA!

TREMENDO COMATO DE INCENDIO PROVOCARON LOS COMPAÑEROS DEL 3° SEMESTRE EN EL LABORATORIO DE LASER CUANDO TRATARON DE CALENTAR SUS TACOS SOBRE LAS DELICADAS LENTES DEL SUSODICHO RAYO.

LOS COMPAÑEROS DE ARTE CINÉTICO DISEÑARÁN LA NUEVA FACCHADA DE L CLUB NOCTURNO 'BOMBAY' BAJO LA ASESORIA DEL EMPLINENTE PROF. M. GUZMAN.

FIRMARON LAS AUTORIDADES DE LA ENAP UN CONVENIO CON LA NASA PARA QUE SE LE PROPORCIONEN A LA ESC. MUESTRAS DE POLVO LLUVIA PERIODICAMENTE, ESTE SUSTITUIRÁ AL OBSOLETO TOLVO DE MARMOL.

Se le solicita a los señores...
 BOSTON...
 SI...
 HONRA...
 CON SU...
 PASENADA...
 TERNAS...
 ARTISTAS...
 11-1370

Todo el trabajo reseñado muy brevemente será la concreción de un largo periodo de aprendizaje. Aquellos trabajos de ninguna manera eran lo que precisamente la crítica burguesa pudiese denominar "obras de arte", pero a nosotros nos permitieron cristalizar una etapa más, en la cual pudimos apreciar con claridad que:

- Eran la materialización de una dinámica de trabajo totalmente propia, pues ésta tenía su origen en un sentido muy particularmente nuestro de la cooperación.
- Era la manifestación más evidente de la presencia política de un sector social, que a través de la especificidad de su trabajo, mostraban por primera vez, una posición bien definida con la realidad histórica de nuestra clase.

Con los trabajos realizados para el acto del 2 de octubre de 1978 se inician una serie de trabajos monumentales que se irán sucediendo de una manera casi ininterrumpida hasta el momento actual, y que representan en una buena parte uno de los ejes fundamentales de nuestro trabajo como taller y generadores de algunos conceptos de orden teórico. Por otra parte, aquellas decenas de metros de pintura desencadenaron, de manera atropellada, una serie de calificativos que nuestros opositores y enemigos hicieron sobre nosotros y nuestro trabajo: de realistas socialistas no se nos bajó. De panfletarios se nos culpó; sin embargo habíamos logrado también en este plano, dar un gran paso, pues nuestra obra nos colocó de hecho en el ojo de la polémica, en el campo profesional, con nuestros opositores. Nuestras imágenes calaron tanto en sus conciencias que no pudieron seguirnos ignorando y se abrió un nuevo debate.

Con los trabajos señalados rescatamos las imágenes de grandes dimensiones, cuya práctica nos encargamos de ejercer constantemente y que culminó con el reencuentro de este tipo de ejercicios en los talleres de aprendizaje, donde como ejemplo destacamos los ejecutados en el Taller de Dibujo y Pintura del Maestro Héctor Cruz.

En los meses siguientes la situación escolar seguirá empeorando, pues Luis Pérez, engreído en el desbordamiento propio de quien ejerce un poder sin mayor límite que su propia irresponsabilidad y voracidad, instrumentará toda una serie de decisiones que a nosotros en nuestra calidad de estudiantes, sólo nos dejaba ver que una generación de burócratas ambiciosos se hallaban en ese momento al frente de la Escuela. Surge entonces el imperativo, en los primeros días del mes de febrero de 1979, de organizarnos de una manera sólida y estable. Se da entonces una iniciativa por parte de algunos compañeros -quienes habían demostrado una mayor consecuencia política a lo

largo de los años pasados- tendiente a reunir al sector más combativo. Reunido éste, se intercambian opiniones sobre la situación existente. A medida que se establece el diálogo se va profundizando: se busca ya no sólo la denuncia o la descripción, sino que se pretende el análisis, la profundización de la realidad política que se estaba viviendo por aquellos días. Así, como resultado de teorizar la realidad nos cuestionamos la necesidad de incidir sobre el proceso. En otras palabras no quedarnos en el nivel del análisis y crítica; sino pasar al plano de la respuesta. Uno de los elementos que no vamos a dejar de lado, será el hecho de que a estas alturas cursábamos ya la segunda mitad de nuestra carrera y por lo tanto, era necesario ya buscar una vinculación *teoría política y Plástica*. Así la gran mayoría de nuestra generación confluía en lo que será, lo que consideramos nuestra primera propuesta, que se denominó: "Comisión para el resurgimiento de la Licenciatura en Artes Visuales". Esta propuesta tenía como objetivo buscar el consenso ideológico y político de toda la base estudiantil, en torno a las anomalías que se estaban dando en la Escuela. Pretendía por otra parte recobrar y replantear cuestiones como la del Plan de Estudios, pues por esos días nos habían llegado ciertos informes en el sentido de que los empleados de Luis Pérez, trabajaban ya intensamente en un "nuevo plan de estudios" que *obviamente excluía los intereses estudiantiles*.

La propuesta aludida renglones arriba, fue naturalmente de orden plástico: consistió en una serie de dibujos, collages, etc., tres docenas aproximadamente, alusivas a la problemática del momento. Se tocaban aspectos académicos, políticos y económicos básicamente. Los trabajos, realizados todos sobre papel, se montaron posteriormente para su exhibición en unos paneles de madera de 1.20 X 2.44 m., los cuales habían sido pintados previamente de colores muy vibrantes. El montaje fue colocado en el patio principal del local de Academia 22.

Los resultados de este trabajo fueron hartamente gratificantes, pues por nuestra muestra circuló la casi totalidad de la comunidad. Se constituyó en un verdadero acontecimiento -generalmente las exposiciones que se montan en las galerías de la Academia se suceden, una tras otra, bajo la más clara indiferencia e impenetrable apatía. En la nuestra en cambio, no hubo ningún sector de la Escuela que no dejara de manifestar su opinión: de nuestros compañeros estudiantes consenso y entusiasta apoyo. De los profesores, comentarios divididos: si habían sido aludidos en las imágenes visuales, injurias e insultos en voz baja. Los otros, palabras de aliento. De los compañeros en

pleados, felicitaciones calurosas (cabría acotar al margen aquí que la política agresiva de Pérez no era sólo en contra de los estudiantes; sino que también los empleados de la dependencia estaban siendo vapuleados materialmente). Dejamos a propósito al último a las autoridades porque su reacción deja ver con toda transparencia, por una parte el nivel que habíamos alcanzado en cuanto al manejo de la imagen visual. Por otra, el carácter sumamente refractario a la crítica, así como la tendencia francamente autoritaria del entonces director: resulta que este último profundamente indignado por nuestro trabajo plástico, no lo pudo resistir más allá de veinticuatro horas. A la noche siguiente mandó a algunos empleados suyos a quitar y desaparecer la obra.

De este periodo merecen destacarse los siguientes logros:

- Nos permitió hacer plena conciencia de que podíamos manejar nuestra plástica bajo objetivos políticos concretos.
- Nos permitió hacer el primer balance sobre algunos logros derivados de nuestro trabajo plástico.
- Nos permitió comprobar que técnica y formalmente ya manejábamos recursos suficientes para expresar *fielmente* nuestra respectiva opinión.
- Nos permitió *identificar* el plano ideológico de los valores en nuestro trabajo, así como su correcta diferenciación respecto al marco ideológico referencial de nuestros contrincantes.
- Nos permitió cobrar conciencia del poder político-ideológico que podía ser conseguido, a partir de una correcta expresión del opinar político de una comunidad determinada.

Por su importancia en el desarrollo de este trabajo es necesario, antes de pasar a otros asuntos, hacer un alto sobre todo en los tres últimos puntos tocados, ya que su importancia en nuestro desarrollo fue realmente determinante: por lo que respecta al primer punto, éste constituye uno de los asuntos que reiteradamente proporciona motivo de reflexión entre quienes por aquellos días cursábamos nuestros estudios. Es necesario destacar la importancia que por aquellas fechas conferíamos al hecho de poder dominear la forma plástica hasta alcanzar la concordancia entre aquella y la idea que teníamos en el cerebro. Así, nuestras horas de trabajo en los talleres, dan sus primeros frutos, pues en ese momento somos capaces de comunicar a través de nuestros trabajos, de una manera bastante limpia, nuestro punto de vista sobre la situación imperante al interior de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Lo que hay que subrayar aquí es que aquella opinión se manifestó *en y por formas plásticas*. Esto es, desde

el área de nuestra estricta competencia. En cuanto al segundo punto es imprescindible señalar, que si bien es cierto que en las mesas del Congreso nuestra generación entendió algunos de los nexos entre la ideología Plástica, será precisamente a partir de estos trabajos donde empezamos a identificar el elemento axiológico, tanto en el plano moral, así como en el plano plástico-estético que toda obra, a querer o no, conlleva. Al respecto sólo nos gustaría apuntar que, en la medida que nuestros trabajos tocaban certeramente desviaciones sociales de la conducta, tanto de las autoridades como de satélites anodinos en turno, podía entenderse procederes que iban desde el insulto, pasando por la amenaza, hasta la franca agresión. En otras palabras, mediante nuestro incipiente trabajo empezamos a cerrar en nuestras conciencias, la brecha que separa a la ideología como teoría pura, de la ideología como práctica social. En el caso que nos ocupa la ideología se manifestaba claramente como un choque de valores, entre dos concepciones de la realidad diametralmente opuestas: los nuestros como un enjuiciamiento de las corruptelas, deshonestidad, el abuso de poder, etc. Y que se manifestaban en la práctica social de nuestro trabajo plástico y en los cuales a su vez se materializaban ya más en lo particular ciertos valores estético-visuales que hiciesen posible la alusión directa de personajes, actitudes, etc. Por su parte, nuestros naturales interlocutores, aunque nunca respondieron al reto que les lanzamos mediante la imagen visual, sí operaron otras prácticas sociales ya señaladas líneas arriba. Por lo que hace al tercer punto, hay que anotar lo siguiente: como ya fue señalado anteriormente con la muestra de trabajos, uno de los objetivos que buscábamos era precisamente el de lograr un consenso ideológico y político tal, que a su vez nos permitiese buscar la nucleación para dar respuesta organizada. El camino que elegimos fue el de plasmar en formas plásticas, el sentir verdadero de la base estudiantil en torno a la política perezfloriana. Ahora bien, uno de los logros de la muestra fue exactamente haber ganado consenso social (estudiantil). Este hecho merece una reflexión, puesto que se da, ni más ni menos, que al derredor de una muestra de trabajo plástico. En este sentido cabe señalarse que dicho consenso se logró, indudablemente, porque nuestras formas reflejaban fielmente su sentir -que era desde luego el nuestro también. Por lo tanto había plena identificación entre la obra y el espectador y de esta manera se creaban las condiciones para impulsar un trabajo organizativo como el que habría de levantarse en los meses posteriores.

Los acontecimientos político-académicos de las semanas siguientes nos darán la pauta para seguir avanzando, tanto en el desarrollo de

la conciencia política, así como en el desarrollo del trabajo plástico, pues en lo sucesivo trataremos con mayor cuidado la congruencia entre un plano y otro.

I.12 LA NECESIDAD POLITICO-ESTUDIANTIL COMO GENESIS DEL TRABAJO PLASTICO

El día 8 de mayo de 1979 la licenciada Milagros Figueroa, quien fue una de las personas contratadas por Luis Pérez, para sustituir a los profesionales del Departamento de Didáctica (ver p. 51), presenta a la comunidad de la Licenciatura de Diseño Gráfico el proyecto académico denominado: "REESTRUCTURACION DEL PLAN DE ESTUDIOS DE LAS LICENCIATURAS".³⁶ Este documento aunque no fue presentado a la Licenciatura en Artes Visuales, llegó a nuestras manos de inmediato. De su contenido nos quedaron clarísimas las pretensiones del director: desaparecer las tres Licenciaturas que formaban el cuerpo académico de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, para formar una sola Licenciatura con siete salidas terminales:

	ARTES VISUALES	ESCULTURA PINTURA GRABADO
"NUEVO PLAN	COMUNICACION GRAFICA	ILUSTRACION FOTOGRAFIA SISTEMAS DE IMPRESION
	DISEÑO GRAFICO	DISEÑO GRAFICO". ³⁷

El análisis que hacíamos en aquellos días acerca de tal propuesta, era que nuestra Licenciatura estaba en peligro de sufrir una nueva puñalada ya que el proyecto tenía como principal base de sustentación el modelo de tronco común (a partir del cual en otro momento -inicios de los setentas- nuestra carrera sufrió una depauperización bastante gruesa, por el proselitismo que hacía en el año común, la carrera de Diseño Gráfico). Por lo tanto consideramos como asunto prioritario la defensa de la carrera y en torno a aquella se subordinó toda nuestra actividad. Esta primera tarea que nosotros asumimos como responsabilidad histórica, será el medio que nos permita a una serie de gentes, que nos conocíamos de tiempo atrás, de trabar un compromiso plenamente conciente. Como existía ya un consenso en la base estudiantil en torno al director, después de un trabajo de agitación intenso logramos consolidar la organización que se denominó: Consejo de Representantes Alumnos de Artes Visuales (CRAAV). Esta primera organización

estudiantil impulsada por nuestra Generación tuvo entre muchos defectos, algunas virtudes. Baste señalar dos:

- 1°. Reagrupó en una sola instancia política a la gran mayoría de los estudiantes.
- 2°. Nos permitió democratizar la toma de decisiones a nivel estudiantil.

Aquella instancia político estudiantil era: "organismo de consulta, discusión y organización",³⁸ tal y como se consignaba en el primer boletín publicado. De esta manera los estudiantes que mostramos una mayor disposición, sensibilidad y entrega para el trabajo político organizado, vamos teniendo un acercamiento cada vez mayor. Acercamiento que con el paso del tiempo genera afectos humanos profundos y que conjuntamente con otros ingredientes ya señalados, son los que permitirán dar paso a lo que algunos meses más tarde será el TALLER DE PRODUCCION PLÁSTICA "LA CONCHA".

De este periodo merece destacarse el hecho de que a medida que se dan las discusiones y el análisis, logramos ubicar el problema de la necesidad, como un concepto esencial, pues de su adecuada identificación y teorización depende en su totalidad el poder incidir en un proceso determinado con un mínimo de posibilidades de acierto. En este periodo gracias a lo anteriormente señalado no damos un solo paso en falso, cada reunión, documento, asamblea, alianza, etc., se da dentro de un contexto de pleno entendimiento de las variables que intervenían, así como la función que desempeñaban.

Los acontecimientos se fueron calentando cada día más, así que decidimos volvernos a manifestar plásticamente rechazando el proyecto de tronco común perezfloriano. Dos factores más vendrán a servir de cuña a la caldeada situación: el primero será la confirmación de un rumor que circulaba en el sentido que en poco tiempo tendríamos que abandonar el edificio de Academia 22, para trasladarnos a uno nuevo. El segundo será el criminal desalojo de nuestros compañeros de la Licenciatura en Comunicación Gráfica, de su local de Mar Archipiélago en Tacuba. Este segundo asunto fue en su momento muy delicado, pues la madrugada del 23 de julio de 1979 son sacadas las cosas del local citado, con un despliegue policíaco digno de película de gansters. Mucho se especuló de la participación de las autoridades de la ENAP, lo cierto fue que las autoridades siempre estuvieron enteradas y ocultaron los hechos a la base (al frente de la operación estuvo uno de los empleados más allegados a Luis Pérez: el licenciado Manuel Gonzá-

lez Guzmán*). Mencionamos lo anterior porque el desalojo tuvo consecuencias muy serias para el patrimonio de la Escuela, pues valioso equipo se echó a perder ante lo irresponsable y descoordinado de la acción.³⁹ Retomando el hilo del asunto resulta que la mañana del 24 de julio, cuando los estudiantes y profesores se presentan, como cotidianamente lo hacían, se encuentran que su local está cerrado, por lo tanto buscan refugio en el local de Academia 22, ocasionando su llegada un verdadero pandemonium, pues el número de estudiantes que ellos tenían era mucho mayor que el de Artes Visuales y Diseño Gráfico juntos, así que hubo necesidad de manejarnos con mucho tacto a efecto de no provocar fricciones con aquellos.

Quando los compañeros de Comunicación Gráfica llegaron a la Academia, ésta se hallaba como olla express. La situación política estaba alcanzando su máximo clímax. A la mañana siguiente del forzado arribo de Comunicación Gráfica, las gentes de Artes Visuales y Diseño Gráfico celebramos una Asamblea General, de la cual emanaron los siguientes acuerdos:

- "1. En vías de tomar una posición coherente a nuestras necesidades, el 25 de julio se realizó una Asamblea General de Artes Visuales y Diseño Gráfico, tomándose en ella los siguientes acuerdos:
 - a) Con relación al Proyecto del Plan de Estudios decidimos no participar ni apoyar la ejecución de éste y de ningún proyecto de reestructuración académica, en tanto no sea determinado por necesidades concretas detectadas en y por la base escolar (profesores y alumnos de las tres carreras).
 - b) Con relación al cambio de edificio nos pronunciamos por la conservación de la totalidad del edificio de Academia # 22.
(...)
 - d) Con respecto al Proyecto de Estatuto General de la UNAM, nos pronunciamos en contra de su aprobación."⁴⁰

Deseamos ser muy escrupulosos en cuanto a la interpretación que pudiese generarse en torno a estos hechos, por lo tanto queremos dejar constancia aquí que nuestra negativa para aceptar la reestructuración perezfloriana básicamente partía del hecho de que no se nos había tomado en cuenta como estudiantes. Por otra parte, que quien pretendía una nueva reestructuración, era ni más ni menos que uno de los responsables directos del Plan de 73 que al final de cuentas nos había llevado al caos y la debacle académica y que la nueva intentona tenía

* Revítese, para ampliación del punto: periódico *Unión*, Órgano informativo del Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México, no. 32, 7 de septiembre, pp. 4,5, col. 4,5,6,7.



las mismas características muy propias de la mentalidad de este grupo, ya que se había actuado totalmente a espaldas de la comunidad y se pretendía en clásico albazo, volver a imponer otra de sus locuras. Por último nos oponíamos porque el mencionado proyecto había sido elaborado sobre las rodillas tal y como lo reconoció públicamente Milagros Figueroa ante la comunidad magisterial de Diseño Gráfico.³⁶ No obstante lo anterior nuestra intención no era frenar un proceso, que nosotros más que nadie estábamos en la mejor disposición de lanzar hacia adelante, baste como prueba de lo afirmado el documento que se presentó ante el Consejo Técnico de la Escuela en su sesión extraordinaria del día 26 de julio de 1979:

"(...)

- c) Reafirmar nuestra disposición a participar en un proyecto de organización general de la ENAP, en tanto sea resultado de una amplia discusión y expresión de la comunidad".⁴¹

La situación se hizo, cada día más compleja, pues por ejemplo los compañeros del turno vespertino, midiendo las consecuencias que les iba a ocasionar el cambio de local -para esos días ya había realizado una comisión de alumnos, la localización del nuevo sitio y se habían detectado situaciones por demás insolubles- decidieron en una asamblea pelear por la permanencia de la Licenciatura en Artes Visuales. Al correr de los días esa demanda se había generalizado a nivel de la totalidad de la base estudiantil:

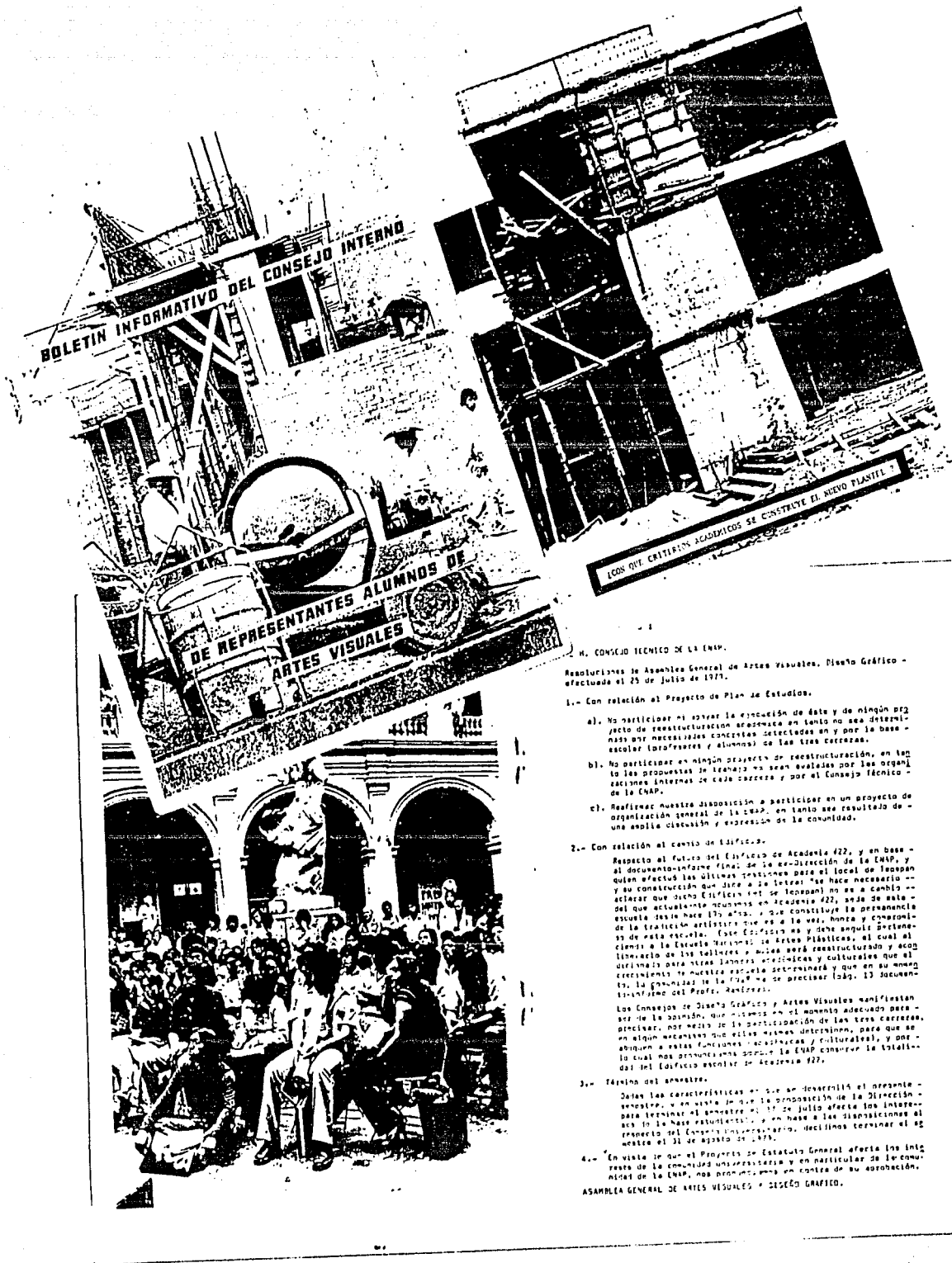
"En la sesión del Consejo de Representantes Alumnos de Artes Visuales efectuada el día 31 de julio a las 18:00 hrs., se especificó la siguiente posición de la Licenciatura, (...)

1. Permanecer en el local de Academia # 22, para el desarrollo de sus actividades académicas en su nivel de Licenciatura."⁴²

El mes de agosto será de una actividad febril, pues dadas las condiciones reinantes, nos imponemos la tarea de organizar en un bloque toda la disidencia en contra de Pérez F. Surge así el llamado Consejo General, integrado por los Consejeros Internos de las cuatro instancias académicas de la ENAP: las Licenciaturas en Artes Visuales; en Comunicación Gráfica; en Diseño Gráfico y la División de Estudios Superiores. El objetivo general de este organismo era: "Coordinar actividades académicas, administrativas y políticas de las cuatro áreas..."⁴³ Entre sus objetivos intermedios tenía:

- "Analizará y resolverá problemas:
 A - Académicos
 B - Administrativos
 C - Políticos
 D - Informativos
 E - De difusión cultural".⁴⁴

Como fácilmente se comprenderá, este monstruo de organización no tenía muchas perspectivas de desarrollo, pues se trataba de una organización puramente coyuntural; no obstante, sirvió bastante bien para le



M. CONSEJO TÉCNICO DE LA ENAP.

Resoluciones de Asamblea General de Artes Visuales, Diseño Gráfico - efectuada el 25 de Julio de 1975.

1.- Con relación al Proyecto de Plan de Estudios.

- a) No participar ni apoyar la ejecución de éste y de ningún otro proyecto de reestructuración académica en tanto no sea determinado por mecanismos concretos detectados en y por la base escolar (profesores y alumnos) de las tres carreras.
- b) No participar en ningún proyecto de reestructuración, en tanto las propuestas de trabajo no sean evaluadas por los órganos internos de cada carrera y por el Consejo Técnico de la ENAP.
- c) Realizar nuestra disposición a participar en un proyecto de organización general de la ENAP, en tanto sea resultado de una amplia discusión y expresión de la comunidad.

2.- Con relación al cambio de Edificio.

Respecto al futuro del Edificio de Academia 422, y en base al documento sobre fines de la ex-Dirección de la ENAP, y quien efectuó las últimas gestiones para el local de Tacopan y su construcción que dará a la futura ENAP un cambio de carácter que dicho Edificio del ex-1000 no es a cambio del que actualmente ocupamos en Academia 422, sede de esta escuela desde hace 17 años, y que constituye la presencia de la tradición artística que es a la vez honra y compromiso de esta escuela. Este Edificio es y debe seguir perteneciendo a la Escuela Nacional de Artes Plásticas, al cual el traslado de los talleres y aulas será reestructurado y con destino para fines académicos, artísticos y culturales que el Consejo de esta escuela determinará y que en su momento, la comunidad de la ENAP se precisará (COP. 13 documento del Prof. Rodríguez).

Los Consejos de Diseño Gráfico y Artes Visuales manifestarán por de lo contrario, que no es el momento adecuado para precisar, por medio de la participación de las tres carreras, en algún mecanismo que ellas mismas determinen, para que se aborden a estas funciones académicas y culturales, y por lo cual nos proponemos apoyar la ENAP a conservar la totalidad del Edificio escolar de Academia 422.

3.- Férreo del semestre.

Dadas las características de su desenvolvimiento el presente semestre, y en vista de que la proposición de la Dirección para terminar el semestre el 15 de Julio afecta los intereses de la base estudiantil, y en base a las discusiones al respecto al Consejo Intermedio, declinamos terminar el semestre el 31 de agosto de 1975.

4.- En vista de que el Proyecto de Estatuto General afecta los intereses de la comunidad universitaria y en particular de la comunidad de la ENAP, nos proponemos en contra de su aprobación.

ASAMBLEA GENERAL DE ARTES VISUALES + DISEÑO GRÁFICO.

vantar algunas demandas generales: 1) aceleración de las gestiones para la obtención de un nuevo local para la Licenciatura de Comunicación Gráfica; 2) permanencia de la Licenciatura de Artes Visuales en el local de Academia N° 22; 3) condiciones aceptables para el traslado de la de Diseño Gráfico.

A pesar de lo efímero de este macroorganismo, su acción fue suficiente para obligar a Pérez Flores a dar la cara a la comunidad en una gran Asamblea General, donde con la cortedad que le era propia, trata, sin lograrlo, de explicar todo el rosario de cuestionamientos e interrogantes acumulados durante meses.

Hasta aquí nos hemos referido al acontecer político de una manera sucinta, pues como se señaló en un principio éste será el detonante que nos permita emitir una serie de propuestas plásticas acordes con las circunstancias. En este sentido nos agradecería comenzar con dos números del "Boletín Informativo del Consejo Interno de Representantes Alumnos de Artes Visuales".⁴⁵ En éstos nos imponemos la tarea de consignar, a partir de fotografías como testimonio histórico, el acontecer de aquellos días. Se pretendía, por otra parte con los mismos, a más de servir como medio de comunicación, dejar constancia de la documentación de esos momentos. Continuando con el listado de trabajos mencionáramos la ejecución de diez paneles de madera de gran formato (3.00 X 1.80 m. en promedio), en los cuales se organizó visualmente, a través de la tipografía, la información meticulosa de todo cuanto estaba sucediendo. Aunque este trabajo desapareció por estar montado en soportes propiedad de la Escuela, como ejemplo de este tipo de trabajo, aunque realizado en otro medio, consignamos el presente boletín pues se fijaba el mismo objetivo: diseñar gráficamente una superficie;⁴⁶ varias decenas de metros de pintura sobre manta; diseño y elaboración de varios carteles donde se rechaza el cambio de local. De este periodo merece destacarse el trabajo de escultura colectiva conformada a partir de un tronco de árbol viejo y en el cual se hallaba montado un modelado en yeso directo, cuyos rasgos simiescos eran una caricatura de Luis Pérez F. Esta pequeña escultura se encontraba remando con rumbo a la nueva Escuela. Cargaba además entre su bracillo derecho una canasta llena de papeles, de programas de estudio revueltos entre rollos de papel sanitario. También de este momento merece destacarse la ambientación que se hizo teniendo como eje de la composición la escultura de la Samotracia, que se le puso una panza de embarazo, de papel picado y patinada al punto. Todos estos trabajos muy, pero muy sintéticamente descritos resumían nuestra posición con respecto al cambio de local, planes de estudio, las autoridades y en suma el acontecer generalizado de aquellos días.



DENUNCIAMOS A LAS AUTORIDADES RECTORIALES DE LA UNAM QUE PRETENDEN DESPOJAR A LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS (SAN GABRIEL) DE SU EDIFICIO DE ACADEMIA 22

La Licenciatura en Artes Visuales permaneciera en su edificio, y no permitira por ningun motivo un cambio al edificio de Xocomico, porque:

1. No existe justificacion para el cambio.
2. La capacidad fisica del espacio es insuficiente.
3. Habria una saturacion de estudiantes.
4. Se debilitara aun mas la educacion artistica.
5. Se marginaria a las Artes Plasticas.

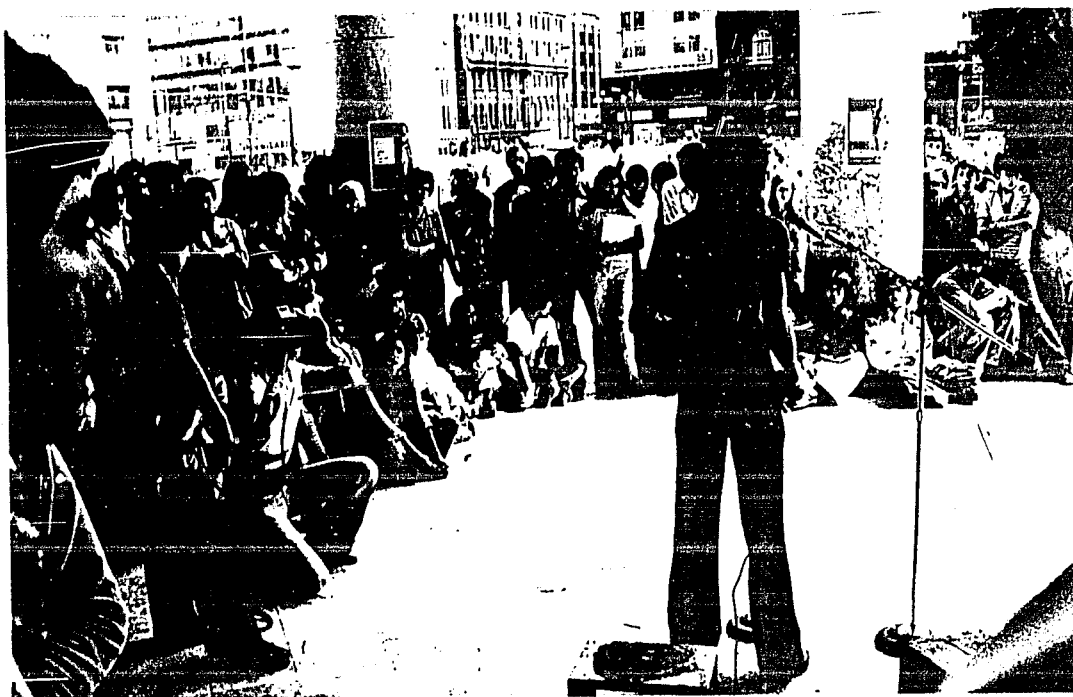
Hacemos un llamado a la Comunidad de Artes Plásticas, a las Organizaciones Estudiantiles para que apoyen la permanencia de la Carrera de Artes Visuales.

DEFENDAMOS NUESTRO CENTRO MAS ANTIGUO DE PRODUCCION ARTISTICA!

Requerimos de tu apoyo escrito Academia 22 México, D.F. Consejo Interno de AV

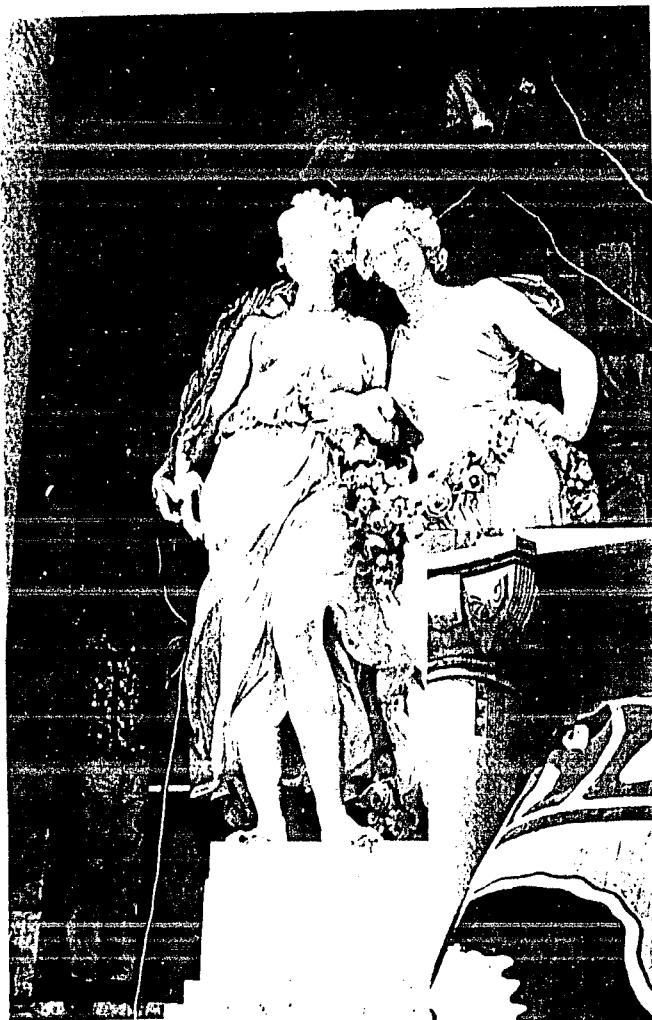
ENAP-PRODEA-ESUM-UNA-COG-TIC-PE





No queremos pasar a la siguiente cuestión sin antes hablar de otra serie de trabajos que por su importancia histórica merecen una mención aparte: toda esta producción a la que nos vamos a referir ahora, se encuentra englobada en un movimiento más general y que tenía que ver con el proyecto del Departamento del Distrito Federal para transformar el centro de la capital y conformarlo en el "Centro Histórico de la Ciudad de México". Dentro de dicho proyecto no encajaban las Escuelas que entonces se encontraban en ese perímetro (Preparatoria nos. 1 y 3; Preparatoria no. 2; Escuela de Enfermería y la Escuela Nacional de Artes Plásticas), ni tampoco otras construcciones que a la sazón iban a ser destruidas. Como ya es una costumbre en nuestro país las autoridades nunca avisan a la ciudadanía de nada o si lo hacen ocultan lo más que pueden la información, de esta manera todos los estudiantes de Escuelas de disciplinas artísticas pensamos con justísima razón que íbamos a ser desalojados, así pues en ese momento nos encontramos con una demanda común que sirvió para nuclear a estudiantes de las Escuelas artísticas más importantes del país, generando un movimiento como hacía mucho tiempo no se había visto: conciertos de Rock, piano y Blues en la Academia de San Carlos. Exposiciones pictóricas en la Escuela Superior de Música. Mítines en la calle con el muy *sui generis* matiz que le imprimían las actividades de los músicos, pintores y artesanos. Decenas de metros cuadrados de pintura sobre manta, volantes, carteles, etc. De este hermoso periodo nos merecen un espacio especial tanto el acto efectuado en la Academia el día 12 de septiembre, en el cual nos dimos cita fraternalmente decenas de productores de varias disciplinas: músicos, poetas, plásticos, artesanos, actores, etc. El otro acto al que deseamos referirnos es el efectuado el día 26 de septiembre de 1979 en el pórtico del Palacio de las Bellas Artes, magno epílogo de un movimiento social en el cual se encontraron hermandados productores de distintas ramas. No podemos poner punto final a este asunto sin antes dejar diáfano asentado nuestro más amplio y fraterno agradecimiento a aquel puñado de gallardos compañeros: ESCUELA NACIONAL DE MUSICA, ESCUELA DE DISEÑO Y ARTESANIAS, ESCUELA DE PINTURA Y ESCULTURA "LA ESMERALDA", TALLER DE LA GRAFICA POPULAR, ESCUELA DE MUSICA SACRA, compañeros todos, que no escatimaron ningún esfuerzo para verternos en aquellas memorables jornadas.

El día 5 de octubre a las 12:00 horas en el Auditorio de la Academia de San Carlos, se escribirá la última página de este periodo. En aquella fecha la base estudiantil, reunida en Asamblea General y después de una deliberación de varias horas, decide en votación democrática, desistir de su posición inicial -permanecer en el local de Academia 22- para aceptar el cambio al local de Xochimilco. Muchos de los que así nos manifestamos fuimos duramente criticados por algunos compañeros estudiantes como "faltos de convicción", "traidores", e



incluso hasta "corruptos". Hoy a seis años de aquellos hechos, la cuestión amerita una aclaración, que en modo alguno puede interpretarse como justificación, pues nuestras conciencias hoy como ayer se encuentran limpias; sin embargo, nos parece importante hacerla porque ésta nos mostrará a partir de la correlación de fuerzas la responsabilidad histórica que todos los sectores de la ENAP tuvimos al respecto de cambio de local. Además lo anterior nos servirá para mostrar el actuar inconsecuente de aquellos que en aquel momento nos condenaron apresuradamente.

El que se hubiese tomado la decisión en semejantes términos obedecía a muy diversos factores entre otros por su importancia histórica merecen destacarse los siguientes:

- 1°. Que el sindicato del STUNAM, que en aquel entonces representaba a los trabajadores académicos y no académicos, había ya firmado el acuerdo con las autoridades universitarias, para el cambio de centro de trabajo. Siendo ésta una de las pocas instancias que podía contar con elementos jurídicos laborales para oponerse al cambio, con su anuencia esta posibilidad estaba cortada y con ello se esfumaba el único potencial político verdaderamente real en términos de presión.
- 2°. Que las autoridades de la Escuela habían efectuado el traslado de los archivos y funciones administrativas hacia el nuevo local. Además de que tenían en sus manos *todos* los recursos administrativos para citar a los compañeros de nuevo ingreso al local de Xochimilco, cuestión que utilizarían como arma de presión para confundir y eclosionar a la base estudiantil de Academia.
- 3°. Que dado que las autoridades tenían la totalidad de la documentación en sus manos, pronto empezarían a amagar, amenazar (como sucedió después) con el señuelo de la situación académica.
- 4°. Que las Licenciaturas de Comunicación Gráfica, así como la de Diseño Gráfico (esta última abdicando de su posición original), habían ya negociado con Pérez Flores el traslado, a cambio de una ventajosa distribución de los espacios académicos del nuevo local.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

5°. Que los profesores, salvo tres o cuatro muy honrosas excepciones, en términos generales jugaron un papel bastante obtuso. Cuando no de abierta oposición a los intereses estudiantiles. Tal fue el caso del Colegio de Estampa, quienes en un principio mostraron simpatía por la exigencia estudiantil de permanencia, para posteriormente y de una manera bastante artera presentarse a la de sin susto, a la junta de Consejo Técnico del día 11 de septiembre, con un documento en el que aceptaban, sumisamente, el cambio de local.

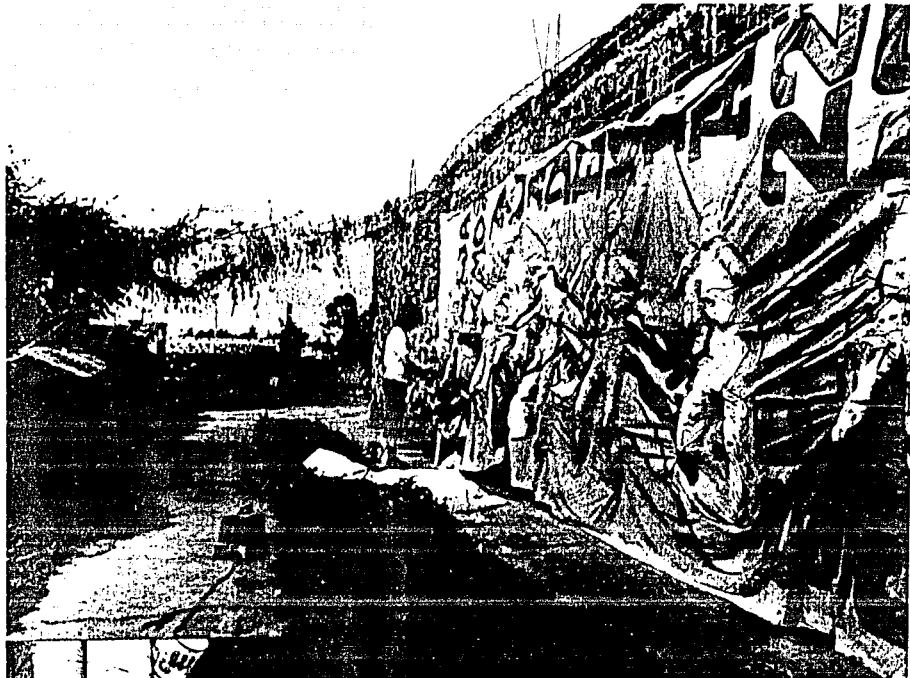
6°. Que objetivamente no contábamos en lo general con una fuerza, cualitativamente hablando, que nos permitiera tomar por la vía de hechos el edificio de la Academia y mantenernos indefinidamente en esa situación. Recordaríamos nada más al respecto que cuando se estaban trasladando físicamente los archivos se les instó a un buen número de compañeros a detener semejante acto, a lo cual se negaron.

7°. Que en la Escuela solamente restábamos dos grupos de estudiantes:

- a) Los que organizamos la defensa del edificio.
- b) Los que oportunista y parasitariamente aprovecharon la coyuntura para continuar trabajando en los talleres y que cuando se dieron cuenta que el movimiento había tomado un sesgo que afectaba sus muy particulares intereses, obviamente pusieron el grito en el cielo.

Frente a los elementos señalados sólo podemos entender la calumnia como una manifestación de disconformidad provocada en un arranque casi infantil de ira y también como un descargo de conciencia de aquellos que se negaron a aceptar su propia responsabilidad histórica que a querer o no tuvieron en aquellos sucesos.

Se cierra de esta manera una etapa más en nuestro proceso formativo, muchas cosas aprendimos y muchos conocimientos decantamos. Por su importancia en la elaboración de este trabajo, merece realizarse la *identificación del problema de la necesidad*. El haber logrado dar ese gran paso, nos permitió en lo inmediato haber incidido, en la medida de nuestras capacidades y limitaciones, en un proceso político en el cual nos propusimos dar a nuestros mayores, una lección histórica del ejercicio democrático de la toma de decisiones. En otro plano nos permitió mostrar ya en aquel momento, una más dilatada conciencia, en cuanto a la comprensión de la *producción plástica como*



1

fenómeno histórico. Por último, nos permitió ejemplificar con bastante claridad la dialéctica *teoría-práctica* vinculada a un *movimiento social concreto*.

I.13 ÚLTIMA ETAPA ESTUDIANTIL Y EL NACIMIENTO DEL TALLER DE LA "CONCHA"

Nuestra última etapa como estudiante, la conjugamos con una experiencia paralela que fue el Taller de la "Concha".

El Taller de la "Concha" tiene su antecedente allá por el mes de octubre de 1979, cuando la Asamblea estudiantil decidió el cambio de local. Como ya todos los estudiantes estábamos informados de la enorme distancia a que se encontraba la "nueva escuela", así como de lo complicado que era desplazarse hasta Santiago Tepaltlalpan, Xochimilco, que era el lugar donde aquella se encontraba ubicada. Un pequeño grupo de compañeros esbozamos la posibilidad de rentar un local para trasladarnos a vivir por aquel rumbo de la ciudad. Lo anterior fue visto como una de las pocas alternativas que nos pudiesen permitir terminar nuestras respectivas carreras. Así nos damos a la tarea de localizar el sitio que fuese conveniente. Contamos con tan buena fortuna que encontramos una pequeña casa a unos cuantos pasos de la "escuela", precisamente en el callejón de la "Concha", en el número 78. Ahí ubicamos nuestra residencia. De esta manera los meses venideros nos encuentran instalados en nuestro propio local. La cosa sin embargo distaba mucho de ser lo sencilla planteada en este escrito, pues por ejemplo, el solo hecho de rentar un lugar nos obliga a contraer nuevas relaciones sociales con nosotros mismos, en este caso de orden económico.

Surgieron otras complicaciones, pues nunca habíamos compartido tanta gente proveniente de familias muy diferentes, el mismo techo, hubo necesidad pues, de establecer lo que propiamente era una casa-habitación y diferenciarla con lo que significaba un taller como centro de trabajo. Hubo por otra parte necesidad de deslindar las relaciones fraternas, de las relaciones de trabajo y compromisos políticos. Una vez superados los nada fáciles escollos de inicio, se trataron de fijar tanto los objetivos del taller, así como de nosotros como conglomerado de gente. En cuanto a aquel lo vamos a considerar como un *centro de trabajo* cuyo objetivo era el de servir de instancia retroalimentadora a nivel cognoscitivo. Por lo que toca a la se-

gunda cuestión, es necesario explicar que el Taller de la "Concha" como todo cuerpo social, sufrió transformaciones a través del tiempo y sus objetivos se fueron adaptando a las cambiantes condiciones.

Desde una perspectiva histórico-cronológica el Taller de la "Concha" pasó por tres etapas sucesivas:

1. De enero a julio de 1980.
2. De agosto de 1980 a noviembre de 1981.
3. De diciembre de 1981 a diciembre de 1984.

A la primera etapa le denominaremos de transición, pues es precisamente el corto periodo que transcurre entre nuestros últimos intentos de incidir políticamente dentro de la Escuela para coadyuvar a resolver los problemas de orden académico; pero al mismo tiempo en este lapso se empieza a gestar nuestro trabajo al exterior. En otras palabras, estamos con un pie dentro de la Escuela, pero al mismo tiempo estamos poniendo el otro fuera.

A la segunda etapa le denominaremos de consolidación, pues en ese periodo el Taller de la "Concha" dará su estirón como entidad profesional, volcando su trabajo totalmente al exterior.

A la tercera etapa la denominaremos de desarrollo, pues será en este lapso de tiempo, cuando una vez superados los nodos más problemáticos, nos lancemos a un trabajo sostenido, bajo unas premisas teóricas firmes y consecuentemente alcancemos los mejores logros. Revisemos pues cada una de las etapas mencionadas.

I.14 LA TRANSICION

Quando en el mes de noviembre de 1979 se inicia el nuevo ciclo escolar ya en el local de Xochimilco, el ambiente académico no podía ser más desolador. La desorganización académica alcanza niveles verdaderamente aterradores: el ausentismo magisterial, que en el gobierno de Pérez Flores floreció a placer, en unos meses alcanzará niveles que rayan en lo inverosímil; la deserción estudiantil alcanzará su punto más alto en la historia de la Escuela; la falta de equipo en los talleres hará imposible cualquier intento de trabajo. Las aulas muestran de inmediato su falta de funcionalidad, etc., etc.

Por aquellos días caían fuertes aguaceros, uno de los cuales provoca, aparejado al "olvido" de los constructores de conectar la red superior de drenaje, una fantástica inundación que corría en cascada del segundo piso del lado sur del edificio hasta el patio central. Al unísono de lo señalado el techo goteaba insistentemente por inumerables partes. Siendo pues, imposible desarrollar una verdadera actividad académica en semejantes condiciones, hasta aquí fijamos el horizonte de lo que va a ser nuestra formación escolar. En lo sucesivo y a pesar de que nos vemos obligados a pagar las últimas materias correspondientes al nivel de Licenciatura, ya solo lo veremos como un mero trámite burocrático. En su lugar empezaremos a buscar alternativas para el ejercicio de nuestra actividad plástica.

Ante la ausencia total de actividad académica en la ENAP, algunos de los estudiantes que mayor acercamiento personal habíamos tenido, nos planteamos la necesidad de volver a incidir de inmediato dentro de las nuevas condiciones, pues al parecer las autoridades tenían muy pocas ganas de resolver la densa problemática a que nos llevó aquel cambio tan mal planificado y peor ejecutado. Como se acercaba ya el fin de año, fue muy difícil poder coordinar alguna actividad, así que se decidió volver a la carga tan pronto se reiniciase el año escolar.

En la "nueva escuela", bien pronto, enero de 1980, y después de algunos intercambios de opinión entre quienes seguíamos continuamente de cerca la situación, reafirmamos nuestra convicción de seguir incidiendo políticamente al interior de aquella. Bajo este entendido comenzamos de nueva cuenta a analizar las condiciones reinantes.

1.15 LAS NUEVAS CONDICIONES, SU TEORIZACION Y RESPUESTA

Si bien era cierto que desde meses atrás como generación ya discerníamos con bastante claridad las variables de un fenómeno a analizar, será hasta nuestra llegada a la "Concha", cuando tomemos plena conciencia de que la realidad social inmediata no se encuentra escrita en los libros; sino que es uno mismo quien teoriza esa realidad. En otras palabras, que si se tiene la información y capacidad para analizarla, entonces se teoriza esa realidad. Esto es, se conoce.

Fijamos de entrada el interés que nos movía, así como el objetivo que pretendíamos: por lo que toca al primero volvimos a reafirmar nuestro compromiso de seguir luchando esencialmente por la cuestión académica, dando por descontado que nosotros no la desligábamos de manera alguna con la cuestión política. Por lo que se refiere al segundo, buscábamos la continuidad del movimiento estudiantil iniciado años atrás.

Largas horas de análisis nos permiten diferenciar las distintas variables, así como los distintos tipos de necesidades y de problemas a resolver; así arribamos a las primeras conclusiones: en cuanto a lo social, la situación seguía siendo la misma, pues las autoridades continuaban; los profesores los mismos; los empleados básicamente los mismos; los estudiantes, salvo los que desertaron, también los mismos. Esto quería decir que en este plano la cosa había variado muy poco en cuanto a intereses se refería. Por lo que tocaba a la situación material, ahí sí las condiciones habían cambiado sensiblemente:

Externas:

- El factor distancia-tiempo que había que invertir para llegar a la "nueva escuela".
- La insuficiencia de transporte, que por ejemplo, no permitía viajar más allá de las nueve p.m., siendo que las clases en el turno vespertino "oficialmente" se terminaban a las once p.m.
- La imposibilidad de poder adquirir algún material o alimento, pues alrededor del nuevo local no había sino milpas.

Internas:

- Ausencia total de equipo de trabajo dentro de los talleres (faltaba maquinaria de impresión en el área de Estampa; caballetes en el área de Pintura, etc.)
- Infuncionalidad arquitectónica de los espacios académicos, pues las autoridades universitarias construyeron un edificio más acorde con sus caprichos, que con las verdaderas necesidades académicas de la comunidad de Artes Plásticas.
- Caos académico y administrativo total.

El haber detectado que las precarias condiciones de trabajo académico, eran un nuevo factor y que lo señalado iba a producir tensiones entre estudiantes y autoridades y que además esa situación no era de corta duración, nos permitirá fincar una estrategia.

Sintetizando, a través del análisis de la información pudimos tomar conciencia en qué planos estábamos viviendo condiciones nuevas.

De estas condiciones nuevas, qué problemas y necesidades se derivaban y posteriormente qué pasos podíamos dar nosotros, no para resolverlas puesto que esa era una responsabilidad de la dirección -para eso le estaba pagando un alto sueldo la Universidad- pero sí para plantear los mecanismos de organización estudiantil que hiciesen a su vez posible levantar la presión política que ayudasen a acelerar los procesos.

En las primeras semanas de enero de 1980, trabajamos comunicación de inmediato con compañeros de la Licenciatura en Diseño Gráfico, a efecto de intercambiar opiniones sobre la situación prevaleciente, a su vez nos comunicamos y reunimos con los pocos compañeros que habían quedado de nuestra carrera, pulsamos la opinión de todos y como producto de la anterior decidimos la primera acción. Acción que tiene como preocupaciones centrales dos cuestiones a saber:

- 1°. Coadyuvar a resolver los problemas inmediatos de la base estudiantil.
- 2°. Abordar desde la especificidad del trabajo plástico la solución del problema que nos estábamos planteando.

Así que después de estos considerandos nos dimos a la tarea de desarrollar una gran cantidad de caricaturas que pegamos en las paredes de principal choque visual.* El tema era la negligencia y el desinterés de las autoridades por proporcionar a los estudiantes mínimas condiciones de trabajo. La acogida social de nuestro trabajo no se hizo esperar: la totalidad de la comunidad circuló alrededor de la muestra. La respuesta fue incluso más allá de lo que podíamos prever, pues resulta que muchos compañeros estudiantes, tanto de nuestra Licenciatura como de las otras -Diseño Gráfico, Comunicación Gráfica- alentados por nuestro trabajo, decidieron hacer las suyas propias para manifestar su disconformidad. Un gran logro, si se toma en consideración que a pesar de que nos encontramos en una comunidad en donde la imagen visual es el principal medio de trabajo, tal parece se que los compañeros nunca se diesen cuenta de tal asunto, pues de no ser la gente de Artes Visuales los demás muy excepcionalmente se manifiestan a través de tan importante medio de comunicación humana.

En otra parte de este escrito mencionábamos que el arribo de Luis Pérez Flores a la Dirección de la ENAP, significó el refortalecimiento del sector de "profesores" de donde aquél provenía. Justo en ese

* Entendemos por paredes de principal choque visual a aquellos muros que en una construcción arquitectónica determinada, por su posición, obligan a quienes circulan por ese espacio, a detener la mirada a fortiori.

momento -el de la muestra- será cuando se pueda observar con suma transparencia la comunidad de intereses, económicos y políticos entre ellos, pues a raíz de las exigencias estudiantiles, por demás legítimas, aquel sector a pesar de tener una nada despreciable cantidad de materias a su cargo, ejercieron un tipo de acción que es de uso corriente dentro de la Escuela y que frecuentemente es utilizada para amparar los más innobles intereses: el silencio. Efectivamente, a través de la aparente inmovilidad intelectual del silencio, aquellos materializaron su mejor apoyo al director. En otros términos, con su silencio avalaban las precarias condiciones de trabajo en que nos mantenía la administración perezfloriana. Por otra parte su silencio también era prueba, por demás patente, tanto de su lealtad, así como de su aprobación a tan absurda y descabellada política "académica".

Hubo naturalmente de parte de otros sectores de la comunidad de la Escuela Nacional de Artes Plásticas respuesta inmediata al reclamo estudiantil.

Los profesores de la Licenciatura de Diseño Gráfico, organizados bajo la directriz de los profesores Alejandro Solís y Jorge Medrano, después de varias reuniones al interior de su sector, lograron boletinar a la comunidad un documento sumamente importante, pues en éste se logra percibir con toda claridad las condiciones en las que se vivía aquellos días. Por considerarlo de sumo interés para la historia de la Escuela, transcribimos algunos de los párrafos más relevantes:

"A LA COMUNIDAD DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

(...)

Basta con señalar todas las anomalías que ha provocado [la dirección] durante su gestión para convencernos de la NECESIDAD DE QUE LOGREMOS SU INMEDIATA DESTITUCION.

A continuación se enlistan algunos de los hechos que comprueban su corrupción administrativa, su ineficacia académica y su ineptitud política:

(...)

2. Nunca fueron periódicas las juntas de Consejo Técnico, siempre fueron convocadas mediante la presión de la base escolar y sus Consejeros Técnicos. Basta con revisar el archivo de Actas del Consejo Técnico: última acta de consejo aprobada, 22 de febrero de 1979; acuerdos no cumplidos o ejecutados por la Dirección, aproximadamente treinta [subrayado] de nuestro].
3. Protección a profesores ineptos y aviadores.
 - a) Nombramiento del Coordinador Manuel Suasnavar al mismo tiempo que Manuel Guzmán seguía cobrando por ese puesto: sueldo, \$25,000.00 mensuales.

- b) Nombramiento del Coordinador Eduardo Benavides, sin sueldo, en tanto Manuel Suasnavar seguía cobrando por ese puesto.
- c) Nombramiento injustificado de un Secretario Académico Auxiliar, Prof. Manuel Guzmán, cargado al banco de horas profesor de Artes Visuales con 40 horas semana-mes de nombramiento.
- d) Recomendaciones para proteger el sueldo de varios profesores ineptos, asignándolos a otros grupos o a otras de las carreras (...).

(...)

- 6. Promover y facilitar el cambio de edificio en las peores condiciones materiales, plegándose sumisamente a designios rectoriales, ocasionando las condiciones actuales de la Escuela que impiden el normal desarrollo de las actividades académicas.
- 7. Incapacidad manifiesta para instrumentar los mecanismos que permitan lograr las condiciones de trabajo adecuadas.

(...)

- 9. Negligencia ante las demandas de material.
- 10. Presencia en la Escuela en completo estado de ebriedad.
- 11. Violaciones reiteradas al Contrato Colectivo de Trabajo.

(...)

Por todo lo anterior:

- EXIJAMOS LA DESTITUCION INMEDIATA DEL DIRECTOR LUIS PEREZ FLORES.
- TRABAJEMOS POR EL FIN DE LA CORRUPCION ACADEMICA Y ADMINISTRATIVA DE LA ENAP.
- FORTALEZCAMOS NUESTRAS ORGANIZACIONES INTERNAS.
- REINTEGREMOS EL CONSEJO GENERAL DE REPRESENTANTES DE LA ENAP.

Santiago Tepalcatlalpan, Xochitepec, a 27 de febrero de 1980".47

Hasta aquí el documento de los compañeros de Diseño.

Por su parte, los profesores de la Licenciatura en Comunicación Gráfica se mantuvieron al margen de la exigencia estudiantil, pues sus condiciones de trabajo eran las menos malas ya que éstos eran un bloque regularmente sólido que políticamente presionaban, como ya se señaló en otra parte, y que a esas alturas los habían llevado a tener por ejemplo: los mejores salones, el mejor equipo, los mejores materiales, etc.

Por lo que respecta a la base magisterial de la Licenciatura en Artes Visuales, de una facción se habló ya arriba. Esta estaba constituida por los amigos y adictos a Pérez Flores; sin embargo, la Licenciatura envolvía cuando menos a otros dos bloques de profesores: el primero muy importante en número, constituido por profesores que por regla general observan, académicamente hablando, una conducta de

sinteresada, apática y pasiva. En apariencia no se metían en nada. Ni para bien, ni para mal. Lo cierto era que con su irresponsable actitud le ocasionaban un gran daño a la Escuela ya que al permanecer impasibles, permitían que la dirección continuara agrediendo el interés de la base estudiantil (hasta cierto punto a este grupo de profesores les convenía, económicamente hablando, que no hubiese condiciones de trabajo, puesto que se concretaban a hacer acto de presencia, que no a dar clase, para devengar el cheque correspondiente). Un último bloque, pequeño en número, pero importante a nivel político, lo constituyó el círculo de maestros y profesores que sistemáticamente impulsaban acciones tendientes a mejorar las condiciones académicas estudiantiles. Este pequeño núcleo no era ni mucho menos una entidad homogénea, aunque sí hicieron en su momento esfuerzos importantes para enfrentar la arbitrariedad de Pérez Flores organizadamente. Su coordinación era relativamente sencilla e invariablemente daban la batalla correspondiente. Este bloque pudo también verter en un importante documento dirigido al director en turno, así como al H. Consejo Técnico sus demandas por demás elocuentes:

"Santiago Tepalcatlalpan Xochimilco
a 22 de febrero de 1980.

PROF. LUIS PEREZ FLORES
DIRECTOR DE LA ENAP
H. CONSEJO TECNICO
P r e s e n t e .-

En reunión conjunta de los colegios de escultura y pintura y dibujo se consideró que las condiciones de trabajo en los talleres, no reúnen los elementales requerimientos para realizar nuestra actividad docente.

El Director tanto como el administrador de esta escuela repiten todos los años la petición de una lista completa de equipo herramientas y material que jamás son suministrados. El no cumplimiento de dichos requerimientos, la no existencia de talleres de apoyo, la falta de seguridad, la falta de herramienta han estado dañando los intereses del alumnado y retrasado los procesos académicos en todos los niveles.

En consecuencia NOS NEGAMOS A REALIZAR O TRAMITAR EXAMENES DE NIVEL ORDINARIO O EXTRAORDINARIOS Y HACEMOS RESPONSABLES DE ESTA DECISION A LA DIRECCION DE LA ENAP, hasta que existan las condiciones de trabajo mínimas implementadas por talleres bien acondicionados, equipo necesario, herramientas y máquinas adecuadas y seguridad en los talleres. La falta de una dirección cuerda y eficaz nos ha llevado a esta caos administrativo y exigimos solución.

"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"

EL JEFE DEL COLEGIO DE PINTURA
Y DIBUJO
Sin firma
PROF. GILBERTO ACEVES NAVARRO

EL JEFE DEL COLEGIO
DE ESCULTURA
firma
PROF. LEONEL S. PADILLA

c.c.c. El Profr. Gerardo Portillo Ortiz.
c.c.c. El Consejo Universitario
c.c.c. El Archivo."48

Como vimos los estudiantes que era necesario seguir bregando a efecto de avanzar en el consenso acerca de la ineptitud de las autoridades para resolver eficazmente la problemática académica, así como seguir avanzando en la ampliación de conciencia en torno a las pillerías de la élite perezfloriana, nos abocamos conjuntamente con compañeros de Diseño Gráfico y los pocos profesores honestos e independientes a instrumentar una serie de acciones políticas tendientes a aglutinar un frente único para resolver los apremiantes problemas de entonces: con representantes maestros y alumnos de las tres carreras impulsamos fuertemente la Comisión de Recursos Materiales. Esta comisión tenía como objetivo hacer los estudios acerca de las carencias; así como de constituirse en la instancia político-académica de exigencia ante las autoridades.

Apoyamos, en la medida de nuestras escasas fuerzas, la conformación de la llamada Unión de Profesores. Instancia magisterial instrumentada para establecer una defensa de los derechos laborales de los Profesores (aunque este organismo nunca llegó a grandes niveles organizativos y aun en algún momento se tornó sumamente refractario a los intereses estudiantiles, por nuestra parte nunca obstaculizamos su organización, aunque de plano sí dudamos siempre que llegaran a organizarse aun para defender sus propios derechos laborales). Extenso sería el listado de trabajos de orden académico-político que emprendimos por aquellos días. En todos aquellos en los que voluntariamente nos metimos tratamos en lo posible de mantener una adecuada congruencia, sin que ello quiera decir que en todos los frentes en que participamos hayamos tenido necesariamente un éxito total. Paralelamente a que trabajamos en el plano puramente organizativo, no abandonamos la intención que teníamos en el sentido de que nuestra participación política debería darse fundamentalmente desde la atalaya Plástica. Lo anterior no era un capricho, sino que en una buena medida obedecía al desarrollo propio que a lo largo de aquellos años habíamos obtenido. Como se recordará en la etapa inmediata anterior habíamos llegado, trabajo mediante, a comprender la dimensión histórica del trabajo plástico auténtico (ver p. 55). Por lo tanto una de las preocupaciones que obsesivamente nos perseguirán será la de tratar de ser más exigentes en cuanto al desarrollo de una actividad plástica como una expresión más de nuestro actuar político dentro de la Escuela. Una Plástica que además de ejercer una posición política plenamente identificada con los intereses de la base estudiantil, a



"A SAN CARLOS EN SU BICENTENARIO"

su vez fuese capaz de ser expresión viva de su propio momento histórico a nivel técnico-formal.

Una y otra vez discutimos la necesidad de buscar cada vez más una producción plástica que fuese expresión de su momento. Lo anterior nos lleva a estar permanentemente analizando las diversas variables que intervenían en la problemática que teníamos enfrente. Lo contingente y su mutabilidad constante, nos llevaban de una manera natural a estar actualizando el análisis y por lo tanto estar modificando a su vez los objetivos que para nuestra producción plástica requeríamos. En este periodo desarrollamos una producción febril. El tiempo que nos quedaba entre reuniones y asambleas, lo dedicábamos íntegramente a producir diversos trabajos plásticos acordes a las circunstancias y vicisitudes que estábamos pasando.

Atentos pues al devenir, clarificábamos la necesidad correspondiente a partir de la cual objetivábamos la tarea Plástica. Por su importancia merece destacarse un trabajo sumamente característico de esta época.

En este orden de cosas ejecutamos una caricatura monumental de 3.00 X 2.40 m. Se tomó como base de la composición una obra de Miguel Angel y a partir de ésta, desarrollamos nuestro propio tema: la corrupción de la burocracia escolar. Cada una de las figuras humanas fue sustituida por la caricatura de alguno de los personajes de la Escuela. Se habló de todos: desde las bribonadas que había en torno al presupuesto económico; de la tenaz persistencia de la gente de CICE por mantener e insistir en la locuaz propuesta de tronco común, hasta las aspiraciones de algún funcionario de la Escuela para utilizar a ésta como trampolín político a puestos de alta envergadura dentro del aparato burocrático del Estado. Todos los que estaban implicados en el devenir de ese momento tienen su correspondiente representación. En este trabajo se cuidará mucho la interacción de las partes y el todo. Se analizarán muy bien las variables sintácticas de cada uno de los elementos constitutivos y su correspondiente consecuencia a nivel de la totalidad del contenido de la obra. No descuidamos la cuestión técnica en ningún momento, por eso tomamos la decisión de realizarla en papel craft y aguada de chapopote, pues consideramos que tanto la calidez del color local del papel, así como la calidez de los sienas derivados de la dilusión de chapopote, iban muy de acuerdo con el contenido que deseábamos manejar. Por otra parte, el soporte mismo se hallaba plenamente identificado con la base estudiantil, pues sobre aquel cotidianamente los estudiantes desarrollábamos múltiples ejercicios.

Como ya se mencionó, durante largas semanas nos habíamos dado a la tarea de impulsar, con otros compañeros, el trabajo político a buen nivel, así que cuando a fines del mes de febrero fijamos en una de las paredes el trabajo descrito arriba, éste actuará como fortísimo catalizador. La oleada de disconformidad crecerá aparatosamente y el movimiento tiende a ir tomando su mayor cresta. En otro lugar de este trabajo se señaló con oportunidad que materialmente nuestra licenciatura -Artes Visuales- había desaparecido a causa de la deserción, así que en realidad no podríamos decir que en nuestra carrera podía generarse una amplia organización de base, pues ésta simple y sencillamente no iba más allá de nosotros y alguna decena o dos cuando mucho de estudiantes. Lo anterior objetivamente hablando, impedía generar una gran organización estudiantil, así que lo que hicimos fue echar mano de todas nuestras fuerzas y en un momento dado, cuando el movimiento se había caldeado lo suficiente, dejamos que otro sector tomara la dirección del mismo: Diseño Gráfico. Cuando decimos que dejamos, nos estamos refiriendo claramente al hecho de que si bien es cierto que el sector apuntado toma a principios de marzo la dirección del movimiento, no es porque nosotros no nos hayamos percatado de tan evidente asunto, sino que por una parte, a nosotros ya no nos interesaba ser los que estuviéramos al frente -ya en momentos más atrás habíamos superado los mesianismos y caudillismos. Lo que verdaderamente nos interesaba era la superación académica de los estudiantes, a esas alturas sin distinción de carrera. Nos importaba mucho la organización estudiantil como única vía de defensa de los legítimos derechos de la base, frente a la prepotencia y abusos de poder de Pérez Flores. Por otra parte la Licenciatura en Diseño Gráfico era uno de los sectores más beligerantes (su beligerancia se encontraba plenamente fundamentada en el hecho de que la autoridad escolar mantenía un trato completamente desigual entre aquellos y la Licenciatura en Comunicación Gráfica).

Diseño Gráfico era también uno de los sectores más numerosos de la Escuela -el otro era Comunicación Gráfica. Así pues el sector aludido era quien podía posibilitar una mayor movilidad en el logro de las metas deseadas, de esta manera por nuestra parte no hubo ninguna objeción para que éstos ejercieran el liderazgo; sin embargo, en este punto cometimos un error garrafal a nivel político, pues no fuimos capaces de darnos cuenta que dejábamos el movimiento en las manos de compañeros estudiantes honestos, pero muy tiernos políticamente hablando, por lo tanto susceptibles de ser utilizados para fines ajenos al legítimo interés estudiantil. Detengámonos en esta situación un momento: resulta que cuando nuestros compañeros estudiantes

toman la dirección del movimiento reivindicativo del primer semestre de 1980, nosotros no pudimos percatarnos que detrás de ellos se movían los intereses políticos de los profesores Alejandro Solís y Jorge Medrano (no viene al caso hablar en particular de estos dos profesores, baste mencionar aquí que éstos eran enemigos irreconciliables de Pérez Flores. Véase al respecto el documento escrito por Alejandro Solís "¿POR QUE ME EXPULSA LUIS PEREZ FLORES DE LA UNIVERSIDAD?"⁴⁹). Intereses políticos que hasta cierto punto eran legítimos; pero además existía una concepción del actuar político, que fue la que impusieron y la que a la postre llevará al movimiento a fracasar en su totalidad. Expliquémonos: dado nuestro origen político -el Congreso de 1976/77- nuestra generación "cristalizó", bajo la concepción política de participación amplia de los estudiantes en la solución de sus propios asuntos, así como la toma democrática de decisiones. Tales principios fueron el alfa y omega en que gravitaron nuestras acciones de impulso político; cuando nos percatamos de que los profesores arriba mencionados estaban imponiendo una línea contraria a nuestra doctrina política, defendemos hasta el límite de nuestras escasas fuerzas la necesidad de la participación activa de la base estudiantil, tanto en la discusión, como en la toma de decisiones; no obstante nuestra tosuda insistencia, materialmente nos vemos avasallados por un alud de maniobras y ardidés que tendían a distraer la atención de la diferencia de tácticas que en ese momento se estaban planteando. Lo anterior aunado a nuestra propia incapacidad para analizar el fondo del fenómeno que ahí se estaba dando, así como a nuestra patente ingenuidad política, nos irá poniendo fuera de la posibilidad de tener injerencia y de influir en aquel proceso. Así, las acciones que se van a ir dando en los siguientes días van a ser profundamente contradictorias y confusas. Ajenas, en una palabra, a la base estudiantil y por lo mismo condenadas al fracaso. No pretendemos en modo alguno con lo dicho anteriormente justificarnos, porque no hay nada absolutamente que justificar. Mucho menos diluir la responsabilidad que tuvimos. En este sentido ya se apuntó la falta de profundidad en el análisis, así como en la por demás evidente ingenuidad que nos llevó, en un momento dado, a confundir a un representante de la base de Diseño Gráfico, con la propia base de Diseño Gráfico.

A modo de no dispararnos demasiado del asunto que nos tiene aquí regresaremos rápidamente a las fuentes, para tratar de dilucidar con mayor grado de certidumbre un periodo de la Escuela que dejó profunda huella en quienes nos vimos involucrados por aquellos días. Para ta-



les efectos traemos a colación un documento por demás importante pues fue escrito al calor mismo de los acontecimientos y publicado en uno de los órganos de información estudiantil más importantes de las últimas dos décadas cuando menos. Nos referimos al periódico "EL MATABICHOS" en su número dos, correspondiente al mes de abril de 1980 en sus páginas seis y siete:

"RELACION DE HECHOS

1. El 3 de marzo por la mañana se realiza en el patio de la Escuela, una 'fiesta' simbólica de 'despedida' a la Dirección. Con este 'festéjo' se logra la participación de una gran cantidad de alumnos; elevándose a un punto álgido el movimiento desarrollado meses atrás, frente a las imposiciones de las autoridades de la Escuela. Se encuentran en la Escuela, desde las primeras horas del día, patrullas de la Rectoría y son percibidas durante el evento un sinnúmero de personas, obviamente, policías.

2. Posteriormente a esta concentración, 'por la destitución de la Dirección', se realiza una Asamblea General con la participación de las tres carreras de la ENAP, en la cual se plantea la necesidad de que el Director renuncie a su cargo. Los motivos por los cuales se le pide al Director que renuncie al puesto, son los siguientes:

1. Por no contar con un Plan de Trabajo al cabo de un año de su gestión.
2. Por no consultar al Consejo Técnico para tomar decisiones.
3. Porque ha protegido y protege a profesores falstistas e ineptos.
4. Por tratar de imponer un Plan de Estudios rechazado.
5. Por colaborar en el desalojo y saqueo del Decograf.
6. Por precipitar el cambio de edificio escolar en un momento inoportuno.
7. Por impedir sistemáticamente el equipamiento y adquisición de materiales para los talleres y aulas.
8. Porque boicoteó los trabajos de la Comisión de Recursos Materiales.
9. Por no satisfacer las legítimas demandas de los alumnos, trabajadores y profesores.
10. Por haberse presentado a la Escuela en completo estado de ebriedad.
11. Por violar el Convenio Colectivo de Trabajo en diversas cláusulas.
12. Porque viola la Ley Orgánica y Estatuto General de la UNAM.
13. Por manipular grotescamente la elección de consejeros técnicos.

La Asamblea General toma además los siguientes acuerdos:

- Exigir la realización de una auditoría en la ENAP.
- Desconocimiento de la Dirección y la Administración por no solucionar los problemas de la Escuela.



- Fortalecimiento de las organizaciones internas de la base estudiantil y de profesores.
- Solicitar apoyos públicos a las Facultades y Escuelas de la UNAM y difundir el problema al exterior de la ENAP.

Una vez finalizada la Asamblea, se acude al local del Director. Al llegar, el Director no se encuentra en su puesto, porque sabiendo que se presentaría la asamblea, él decide no enfrentarse a ella y huye irresponsablemente, es decir, no encara una vez más los problemas de la Escuela y abandona su puesto. Se sellan las oficinas, firmando los sellos los presentes."⁵⁰

Nos hemos visto en la penosa necesidad de transcribir tan largo documento, pues a través de él se puede ver claramente la confusión política de esos hechos en particular, así como la abierta manipulación, por parte de los profesores anteriormente citados, de la Asamblea. En el documento pueden distinguirse tres partes: la primera (punto uno) es de carácter informativo en sentido estricto. La segunda (punto dos) es de carácter de clara demanda. La tercera, son los acuerdos tomados en la Asamblea. Entre el primero y el segundo existe cierta coherencia a nivel de la táctica política; pero el tercero sencillamente no corresponde a una secuencia lógica dentro del desarrollo del mismo movimiento, sino que hay un salto abismal entre *pedir* la renuncia del *director*, y por vía de hechos ir a *sellar las oficinas del director*. Resumiendo el haber dejado la dirigencia política en compañeros inexpertos, permitió que fuesen usados como medio para instrumentar una política que nada tenía en común con la de los estudiantes, y de esto último en una buena medida fuimos responsables.

Todo error tiene sus respectivas consecuencias; así, la respuesta de las autoridades no se hizo esperar: rescisión de los contratos laborales a los profesores Alejandro Solís y Leonel Padilla. El delito que se les imputó fue ¡toma de la Dirección! La notificación se les entrega a ambos profesores el día 26 de marzo de 1980. Fin de semestre y comienzo de las vacaciones de primavera. No es la intención analizar aquí el atropello cometido, baste mencionar que lo que Pérez Flores hizo en la persona de Alejandro Solís fue vengarse de aquel, porque no quiso seguir el juego de "hagámonos del dinero"⁴⁴ tal y como un día se lo propuso, así pues, la eliminación de Solís fue llanamente una venganza política; pero el caso del Maestro Leonel Padilla eso sí fue otra cosa. Fue un acto verdaderamente cobarde de parte de Luis Pérez, pues Leonel Padilla siempre se distinguió por su incansable labor académica dentro de la Escuela. Fue intransigente, eso sí, en contra de quienes como Pérez Flores obstaculizaban

el desarrollo de los estudiantes. En todo caso, las acusaciones que se le imputaban en modo alguno ameritaban su expulsión de nuestra Universidad. Lo anterior lo afirmamos al margen de la amistad que nos ligó al Maestro, quien además de concedernos el privilegio de ser sus amigos personales, siempre nos tendió la mano tanto en el plano de la práctica plástica, así como en el plano de la vida cotidiana. Cuando hubo necesidad no dejó de señalarnos los errores; pero también en el mismo sentido tuvo siempre una palabra de aliento para el trabajo que realizábamos. No podemos abandonar estas líneas sin dejar aquí una constancia de nuestro profundo y eterno agradecimiento para ese compañero que con su ejemplo nos mostró algunos de los más caros valores humanos: rectitud, honradez, perseverancia en las convicciones, paciencia, disciplina, autocrítica y respeto. Descanse en paz LEONEL PADILLA.

I.16 HACIA EL FIN DEL "STATUS" ESTUDIANTIL

Ante aquellos infortunados acontecimientos, hubo necesidad de plantearnos serias reflexiones en torno a nuestro actuar inmediato. Al correr el análisis, pudimos darnos cuenta con exactitud cuál había sido la actuación de los sectores que nos vimos involucrados. Sin pretender un sumario de esta cuestión, sí nos gustaría, cuando menos, mencionar un par de aquellas, que por su importancia en la historia de la Escuela merecen un espacio:

- En cuanto a la Sección Sindical de la ENAP y en particular el señor Horacio Zacarías quien no cumplió en ningún momento con su responsabilidad de defensa con los compañeros injustamente corridos por Pérez Flores.
- En cuanto al Comité Ejecutivo del STUNAM, su falta de energía y voluntad política, para defender los intereses de tres de sus agremiados.

Aunado al desacierto de nuestra actuación política, debió sumarse además la gran tristeza y desmoralización que en el terreno académico nos invadió, pues al haber fracasado el movimiento de marzo del '80, Luis Pérez, ya sin enemigos fuertes al frente, hizo y deshizo a su libre antojo. La Escuela se convirtió entonces en feudo personal del Director (cabría agregar aquí que hubo otros elementos que se conjugaron para que se llegase a tal situación: la muerte de varios Maestros, la jubilación de otros tantos, y la renuncia de algún otro). De esta manera como ya casi no había maestros disponibles, Pé

rez trajo a la Escuela a una serie de "cuatitos" suyos, los cuales sin el más mínimo interés y amor por la misma, sólo se dedicaron a devengar cómodamente altos salarios, por clases que nunca dieron, sumiendo aún más a nuestra noble institución en el caos y retroceso intelectual.

Frente a la situación brevemente descrita y a punto de convertirnos en egresados, no nos quedó sino batimos en retirada, no sin antes utilizar a las últimas materias que nos quedaban como palestras, en las cuales expusimos cuanto entonces entendíamos del oficio y del compromiso ético-moral que todo productor tiene que enfrentar tarde o temprano.

No obstante lo gris del período abordado, pudimos entender y asimilar el golpe, asimismo asumir con dignidad pero sin nopalazos y estridencias, nuestra responsabilidad en el proceso señalado. Pudimos entonces decantar del acibar del fracaso, lo positivo:

- Que el objetivo central de nuestro Taller entonces, se cumplió cabalmente, pues a lo largo de los trabajos realizados para el movimiento político-estudiantil, todos aprendimos mucho de todos. Nuestro centro de trabajo se convirtió en una verdadera fuente retroalimentadora, de tal manera que los huecos que habíamos ido dejando por alguna causa particular, los llenamos en gran medida al compartir todo el abanico de trabajos plásticos que nos propusimos.
- En este período justamente se consolidará la dinámica de trabajo de Taller, así como el concepto mismo de taller:
 - a) La dinámica de taller. Si bien era cierto que nosotros ya de finíamos al taller como un centro de trabajo, a nuestra llegada a Xochimilco, será a través de la actividad misma que cobremos conciencia, que el taller como centro productor de objetos plásticos, obedecía a una cierta organización de la fuerza de trabajo, en la cual los roles de "jefe", ayudantes y aprendices eran completamente circunstanciales y estaban determinados por la demanda que tuviese enfrente; si por ejemplo necesitábamos un trabajo de diagramación, entonces asumía la coordinación de todo el proceso el más versado en tal asunto. El resto de los miembros del Taller quedábamos subordinados, según nuestros conocimientos en la materia, a la disposición del "jefe" en turno.
 - b) El concepto de taller. Cuando llegamos a Xochimilco, la totalidad de nosotros habíamos ya experimentado el trabajo colectivo, será precisamente en el Taller de la "Concha" cuando

se perfila la ética de trabajo que caracterizará a nuestro centro: el objeto plástico producido era lo verdaderamente importante. Todo lo demás, quedaba subordinado a este principio.

I.17 LA CONSOLIDACION

A finales del mes de julio de 1980 analizamos las perspectivas reales, que a una gente como nosotros ofrecía el movimiento al interior de la Escuela. Por experiencia sabíamos que si el ímpetu de una movilización se desgasta sin haber obtenido logros, el movimiento decae con muchísima velocidad y resulta muy complicado volver a resucitarlo, así pues llegamos a la conclusión de que por el momento las perspectivas eran muy escasas. Que hacía falta un trabajo largo, continuo y que simplemente ya no estábamos dispuestos a realizar tal empresa. Para haber llegado a una conclusión como la anterior, no sólo se tomaron en cuenta factores de tipo político, sino que se trató de hacer un análisis más totalizado. Este, nos permitió darnos cuenta que el habernos entregado con tanta pasión en los últimos seis meses al trabajo político-académico, nos había llevado a descuidar varias cuestiones: la económica, pues andábamos retrasados en los pagos por la casa.

En cuanto a la cuestión política se dejó ver, por primera vez con toda claridad, que a algunos miembros del Taller ya no les satisfacía el trabajo en la Escuela y que tratando de ser consecuentes con toda una trayectoria, pretendían ya poner sus conocimientos al servicio de otras causas sociales. Muy largas serán las horas que pasemos tratando de darle salida a la problemática. Como se pretendía mantener la línea del Taller en el sentido de no ser un núcleo cerrado, por lo mismo costaba un gran trabajo fijar objetivos concretos, pues en aras de aquella apertura los intereses se contrapunteaban en algún resquicio y la cosa, pues simplemente no avanzaba. Hubo necesidad de partir del problema económico, que era en el que todos estábamos de acuerdo -pues el compromiso de pago de renta era de todo aquel que trabajase en ese espacio- de esta manera, se pondrá como uno de los objetivos centrales del Taller obtener recursos económicos, tanto para sostener el gasto del local, como para la sobrevivencia de algunos compañeros. El siguiente paso fue dar salida a la necesidad expresada por varios miembros del Taller en cuanto a producción personal se refería. Así, nuestro centro de trabajo se adaptaba

a las nuevas circunstancias y se convertía ahora en un centro de *producción de corte profesional*. Como el asunto de la vocación de servicio era ya un asunto de principios en algunos miembros del Taller, se llegó a la conclusión de que no se podía dejar a un lado tan importante asunto, así se llegó a la conclusión de que en este orden de cosas el Taller de la "Concha" se convertía en una *instancia de apoyo al movimiento democrático* y de izquierda de nuestro país. Por último, expresada por algunos compañeros la preocupación de abandonar de una manera súbita el trabajo al interior de la Escuela, se decide impulsar y crear cuadros para darle una continuidad aunque fuese mínima, al movimiento estudiantil.

En las primeras semanas de agosto nos hallamos ejecutando uno de nuestros primeros encargos: la realización de un suplemento para el diario del Valle de México. Un periódico de circulación en el Estado de México. Nos lanzamos con todo cuanto teníamos en ese momento, resultando de aquello un suplemento en el cual, valiéndonos del manejo que se tenía de la caricatura, logramos un buen equilibrio de este género plástico. Cuando fue presentado a los responsables del diario, de inmediato se reconoció la calidad de nuestro trabajo, solo que hubo un pero: la temática de nuestra plástica resultaba demasiado comprometedor para la compañía. Como suele suceder en estos casos, este tipo de gente casi nunca tiene el valor de hablar derecho, no obstante nos dimos cuenta de inmediato de qué se trataba, así que tomamos la decisión de no bajarle de tono a nuestras *opiniones*; por lo tanto el proyecto se hacía inviable. La cuestión naturalmente distó de ser lo sencilla que aquí se ha descrito, pues nos planteó discutir y resolver asuntos de fondo. Se trataba de subrayar en la práctica una posición en el plano político y otra en el plano ético: sabíamos que el sostener nuestras opiniones plásticas, nos llevaría a tener que sacrificar nuestra ya de por sí endeble situación económica, sin embargo, era básico mostrarnos a nosotros mismos que no íbamos a recular al primer embate del medio y que era precisamente en esa tesitura donde se necesitaba congruencia en el mantenimiento de una posición política. En el plano ético igualmente se hizo indispensable ser congruentes con nuestras propias raíces, pues desde muy tempranas nuestras carreras, tendíamos a expresar plásticamente exclusivamente lo que pensábamos y considerábamos auténtico; por lo tanto no estábamos dispuestos a ir contra aquellos elementales principios. Naturalmente el haber razonado de la manera apuntada nos cerró la puerta de un proyecto que pudo haber sido, en el caso de que hubiésemos accedido a complacer al "patrón", muy promisorio. Todo este asunto nos permitió darnos cuenta que el mantener una opinión plástica inde



pendiente, iba a ser muchísimo más difícil de lo que pudiésemos haber pensado, sin embargo nuestra suerte estaba echada.

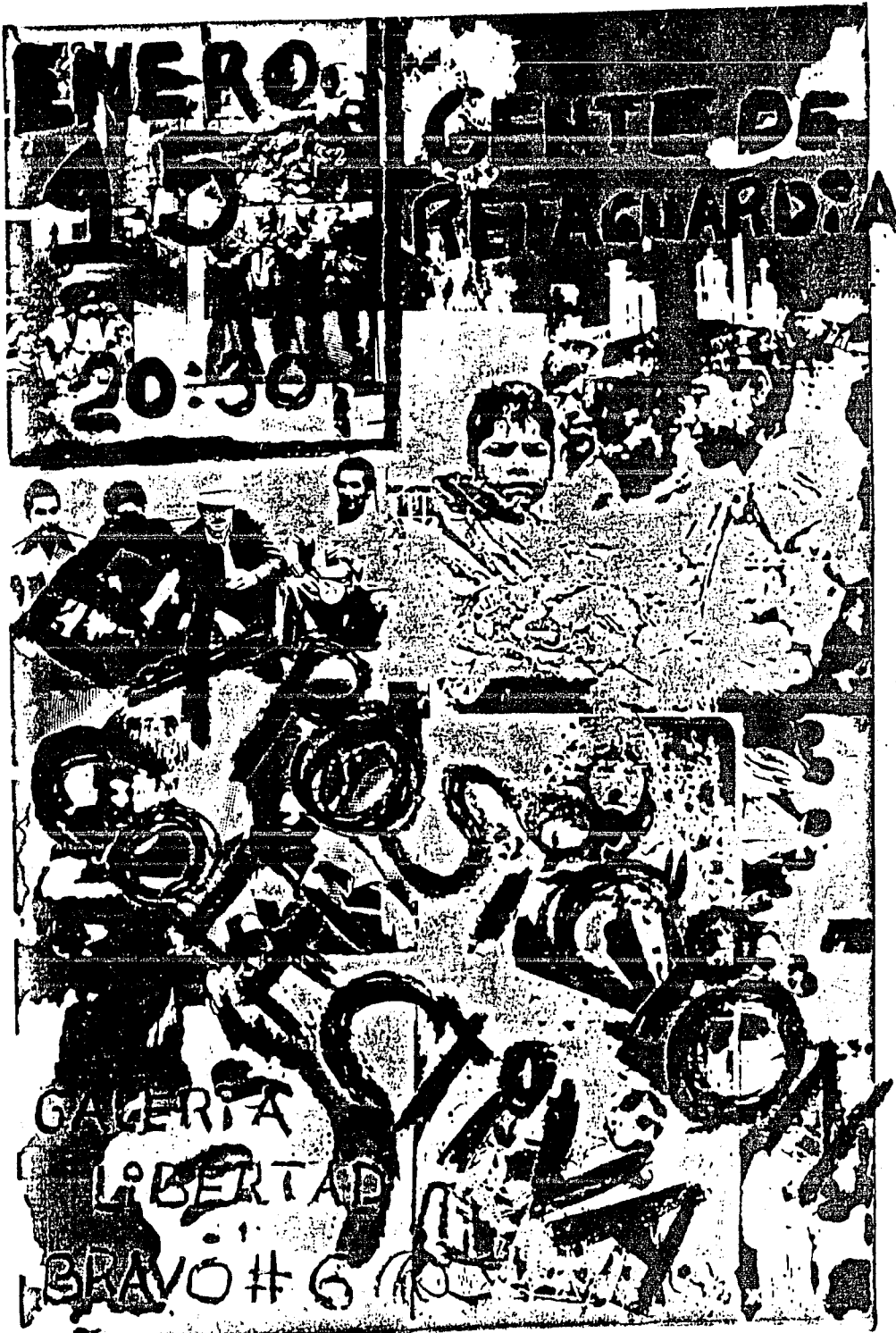
En las semanas siguientes se sucederán una serie de trabajos de diversa índole que nos permitirán ir cubriendo poco a poco el objetivo económico por nosotros trazado: modelado y fundición en bronce de escudos para la Universidad Nacional; modelado y fundición en bronce de retratos para la compañía Mercury Electric Products, fabricantes de artículos eléctricos; modelado y vaciado en resina poliéster del escudo del Municipio de Capulhuac, Estado de México; reproducción de frisos etruscos en yeso para el Bufette de arquitectos. Además del listado anterior, realizamos una nada despreciable cantidad de retratos, en muy variados tamaños y técnicas. Los trabajos anteriores que por su naturaleza demandaban el concurso de varios pares de manos a nivel de la organización de la fuerza de trabajo, no representaron dificultad alguna, pues como se recordará en nuestra práctica político-estudiantil ensayamos y desarrollamos a cierto nivel, el trabajo colectivo e interdisciplinario. Así que cuando el medio externo nos demandó una dinámica de tal naturaleza resultó relativamente sencillo aplicar a estos nuevos compromisos adquiridos ahora por el Taller, la experiencia sintetizada atrás; sin embargo, la cuestión en otros planos distaba mucho de ser resuelta a partir de nuestra experiencia escolástica previa, baste mencionar la diferencia sustantiva entre el ejercicio y trabajo escolar y el trabajo de tipo profesional. Expliquémonos: en nuestra calidad de estudiantes nuestra producción de imágenes plásticas, se inscribía en el puro nivel del ejercicio. Del ejercicio escolar propiamente dicho, el cual tenía como objetivos terminales la adquisición de conocimiento, destreza, etc. En todo caso sólo iba de por medio a lo sumo una calificación reprobatoria. También dentro del contexto estudiantil desarrollamos una producción, en la que no mediaba calificación alguna, pero que por estar dirigida a una comunidad -la de la Escuela Nacional de Artes Plásticas- de esta misma emanaban las críticas, censuras, aprobación o aliento. Sea como fuere, en los dos casos mencionados las consecuencias de una inadecuada resolución de los problemas plásticos, en última instancia, no pasaban de causarnos un mal estar personal o colectivo; pero en los trabajos por encargo remunerados, el contratante exigía del Taller una completa solvencia profesional, en cuanto a las capacidades contratadas. En este punto nos gustaría detenernos un poco, pues el trabajo profesional implica, muchas veces, contraer con el medio relaciones de un orden que va mucho más allá de cuestiones puramente estético-visuales. Esto es, se contraen otro tipo de compromisos sociales. Dada su importancia en

el plano estrictamente profesional mencionaremos solo uno: el orden jurídico-comercial. Nos referimos al hecho de que un productor profesional de Plástica, en no contadas ocasiones tiene que celebrar contratos con sus respectivos comitentes, a efecto de realizar determinado trabajo. Dichos contratos pueden amparar desde unas cuantas decenas de miles de pesos, hasta millones de la misma unidad monetaria. En este sentido, el resultado de una deficiente resolución de un problema plástico, va necesariamente mucho más allá de una crítica y qué decir con respecto al juego burocratoide de la calificación. Simple y sencillamente no existe punto de comparación, pues en este último caso el incumplimiento satisfactorio de un trabajo puede poner a un productor -o a un grupo de productores- con sus huesos en la cárcel (no hay tiempo para detenernos aquí en la exposición de algunos otros problemas de orden jurídico, para los cuales los productores plásticos no tenemos ni la preparación, ni la organización que hiciesen posible la defensa legal de nuestros derechos. Baste como ejemplo de lo anterior señalado los derechos de autor que todo productor plástico tiene sobre una obra determinada).

Este compás de trabajo dejó un cúmulo de nuevas y variadas experiencias:

- La seriedad de los compromisos contraídos, nos colocaron en la posición de alcanzar un nivel más depurado en la calidad, limpieza y acabado de cada objeto plástico que de nuestro Taller salió. En otros términos, nuestra calidad técnica tuvo un ascenso importante (baste como prueba demostrativa el hecho de que ninguno de los clientes para los que realizamos algún trabajo entablaron demanda alguna, en contra nuestra).
- Corroboramos en la práctica que aquella intuición alentada durante el Congreso de 1976/77, a partir del cual afirmábamos que "a mayor capacidad y recursos técnicos, mayor posibilidad de servir a nuestra clase". No era una ilusión; sino que era tan real que hasta en un tipo de producción plástica distinta, nos colocaba ventajosamente en la disputa por el mercado de trabajo. Lo señalado nos alentará muchísimo para el siguiente paso -el trabajo directo con organizaciones- pues en esos tiempos comenzamos a darnos cuenta, que profesionalmente ya teníamos elementos técnico-formales suficientes (en cantidad y en calidad) para lanzarnos de lleno a cumplir nuestros más caros anhelos.

Paralelamente a la realización de los trabajos anteriores, cada uno de los miembros del Taller -que por esos días estaba constituido por quince personas- se da a la realización de trabajos de tipo per-



sonal. Cada cual se fijó sus propias metas y sus necesidades. Así, a principios del año de 1981, acordamos conjuntamente con los compañeros que constitufan el Taller Buitre (éste fue otro centro, instrumentado por otros compañeros, para darse al trabajo al margen de la Escuela. Su cede era el mismo Callejón de la "Concha"), efectuar una exposición en la Galería "Morelos" de Xalapa, Veracruz. El resultado de esta exposición no fue del todo malo. Los trabajos enviados llamaron bastante la atención, ya fuese por las soluciones técnico-formales, fuese por las temáticas propuestas o por ambas cuestiones a la vez. Todo resultó en este sentido bien, a secas. El pero se dio cuando se nos invitó a realizar un programa para la Radio de la Universidad de Xalapa. Ahí quedó manifiesto que al no tenerse un concepto claro y unificado acerca de la significación social tanto del productor de Plástica, como de la producción plástica misma, simplemente no logramos dejar constancia clara de nuestra posición en aquel medio cultural del país.

Semanas más tarde, volvemos a invitar a nuestros compañeros del Taller Buitre a una nueva exposición. Esta vez en las paredes del Callejón de la "Concha". El evento tendría efecto el día 21 de marzo. Para esta exposición nos planteamos por primera vez un proceso completo: fijar objetivos, diseño, ejecución y distribución de un cartel promocional. Asimismo, la intención de hacer un muestreo de opinión con los concurrentes, en torno a nuestro trabajo (esto último, tenía además la intención de compararlas con las recogidas en Xalapa).* La exposición misma fue una verdadera lección para todos, pues por ella circuló muchísimo más gente de lo que nosotros hubiésemos podido calcular, además en torno a la exposición misma se dieron actos de calor humano, altamente significativos en nuestra incipiente carrera profesional. Al término de la muestra decidimos ambos Talleres, efectuar una serie de discusiones en torno al trabajo de todos. Lo que sucedió fue más o menos un desastre, pues al carecerse de metodologías apropiadas para el análisis, así como de parámetros, niveles y límites de la crítica, ésta resbaló fácilmente, desde las opiniones anárquicas de algunos compañeros, pasando por los arrebatos viscerales de otros y los endeble intentos de unos más por fijar la necesidad de tender a criterios analíticos, que procurasen un mínimo

* Cabría hacer notar que no se trataba de tener únicamente espectadores de nuestro trabajo; sino que más bien se trataba de considerar a nuestros vecinos como *interlocutores*, pues nos consideramos parte de la comunidad y ellos a su vez nos consideraban parte de la misma, decidimos incursionar en su dinámica y afectarla en una forma premeditada, pese a que no alcanzamos a clarificarnos los posibles resultados.

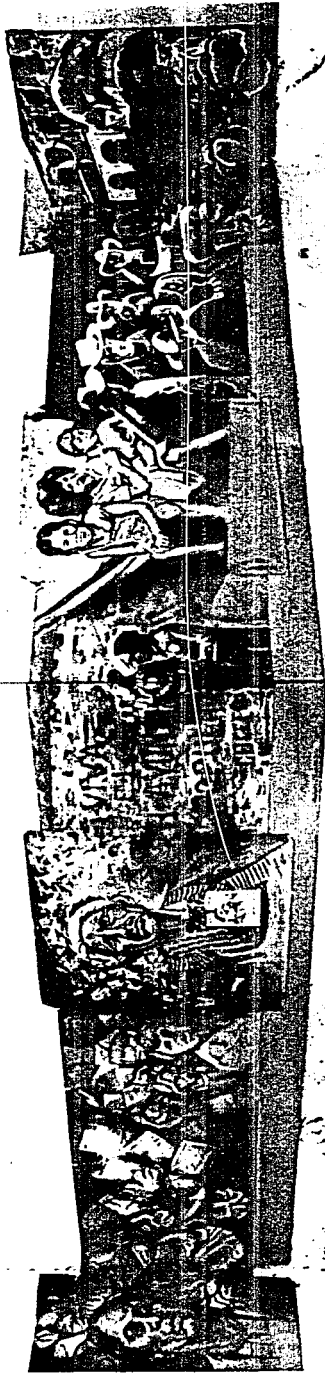


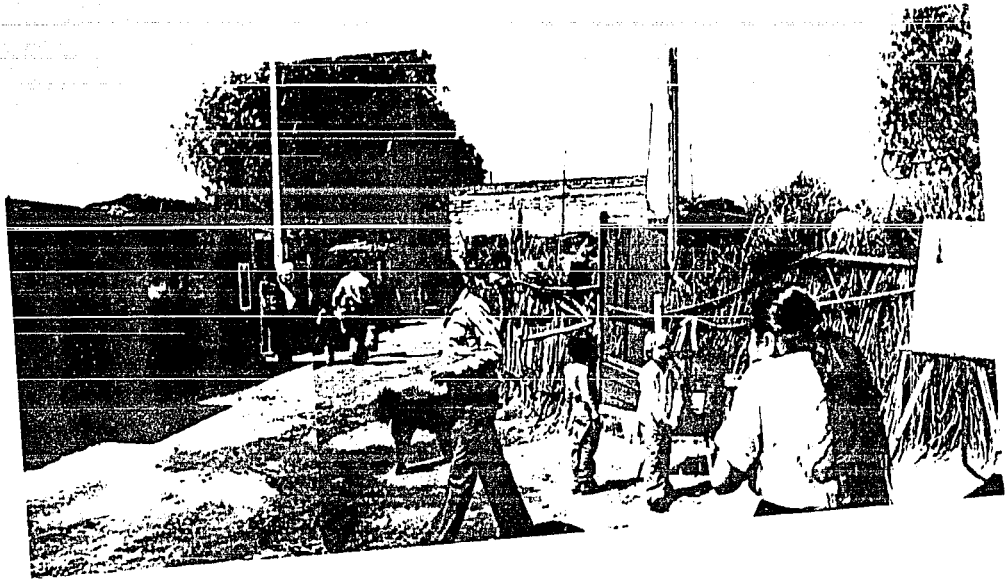
**A TODOS LOS VECINOS DE LA CONCHA
INVITAMOS A LA PRESENTACION DE
DIBUJO PINTURA Y ESCULTURA EL
DIA 21 DE MARZO DE LAS 11 DE LA
MANANA A LAS 5 DE LA TARDE
FRENTE AL TALLER.**

**AGRADECIENDO DE ANTEMANO SU
AMABLE PRESENCIA A ESTE EVENTO
QUE DEDICAMOS A USTEDES.**

ATENTAMENTE

El Taller de la Concha

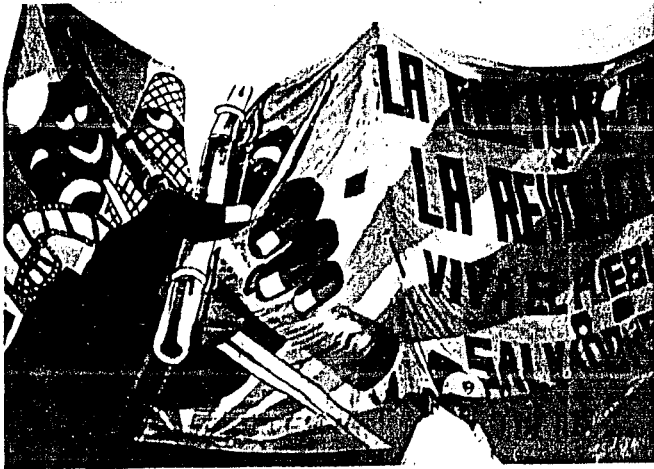
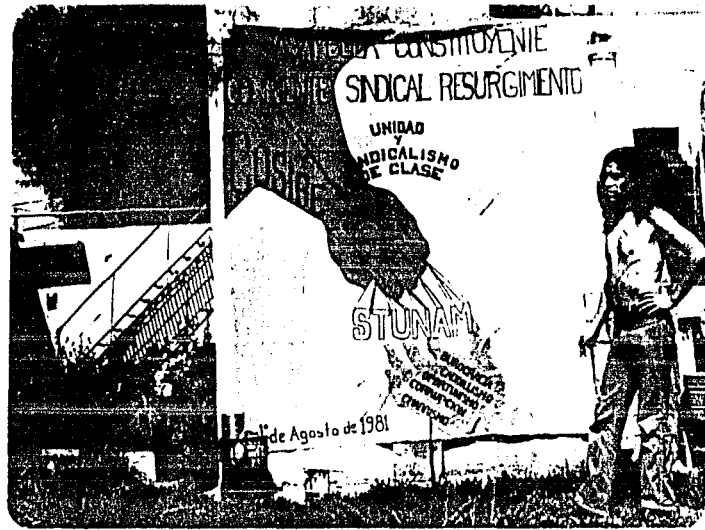




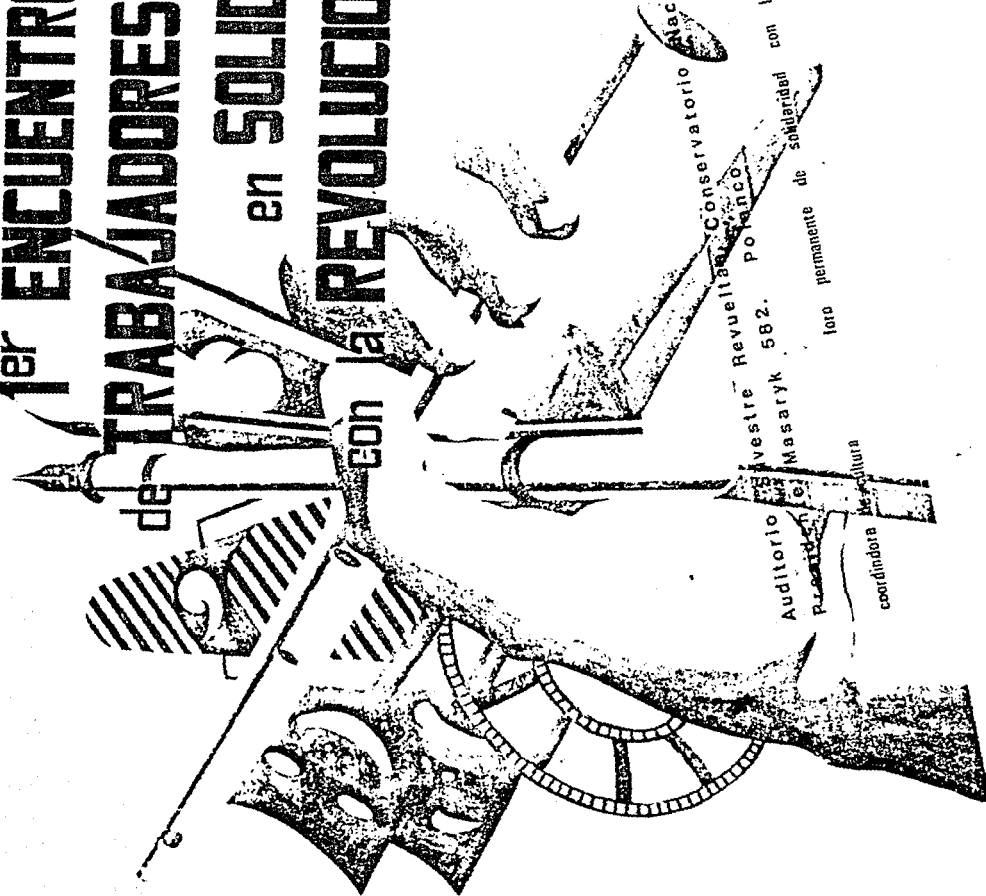
de objetividad. No pudimos arribar a conclusiones. No obstante, de estas farragosas reuniones, sacamos en claro qué nuevas necesidades teníamos enfrente y a qué problemas deberíamos dar solución en lo inmediato.

Como desde un principio de esta etapa se había fijado la necesidad de que el Taller se conformase, en otro nivel de la producción, como una instancia de apoyo al movimiento democrático, independiente y de izquierda -esta línea de trabajo se hallaba inscrita dentro de la continuidad histórica de nuestro propio devenir ya que era una de las preocupaciones heredadas del movimiento de 76/77. Lo que se buscaba, pues, era la congruencia con nuestros propios orígenes. Esta rama de la producción fue la que con mayor lentitud se desarrolló, pues los contactos que teníamos al exterior, eran más bien escasos, sin embargo, en la medida que empezamos a trabajar, aquellos se irán ampliando, ensanchando con ello un universo de trabajo muy promisorio. En este tipo de trabajo siempre estuvimos prestos a cubrir exclusivamente las necesidades de nuestros comitentes, es por eso que la producción de mantas de tamaño monumental, nunca fueron un capricho nuestro, sino que sensibles a la necesidad social, lo único que hicimos fue desarrollar esta rica vena de la Plástica contemporánea en nuestro país.

Como ya se señaló en otro lugar de este trabajo, nuestra generación había desarrollado una cierta disposición hacia el trabajo de formato monumental, de tal manera que cuando se nos empezaran a demandar este tipo de trabajos, rápidamente, muy rápidamente, tendemos a sistematizar empíricamente hablando, los procesos que nos hiciesen factible una pronta respuesta, así desarrollamos nuestras primeras mantas para la CNPA (Coordinadora Plan de Ayala); STUNAM (Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México); manta de apoyo a un grupo de intelectuales de Toluca, Estado de México, en lucha por la conservación de importante inmueble arquitectónico; manta del Taller de la "Concha" en memoria del Maestro Leonel Padilla fallecido en el mes de abril; manta para el Congreso Constitutivo de la Corriente Sindical Resurgimiento; logotipo para la Corriente Sindical Resurgimiento; manta para la "Segunda gran Marcha Nacional de Solidaridad con la Revolución Salvadoreña" del I Foro Nacional de Solidaridad con la Revolución Salvadoreña; manta para la Coordinadora de los Trabajadores de la Cultura del I Foro de Solidaridad con la Revolución Salvadoreña; cartel y señalización del I Encuentro de Trabajadores de la Cultura en Solidaridad con la Revolución Salvadoreña. Este renglón de la producción, será el que tienda a darle

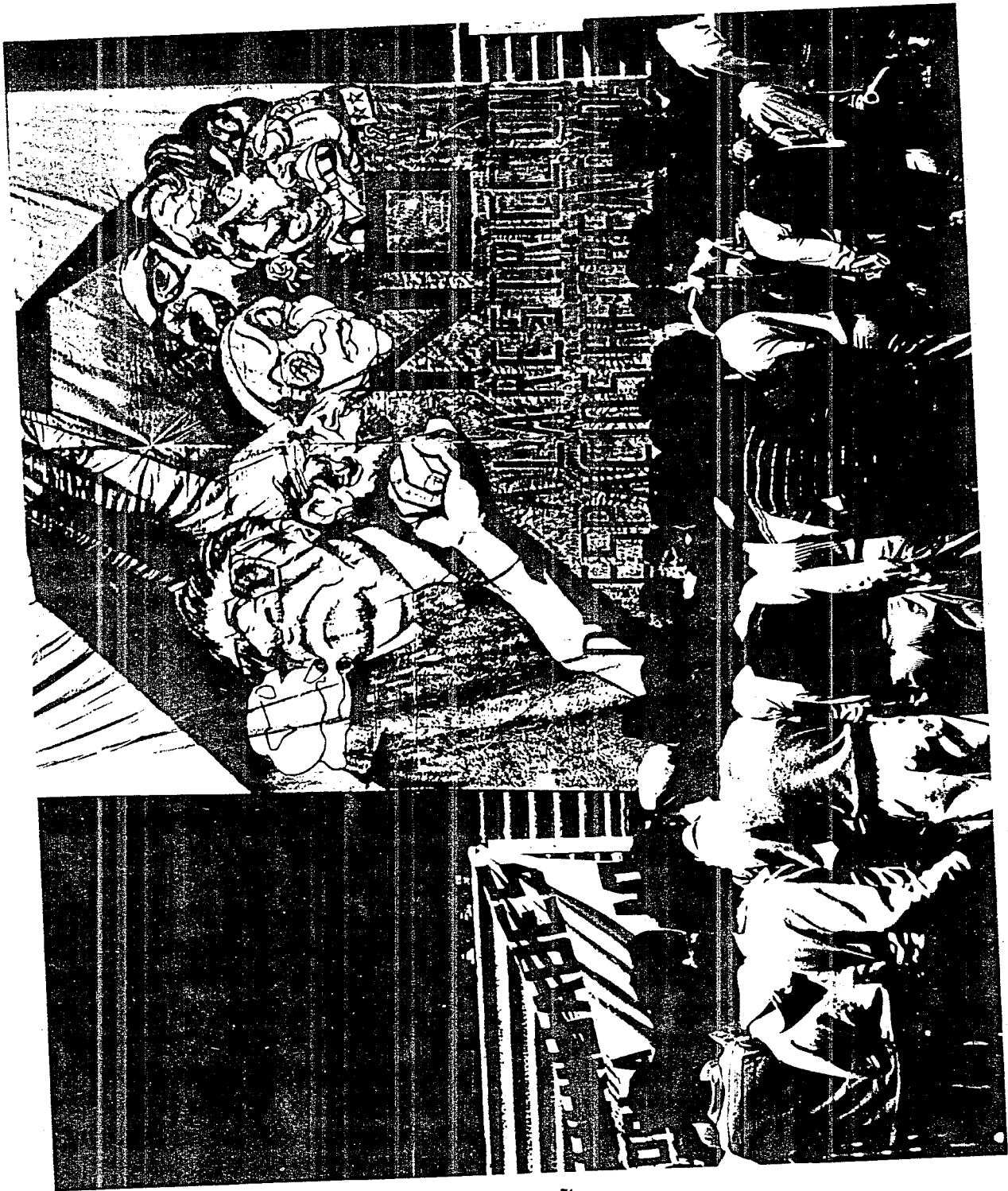


1er ENCUENTRO NACIONAL de TRABAJADORES de la CULTURA en SOLIDARIDAD con la REVOLUCION SALVADOREÑA



9 a 20 hrs.
Nacional de Musica
26 de sept. 1981

Conservatorio
Auditorio
Presidente
coordinadora
de cultura
Mestre Revuelto
Masaryk 582.
loro permanente de solidaridad con la revolucion salvadoreña



una continuidad a nuestras experiencias de trabajo interdisciplinario y a través del cual generemos un ascenso en nuestro propio desarrollo. Dentro de la dinámica señalada merecen destacarse dos trabajos desarrollados por cuenta propia: el primero fue nuestra participación en la "Muestra Interdisciplinaria NUESTRO ROSTRO. Confrontación Crítica I" efectuada en la Galería del Auditorio Nacional en el mes de junio. No es éste el lugar para hablar de esta singular muestra, bástenos decir que en ella se dieron cita las corrientes menos acartonadas de la producción plástica. El carácter sumamente innovador y desenfadado de la mayoría de las propuestas, causó el silencio casi total de la prensa, a pesar de que en dicha muestra participaron junto con noveles productores, maestros de reconocida solvencia profesional. Por nuestra parte quisimos exponer en aquel foro un poco de la experiencia vivida dentro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, la cual nos había hecho ver que aquella institución, lejos de ser una instancia de conocimiento y liberación intelectual, era más bien una instancia alienadora, que tenía por diversos medios, de alejarnos de nuestras propias raíces sociales. Para lograr este discurso plástico ocupamos algunas mantas que durante el movimiento de 1979 habíamos utilizado en algunos eventos estudiantiles. En ellas se modelaron, con matrices de yeso y recubrimientos de resina de poliéster figuras humanas tratando de escapar de aquel cerco. Aunque no logramos plasmar con claridad el discurso que pretendíamos, en este trabajo profundizamos la interacción sintáxis visual-semántica, centrándonos en la preocupación de las lecturas posibles. El segundo trabajo que desarrollamos fue un trabajo de gráfica, precisamente para la Bienal Gráfica de 1981. El tema fue el de volver a tocar la corrupción académica de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Decidimos retomar la solución de la caricatura mural de 1980, pues considerábamos que las cuestiones planteadas en aquella seguían teniendo completa validez. Actualizamos en algunos aspectos la temática (por ejemplo, la agresión cultural que recibieron por parte de Luis Pérez, al borrarles a los Maestros Héctor Cruz, Adolfo Mexiac los dibujos preparatorios para unos murales que iban a pintar en el cubo de la escalera principal de la Academia de San Carlos) y decidimos hacer un tiraje en copias heliográficas. Le pusimos precio de cien pesos en la papeleta de inscripción a la Bienal y el resultado fue que nos mandaran a la fregada. Ni siquiera merecimos, según el "criterio" del jurado, ser colgados como relleno (aquí ilustramos una copia de aquel trabajo, para que quede como una lección a los ingenuos que piensen que los concursos promovidos por el Estado, son una alternativa de desarrollo para gente que se dedica con seriedad al oficio de la Plástica. Quede pues aquí también como un magnífico

ejemplo de lo absurdo, abstruso, irracional, disparatado y abusivo del "criterio" de un "jurado" que como aquel, tuvo la desvergüenza en aquella ocasión de darle el primer premio a unos rayonazos que ca recfan absolutamente de alguna significación y peso plástico serios -queremos dejar bien claro que los anteriores juicios, en modo alguno son muestra tardía de rencor contra los sistemas oficiales de sanción y circulación de la obra plástica, la mejor muestra de que nunca tuvimos la intención de "triunfar" en ese concursillo fue el hecho de que tasáramos nuestro trabajo en cien devaluados pesillos. Nuestra verdadera intención, que la teníamos, era la de utilizar ese foro para verter la opinión nuestra, en torno a un asunto que pensábamos también a otros sectores sociales podría, con toda seguridad, interesar. En otras palabras, hacer uso de nuestro pleno y soberano derecho a manifestar nuestro punto de vista sobre un problema social). Páginas atrás referíamos la experiencia que tuvimos cuando, mediante nuestro trabajo tratamos de incursionar en un diario propiedad de la iniciativa privada. Mencionamos también que el no haber aceptado ningún tipo de componenda nos acarreó la segregación automática. Así pues, cuando nuestra heliográfica fue excluida del conjunto de obras exhibidas por el Estado, en la Bienal referida, en modo alguno nos pareció algo raro o indignante, simplemente, nos sirvió para confirmar el carácter sumamente coercitivo del sistema en su conjunto. Aquellas voces que de una u otra forma disienten del gran concierto nacional de la lizonja, el embuste, la mentira, la estulticia o el silencio confabulatorio, simple y llanamente no tienen cabida en los aparadores de la cultura "oficial". Así, de esta manera, el mantener un punto de vista, por segunda vez, nos puso fuera de circulación. Lo anterior nos hizo naturalmente reflexionar, ahora sí de una manera continua, sobre el problema de la opinión. En este orden de ideas, uno de los primeros pasos lo constituyó la identificación y homologación teórica entre la opinión y el contenido. Entendíamos entonces por contenido como el significado intelectual que toda obra implicaba y por opinión un determinado punto de vista sobre algún asunto (es imprescindible antes de continuar comentar que, por aquellos tiempos, no teníamos como una preocupación central el *rigor* teórico-conceptual de las palabras. Por lo tanto, no fue nada, pero nada difícil que tendiésemos, en un momento dado, a utilizar con una peligrosa laxitud, términos y conceptos provenientes de diferentes teorías sobre el "arte", en nuestro intento de tratar de "explicar" el propio hacer).

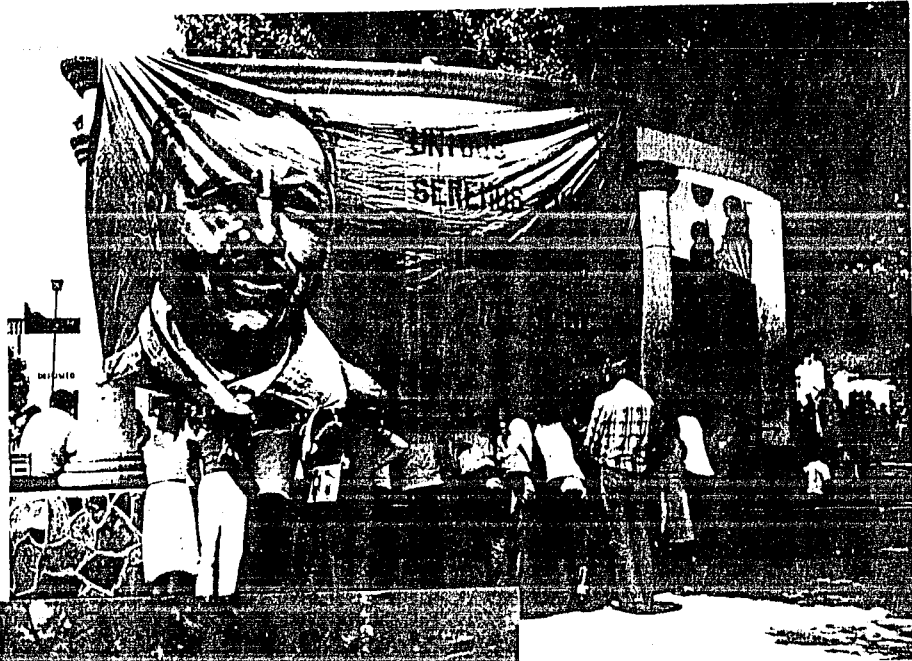
Lo anterior, a pesar de su evidente cortedad y simplismo intelectual, por una parte. Y por otra, su patente falta de rigor metodoló-

gico, en su momento nos fue sumamente útil, pues nos sumergió en la reflexión entre obra plástica-pensamiento, implicándonos lo anterior, desplazarnos de la problemática técnico-empírica propia del oficio, para ubicarnos en el umbral de la explicación, propiamente dicha, sobre la producción plástica. Llegados a este punto, es necesario señalar la importancia que tuvo para nuestro pleno desarrollo las bases recibidas sobre Teoría del Conocimiento al inicio de los estudios profesionales. Naturalmente el haber intentado la introducción de herramientas teóricas como las de la Epistemología, nos llevará, paso a paso, a ir entendiendo el problema de una manera más dilatada y profunda y en el mismo sentido a ir tratando de escapar y superar la ideología dominante en el plano teórico. En otra dirección nos empezó a mostrar la importancia cognoscitiva del concepto y también su articulación entre los distintos planos de la teoría.

Eje central de esta etapa lo constituyó, en cuanto a la producción plástica, el trabajo interdisciplinario con sus consecuentes frutos en cuanto a los niveles de calidad plástica colectiva.

Para los sucesos que se aproximaban, sería de gran importancia la consolidación del trabajo solidario como base fundamental de la dinámica de producción, pues esta particular e importante manera de abordar el problema de la producción plástica, constituirá la razón de ser del Taller en la etapa siguiente.

En aquel momento más que entablar una polémica acerca de cuestiones teóricas emanadas directamente de nuestro actuar plástico, nos preocupamos por dar lo mejor de nosotros mismos en cada uno de aquellos trabajos, no obstante hoy a la vuelta de unos cuantos años, algunos de aquellos objetos no nos parece que hayan destacado por su excelencia plástica; sin embargo las consecuencias que un trabajo "X" puede desencadenar en el medio, siempre van más allá de lo que el productor mismo puede prever. Un buen ejemplo de lo afirmado lo constituye la manta que realizamos para la "Coordinadora Plan de Aya la" en el mes de mayo de 1981. Esta manta tenía la función de presidir el acto que recordaba el asesinato del líder campesino Rubén Jaramillo en el estado de Morelos. El trabajo plástico consistió en un retrato monumental del prócer en cuestión. Hasta el momento de la entrega del trabajo y del evento mismo, no hubo diferencia sustancial con otros eventos similares a los que en otro momento habíamos asistido. Será un año después cuando los miembros del Taller nos llevemos menuda sorpresa, a través de la cual derivemos una verdadera lección teórica sobre la producción plástica: como es de suyo sabido,



durante el año de 1982 las movilizaciones populares se hicieron cada vez más intensas, a medida que las promesas oropelezcas lopezportillistas se esfumaron en el tiempo y la crisis dejó ver su verdadero rostro. En una de esas concentraciones, al estar nosotros, después de haber asistido a una marcha, observando el arribo de los diversos contingentes a la Plaza de la República, presenciamos el arribo de un fuerte contingente campesino, a la cabeza del cual se encontraba aquel retrato que un año atrás habíamos realizado. Cuidadosamente re cortado y montado en una nueva manta de soporte (la anterior no fue la única ocasión en que vimos aquel trabajo, sino que lo hemos visto en otros eventos, al igual que algunas otras imágenes nuestras producidas en aquel periodo). Evidentemente, de la anterior experiencia reseñada, se pueden sacar algunas lecciones muy provechosas para aca bar con algunos mitos y lugares comunes acerca de la obra plástica y su relación con el entorno social. En este momento sólo vamos a destacar una muy importante: el hecho de que en la medida que una obra determinada responde a *necesidades sociales auténticas*, ésta, cala muy hondo tanto en la sensorialidad de un determinado grupo social, así como en la modificación de ciertos patrones estético-ideológicos. Por lo que toca a la primera cuestión, es claro que a partir de que hay una degustación visual positiva, en términos de color, contraste, dibujo, espacio pictórico, textura, etc., el grupo social determina en primer lugar qué es de *su gusto*.* Consecuencia de lo anterior, se deriva el hecho social de la modificación de ciertos patrones y conductas: de ordinario se considera a este tipo de obras como ocasionales y agotadas en el acto mismo de que se trate; sin embargo al rescatarse la obra de esta dinámica tan limitada, existe una verdadera ruptura con las conductas repetitivas, para instaurar práctica social nueva, la cual lleva inevitablemente de una manera natural a la constitución de nuevas categorías estéticas, por una parte, así como a la verdadera bocetación de una cultura, visual en este caso, auténticamente propia, por otra.

En los quince meses que dura la etapa reseñada, algunas contradicciones se irán agudizando al interior de los miembros del Taller: en el plano económico, se va dejando sentir el hecho de que la mayor parte de los miembros del Taller de la "Concha" ya no éramos estudiantes y que por lo mismo empezábamos a sufrir las presiones sociales propias de quien ya concluyó sus estudios. Por otra parte, el ir

* Cabe aclarar que jamás nos propusimos halagar el gusto, de estas gentes en particular, ni de ninguna en lo general. Nuestras formas obedecen siempre a una honestidad y sinceridad profesional en las que hacemos lo que pensamos pertinente y podemos. Nada más.

nos comprometiendo en otros trabajos que como los de apoyo, no redituaban un solo centavo, pero que sí nos restaban posibilidades de insistir en la búsqueda y ejecución de trabajo remunerado. En síntesis, a mediados del mes de julio de 1981 se comienzan a manifestar serios desajustes en el plano económico de los miembros del Taller. Este asunto abre nuevamente la discusión, poniendo sobre el tapete nuevos problemas: por ejemplo la dispersión mostrada, en cuanto a la dinámica de trabajo del taller. En otras palabras, que la participación de algunos de los miembros, no había sido perseverante y firme. Que respecto a la etapa precedente, había habido algunos estancamientos. Otros compañeros trajeron a la mesa de discusión el hecho de que la producción a nivel personal *hubiese declinado ostensiblemente*. Hubo en el plano político distenciones también, pues según afirmaba un compañero más, *la congruencia político-ideológica había dejado bastante que desear* de una parte de los miembros. Un último asunto se vino a sumar a los anteriores. Este fue de orden social, pues resultó que al Taller se habían venido anexando nuevos compañeros estudiantes, de distintas generaciones académicas que, atraídos por algún aspecto del mismo, decidían aglutinarse. Para esas fechas la cuestión se había hecho insostenible pues la cantidad de integrantes se había cuatriplicado. Como no existían normas reguladoras de la actuación comunitaria, pronto se devino anarquía social, pues cada cual se sentía en el pleno derecho de actuar a su personal arbitrio. Esta, en apretadas líneas, era la situación por la que atravesábamos en el segundo semestre de 1981.

Como el estado de cosas era bastante delicado, los más avezados en el análisis, se imponen la tarea de tratar de desentrañar aquel nudo. Las primeras conclusiones no se hacen esperar: la dispersión mostrada por algunos compañeros no era más que producto de que en lo particular el trabajo solidario lo realizaban, cuando lo hacían, más por el simple compañerismo que por un verdadero compromiso con el esfuerzo del Taller en pos del trabajo interdisciplinario. Por lo tanto su participación en los trabajos que ameritaban el concurso de todas las fuerzas, resultaba más bien pobre. Por lo que tocaba al problema de la paralización del trabajo personal, linda con dos cuestiones distintas: la primera era que en el fondo no todos los miembros del Taller a esas alturas estaban interesados en tal tipo de producción. La segunda era que con el anárquico crecimiento del Taller, paulatinamente éste se había transformado en casa-habitación, saturando todos los espacios hasta hacer imposible el trabajo de quienes deseaban seguir la línea de su propia producción. Respecto al plano político, la señalada "incongruencia" político-ideológica era más

bien relativa, puesto que el Taller, por decisión de sus fundadores, no tenía una línea cerrada y rígida, por lo tanto no había ninguna que normara la directriz de aquel, así que el prevalectante eclecticismo no podía provocar sino una natural divergencia de actuaciones.

Viendo que era imposible resolver tan densa problemática sin producir enfrentamientos, se decide poner punto final a aquel periodo, con el desmantelamiento físico del Taller de la "Concha".

De esto hablaremos más tarde. Por el momento deseamos recobrar to da la intención de este trabajo, y en este sentido señalaremos que, si bien es cierto que hubo contradicciones muy severas, también es cierto que hubo mucho trabajo y mucho más cierto es que al calor de todos estos hechos pudimos rescatar una serie de conceptos que ameritan ser consignados en las siguientes líneas, pues representan verdaderos "jalones" a nivel de la teoría:

- El rescate de la opinión como un problema en el cual había que realizar un esfuerzo teórico.
- La comprensión del TEMA, como un concepto que sumergía sus raíces más allá del puro enunciado general, para insertarse en la realidad social misma. En otras palabras, en este periodo, cada uno de nosotros tuvo que enfrentar por sí mismo el problema de la cuestión temática, conyevando lo anterior que se diese una reflexión teórica al respecto y se consideraran muchos aspectos y conexiones con otras regiones, tanto de la ideología como del plano social.
- La *metodología* como una necesidad de organización empírica. Este asunto se refiere al hecho de que al demandárenos trabajos de muy diversa naturaleza, hubo necesidad de sistematizar nuestros procesos de producción. Sólo que esta sistematización no se dio por la vía de la reflexión teórica, sino que nos es impuesta por condiciones muy determinadas del medio (resulta que la mayoría de los trabajos era necesario entregarlos en tiempos que nosotros en muy raras ocasiones dispusimos. Más bien nos eran impuestos por el comitente). Por lo tanto, como casi no se disponía de tiempos muy largos para la realización de un trabajo determinado, era menester lograr la mayor organización de nuestra capacidad de trabajo.
- La *metodología*, como necesidad de organización intelectual del trabajo. Como ya se mencionó, la determinante tiempo siempre fue un factor que tuvimos en contra, por lo tanto fue menester ir instrumentando una organización del trabajo, primero en el plano intelectual. En otras palabras se fue *instrumentando una*

metodología, de los distintos momentos que a nivel intelectual contempla la solución de un problema concreto, para que al llegar al plano de la realización, la mayor cantidad de variables estuviesen resueltas a nivel del intelecto.

- La metodología como un instrumento de análisis de un objeto plástico determinado. Esta cuestión fue producto de haber teorizado correctamente la necesidad de contar con un instrumento analítico, que evitara la "libre interpretación" del hecho plástico. Esto es de contar con un instrumento que hiciese posible una mayor objetividad en el análisis de un objeto plástico cualquiera. Este asunto fue el que acusó un mayor avance en la comprensión del nivel metodológico, como parte integrante de toda praxis.*
- Detectamos la necesidad de una DEFINICION como entidad social. En el contexto que tuvimos en ese periodo con diversas organizaciones, se hizo imprescindible definirlas, pues al no presentar ninguna definición precisa, se tendía a considerarnos como los "estudiantes"; como grupo; como los "artistas" o lo que tal vez resultaba peor, se consideraba a nuestro trabajo no como nuestro, sino como una especie de "extensión cultural" de la Escuela de Artes Plásticas. Será en el I Foro de Solidaridad con la Revolución Salvadoreña donde se haga imprescindible un enunciado definitorio y en el cual "cristalice" a través de un conjunto de conceptos el nombre que hoy día nos presenta: TALLER DE PRODUCCION PLASTICA "La Concha". Lo anterior se dio de una manera natural, pues en el citado Foro se dieron cita decenas de organizaciones sociales, habernos registrado como el Taller de la "Concha", en realidad no significaba nada, puesto que ese enunciado en ninguna parte hablaba de lo que hacíamos ni como entendíamos lo que hacíamos. Hablaba, eso sí, de una cierta forma de organización del trabajo, siendo consecuentes con nuestra propia historia, conservamos, conceptualmente hablando, lo que de suyo era producto de la actividad. Sólo que esa actividad no se detuvo, sino que siguió su curso y por lo tanto la misma nos fue aportando nuevos elementos intelectuales. El Foro mencionado actuó como un catalítico, mediante el cual se logró plasmar un enunciado definitorio que era producto de nuestro propio esfuerzo y trabajo.

*Dado que este asunto no es materia del presente trabajo, sólo apuntaremos que a este nivel, el método implica de necesidad una determinada cantidad de categorías, a partir de las cuales se pueda concretar un análisis determinado.

- Comprensión del problema de los públicos. El contacto que tuvimos con diversos sustratos sociales, nos permitió ensanchar nuestra conciencia en torno al problema teórico del público -en singular. De alguna manera durante la huelga del STUNAM de 1977, habíamos podido asomarnos a ese singular ideológico, que no contiene absolutamente nada, pero que sí oculta mucho. En aquella ocasión el movimiento nos dejó palpar que había otras necesidades plástico-estéticas. Que el universo de la Plástica de modo alguno se agotaba en las galerías. Cuando años más tarde tuvimos que trabajar para entidades sociales muy heterogéneas, pudimos reengarzar la experiencia del pasado inmediato, completando una visión teórica de ese público -en singular- que en sentido estricto no existe; sino que en nuestra sociedad, en este momento histórico, existen tantos públicos como clases y segmentos sociales haya y que cada uno de éstos es una entidad social diferenciada, con sus propias peculiaridades y determinantes, así como también con sus muy particulares necesidades plástico-estéticas y modos muy concretos de consumo o usufructo.

- Interacciones dialécticas: público concreto/necesidad plástico-estética. Medios/formas. Objetos plásticos/instancias de consumo o usufructo.

Como una consecuencia de haber entendido a profundidad la heterogeneidad de los públicos, en una formación social específica, de inmediato pasamos a revisar los distintos problemas que se encontraban conectados con aquellos. El primero en orden de importancia es el de la necesidad plástico-estética (en sentido estricto y partiendo de nuestra experiencia, primero se entendió que había necesidades plástico-estéticas diferentes entre sí, pues los distintos planos de la producción que desbocamos en esta etapa, como ya se señaló, nos permitieron trabajar con muy distintas capas sociales y producto de este contacto pudimos diferenciar las distintas necesidades. Ahora bien, como aquí se trata más bien de una cuestión teórica, por método, primero tratamos el problema de los públicos, puesto que éstos son la base de toda necesidad). Partiendo del hecho de que existe un abanico de público, diferenciados entre sí, a su vez cada uno de éstos tiene necesidades sociales muy específicas, una de ellas será la necesidad de expresión* plástica. Esta necesidad se expresa como demanda de objetos plásticos específicos. Ahora

* Entendemos aquí por expresión, el hacer manifiesto a otros alguna cuestión.

bien, para un profesional de la Plástica, lo anterior significa que tiene un manejo más o menos amplio del oficio o simplemente no está en capacidad de resolver el problema que se le está planteando. En otras palabras, que a una demanda específica de objeto plástico le corresponden unos medios determinados -si se nos está demandando una escultura urbana, los medios que la harán posible serán bien distintos, a si por ejemplo, la demanda fuese una viñeta. Esta selección de medios presupone pues, un conocimiento y manejo de ellos, pues de su correcta elección dependerán las cualidades estético-visuales y expresivas del objeto plástico. Un tercer problema derivado de lo anteriormente señalado, será el de la dialéctica objeto plástico/instancias de consumo o usufructo: cada público concreto tiene pues, sus propias necesidades plástico-estéticas, que se plasman en demandas específicas de objetos plásticos. Estos objetos plásticos están ligados a ciertas dinámicas sociales de consumo o bien de usufructo y que difieren entre sí y están indisolublemente ligadas a las propias necesidades plástico-estéticas de ese sector social. En la segunda parte de este trabajo pasaremos a demostrar de una manera más rigurosa todo lo afirmado en este apartado y demostraremos también cómo la producción plástico burguesa, vulgo "arte" tiene un público muy específico, así como dialéctica de medios/formas también muy definida y por supuesto instancias de consumo y usufructo (más de consumo que de usufructo) bien determinadas por ese mismo público concreto.

1.18 DESARROLLO PROFESIONAL Y DERIVACION DE HIPOTESIS COMO PRODUCTO DE PROCESOS HISTORICOS

Esta tercera etapa abarca aproximadamente de diciembre de 1981 hasta diciembre de 1984. Se inicia propiamente el día 19 de noviembre de 1981, fecha en la que algunos compañeros presentan al pleno del Taller un análisis y crítica, tanto a la actividad del conjunto como algunas observaciones en lo particular. En sentido cronológico, será en este momento cuando la necesidad de llevar a nuestro Taller hacia una nueva etapa, nos imponga una reconsideración del papel de la metodología a nivel teórico y su importancia real, en las distintas instancias de trabajo del Taller. En otros términos será precisamente en este momento cuando haya un ascenso en el nivel de conciencia respecto a la diversidad de problemas a los que se le puede aplicar una herramienta ordenadora. Así nos permitió por ejemplo: hacer de nuestro trabajo, personal y colectivo, el centro de la discu-

sión. Esto es, que cada uno de los integrantes del Taller tuvo que manifestarse prioritariamente a través de su práctica como productor y ya no más en función de su "querer ser" o "querer hacer". Lo anterior permitió observar con mucha transparencia los sectores que integrábamos el Taller, pues el imperativo metodológico de demarcar, mediante objetivos lo más precisos posibles las respectivas producciones, nos permitirá ver claramente que dado que no todos los integrantes del Taller tenían los mismos objetivos, pues su *status social* era cualitativamente distinto -una buena parte estudiantes y otra profesionales-, aquellos se interferían, aunque no fuesen necesariamente antagónicos, para su realización.

Decíamos arriba que en este momento lo que se da verdaderamente es una reconsideración de la metodología, aquí sólo agregaremos que también se da una revaloración muy importante ya no sólo de la metodología en general, sino lo que es más importante, se comienza a poner firme atención en las *metodologías particulares*, pues como ya se apuntó, nuestro Taller desde un periodo anterior había arribado a la cristalización de una metodología propia de análisis; sin embargo, será en este periodo cuando se tome conciencia plena de la importancia de lo caminado y también la importancia de seguir ahondando y desarrollando tal cuestión. Se presenta asimismo, una propuesta para resolver las contradicciones que se habían venido manifestando y que a pesar de las rondas de discusión no habían podido allanarse:

- Deslinde de los sectores que conformaban el Taller.
- Responsabilidades de cada sector.
- Imperativo de fijar objetivos claros y precisos para cada uno de los sectores.

Se propone además, como única vía de superación de la problemática en que nos hallábamos inmersos, el desmantelamiento físico del Taller de la "Concha".

El paquete de propuestas presentadas a los miembros del Taller, como es natural, causaron un fuerte desasosiego y una discusión bastante acalorada, sin embargo, se le dio a cada cuestión su justa dimensión y no se produjeron rupturas irremediables entre los miembros, sino que cada cual en ese reajuste de fuerzas se orientó de acuerdo a sus propias convicciones y necesidades.

Las semanas posteriores a la disolución formal del Taller de la "Concha", nos permitieron entender nuevos aspectos teóricos de noso-

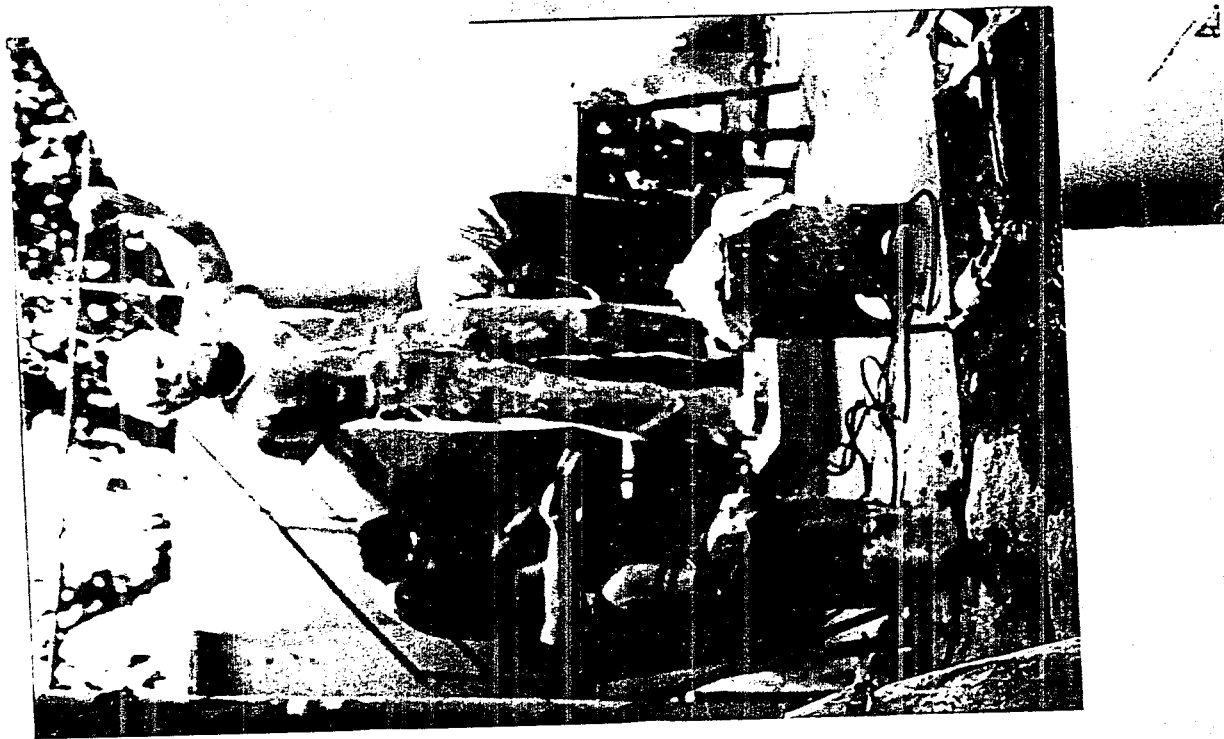
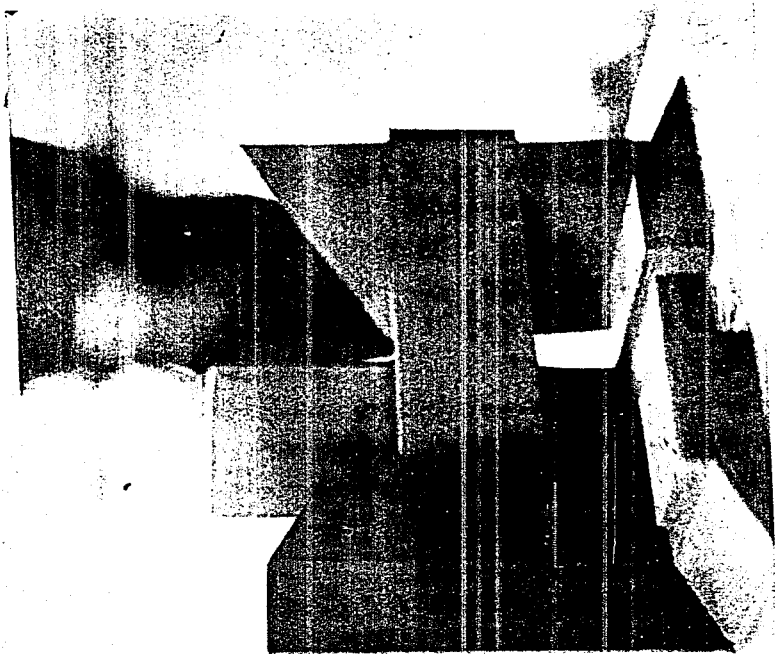


tros mismos. Esto se dio a partir de que el desmantelamiento del Taller no fue posible de inmediato, pues precisamente a unos cuantos días de haberse acordado lo mencionado, se nos confirma la ejecución de uno de los trabajos más importantes en nuestra tierna carrera profesional: elaboración de un monumento en memoria del Profesor Misael Núñez Acosta, ex-dirigente del "Consejo Central de Lucha Magisterial del Valle de México". La demanda nos la hacía una de las organizaciones populares más poderosas de ese momento histórico (1981-82): la Coordinadora Nacional de los Trabajadores de la Educación (CNTE). Organización que representó en su momento, la cabeza del movimiento democrático más importante de la primera mitad de la presente década, pues alcanzó a reunir bajo sus demandas a cerca de 300,000 profesores en toda la República.

El antecedente inmediato del requerimiento en cuestión fue el curso de serigrafía que impartió el Taller durante los meses de septiembre-octubre de 1981 a los colonos organizados de la localidad de Tlapatlac, municipio de San Cristóbal Ecatepec. Tal organización, formada básicamente por padres de familia y que resultó ser uno de los apoyos más fuertes del movimiento magisterial de la CNTE, requirió de nuestros servicios, a efecto de que les suministrásemos las técnicas y conocimientos de la serigrafía. Así, durante varias semanas convivimos, nos acercamos y conocemos de primera mano a aquella entrañable comunidad. Cuando el citado curso estuvo a punto de finalizar, la comunidad decidió organizarse en un Patronato, con objeto de erigir un monumento al extinto Profesor Misael Núñez Acosta, a la sazón asesinado cobardemente a balazos en aquella localidad, a las puertas mismas de la Escuela donde dio clases. En vísperas pues de cumplirse un año del asesinato, se buscaba organizar en aquella Escuela y en todo el país, un acto *in memoriam* a través del cual se exigiese a las autoridades correspondientes el pleno esclarecimiento de los hechos y castigo para los culpables (hoy día todavía estamos esperando que las autoridades cumplan y hagan cumplir la legalidad burguesa). Como parte del acto se develaría un monumento, que era el que nosotros realizaríamos.

Honrosa oportunidad la que se nos ofrecía, así que de inmediato nos reunimos a analizar y deliberar sobre la obra que habríamos de realizar. De aquellas discusiones sacamos las siguientes propuestas:

- 1°. Deseábamos realizar un conjunto escultórico que planteara un discurso visual referente a las circunstancias del asesinato.
- 2°. El material de la obra sería el vaciado en cemento o en su lugar tallado directo en piedra. Lo anterior determinado por la



11-11-11 11:11:11

relación de estos materiales y la región de Tlupetlac, rica en canteras y plantas de concretos.

- 3°. Para la realización del conjunto, no se contrataría personal de ayudantía, sino que estas labores serían realizadas por la organización de colonos. En tanto el personal del Taller de Producción Plástica "La Concha", se haría cargo de la producción del proyecto, su coordinación y supervisión. Lo anterior sin menoscabo de que se contaba de antemano con la plena disposición de la totalidad de las manos de los miembros del taller.
- 4°. El conjunto se realizaría en la misma localidad. En un cobertizo taller que levantaríamos en el lugar definitivo de la obra solicitada.
- 5°. *Nunca antes habíamos puesto tantos y tan variados recursos técnicos y metodológicos en juego. Habíamos logrado una propuesta meticulosamente estudiada, sin embargo, al presentarla a la comunidad de inmediato nos dimos cuenta que tanto los Profesores como los colonos, tenían ya a su vez una idea muy definida del monumento que deseaban: pedían que se realizara una escultura de cuerpo entero, vaciada en bronce, con su respectiva placa también en bronce. Nos regresamos a la sede de nuestro Taller y en él estudiamos a fondo la bronca que teníamos enfrente: en primer lugar nos pudimos percatar del fenómeno ideológico y la contradicción cultural que presentaba la propuesta de los demandantes. Problema ideológico, en cuanto a que siendo este sustrato social uno de los más avanzados políticamente hablando, a nivel de la región ideológica-estética, en este caso estético-visual, aquel, al buscar cubrir una necesidad plástica muy definida, acudía en primera instancia a los materiales de la tradición burguesa por excelencia para este tipo de obras, recusando sin darse cuenta, la ideología dominante. En segundo lugar y derivado de lo anterior, se presentaba una contradicción de orden cultural al interior del mismo movimiento, pues por una parte a nivel político, aquella comunidad representaba en más de un sentido, la vanguardia de una buena parte del movimiento proletario mexicano; sin embargo, a nivel de la producción de un objeto plástico, su propuesta no iba más allá de afirmar culturalmente hablando, la cultura dominante. En esta tesitura entendimos de una vez y para siempre la real dimensión de un productor de Plás-

* La decisión de no cobrar un centavo, pues el trabajo era nuestra particular forma de participar en aquel movimiento de una manera directa.



tica, así como del tremendo compromiso que, hoy día, inexcusablemente, tenemos que afrontar tanto para proponer las nuevas formas que correspondan a nuestra clase en ascenso histórico, como a la necesidad de entablar también la lucha a nivel de las ideas y conceptos que tiendan a romper el cerco ideológico de la clase dominante y permitan por una parte, ir perfilando la nueva sensopercepción del sujeto histórico nuevo. Y por otra, ir coadyuvando a levantar los cimientos de una nueva cultura auténticamente propia.

No obstante la seriedad de las consideraciones, muy rápidamente esbozadas, en ningún momento hicimos gala de prepotencia o de intransigencia para tratar de imponer nuestro proyecto -de hecho una de las características de nuestro Taller es la de guardar un respeto irrestricto para las organizaciones que demandan de nuestros servicios- ni nuestros puntos de vista. Sostuvimos, eso sí, una serie de pláticas amables en las que nosotros en nuestra calidad de profesionales les expresamos una serie de consideraciones y dificultades a sortear para hacer realidad el proyecto que ellos tenían en mente. En este sentido, el costo económico por concepto de materiales y fundición para una pieza como la que ellos deseaban sería el factor que los haría desistir de su intento, pues la cantidad de dinero que tenían simple y sencillamente no permitía un exceso de tal naturaleza. Así, de común acuerdo y teniendo como límite los dineros que la comunidad había reunido, llegamos a la conclusión de que podía hacerse una pieza de tamaño natural vaciada en resina poliéster y grano de mármol. La obra, una vez finalizada, se anclaría en la parte más alta de la colina, sobre un basamento de concreto, el cual se proyectó de manera que posibilitara su aprovechamiento como base de la escultura propiamente dicha, y de palestra para los eventos propios de un centro educativo.

De esta manera hubo necesidad de posponer algunas semanas nuestra decisión de desmantelar nuestro Taller, para volcarnos como un solo hombre, con toda nuestra capacidad intelectual y manual, para resolver aquella nada fácil demanda.

El trabajo se cumplió y a través de éste, vivimos uno de los episodios más emotivos de nuestra incipiente carrera, pues en la medida de nuestras posibilidades contribuimos a *dejar testimonio* de uno de los frentes en que la producción plástica encontró su verdadera esencia y significación social.



En la primera semana del mes de marzo de 1982, nos reunimos los miembros del Taller en la ex-Academia de San Carlos, con objeto de volver a plantear la necesidad de buscar la teorización de nuestro trabajo. Dentro de las discusiones que damos en ese momento, reflexionamos con profundidad y cuidado sobre el trabajo del pasado inmediato. Nos centramos en el trabajo colectivo y de éste, se buscaron los errores y fallas, pasando por alto los logros -de éstos ya se dio alguna cuenta en páginas atrás. El error más sensible que detectamos, fue sin duda alguna el de haber dejado que nuestro trabajo resbalara por el puro activismo. La "chamba" política, sin mayor perspectiva que el desahogo inmediatista de necesidades políticas, bien legítimas desde el punto de vista de la lucha, pero en el mismo sentido, bien limitadas desde un punto de vista estratégico de mayor trascendencia cultural, tanto para el productor como para el estrato o clase social a la que se destina el trabajo. Al preguntarnos cómo se había llegado a tal punto, llegamos a la conclusión de que lo anterior fue posible en virtud de que *como Taller habíamos caído de un proyecto propio*. Un proyecto que fijara con claridad las metas y objetivos; los medios para alcanzar estos últimos; las instancias de evaluación y las dinámicas retroalimentadoras y correctivas. Dicho así pudiesen insinuarse fuertes rasgos tecnócratas en el planteamiento; pero el análisis fue mucho más allá, pues desde nuestro punto de vista no bastaba con haber determinado tal o cual falla, sino que lo consecuente era el preguntarnos por qué se había dado. La respuesta no fue sencilla, pues hubo necesidad de revisar algunos asuntos que habíamos ido dejando de lado en aras de la unidad y cohesión del Taller; sin embargo, como ya se habían dado los primeros pasos para desembarazarnos de algunos defectos, no hubo más remedio que enfrentar la situación: la carencia de un proyecto no era sino la consecuencia natural de no haber tomado una clara y definitiva posición política. En otras palabras, no haber tomado partido en la lucha de clases. Por qué se arribó a una conclusión tan radical, es necesario explicarlo: un proyecto presupone, en el caso de la Plástica un destinatario final de la obra, invariablemente. Pero, ahí está el meollo del asunto, cómo fijar un destinatario probable si antes no se ha tomado partido por éste y no por otro (aún en los casos más agudos de patología social, como es el caso del onanista plástico -aquel sujeto que dice producir fundamentalmente para satisfacción estética de sí mismo. Aún en este caso existe una previa toma de posición política, que excluye necesariamente al resto del cuerpo social). Este aspecto reviste fundamental importancia hoy día, ya que si un productor no se plantea mínimamente para quién va a trabajar y dirigir su trabajo, cae de manera natural en la dinámica es-

tética dominante; llámese galería -comerciante y mercaderes del "arte"- llámese museo -reforzamiento político-ideológico del gusto dominante. Llámese bienal o cualquier otro tipo de concurso -instancias de sanción político-ideológica del gusto estético visual de la clase dominante. Pasaron ya los tiempos de infantil ingenuidad, en los cuales un "artista" se preocupa sólo de crear, sin cuestionarse quién será el destinatario final del trabajo. No hacerlo implica un acto de simulación, detrás del cual se encuentre siempre el mismo signo, que en el capitalismo todo lo avasalla: el dinero. O bien de otra manera un acto de complicidad político-ideológica, en el cual el productor abdica su capacidad de discrepancia, y por lo tanto avala, guste o no un sistema de valores. El sistema de valores de la burguesía mexicana como el único posible (lejos de nuestras cabezas los radicalismos infantiles, pues entendemos que dentro de los límites de un productor que se entrega complaciente en los brazos de la clase dominante y el productor crítico que analiza y cuestiona el medio económico, político e ideológico en que se encuentra inmerso, caben posiciones inteligentes -la historia reciente de la Plástica en México nos da magníficos ejemplos de ello).

Así, después de revisar mínimamente todos estos asuntos decidimos deslindar de una vez y para siempre con el "chambismo" de corte activista, sin que ello pretenda insinuar que en un momento dado no estuviésemos en clara disposición de hacerlo. Lo haríamos cuando las circunstancias históricas así nos lo demandasen. Lo haríamos cuando los intereses generales de los trabajadores así lo requiriesen; pero lo que sí ya no sería posible, sería subsumir todo nuestro trabajo sin una visión más de largo plazo y de mayor amplitud.

Cuando nos preguntamos por nuestro propio proyecto, fue necesario plantearnos primero a quién íbamos a elegir como interlocutores de nuestro trabajo o bien de otra manera, cuál sería el nuevo contexto político-social en que se iba a insertar en lo sucesivo el Taller de Producción Plástica. La toma de decisiones al respecto nos hizo considerar, tanto factores de orden económico-político, derivados de nuestra experiencia ya como obreros, ya como asalariados; así como los del propio proceso de desarrollo del Taller como entidad social (nos referimos a la evolución socio-política que fue transformando aquella intención primaria de servir a las "clases populares", que posteriormente se transformó en la intención de apoyar a los sectores democráticos, independientes y de izquierda). En este orden de ideas llegamos a la conclusión de que era el momento de revisar, de nueva cuenta, nuestra relación con el entorno social. En este punto,

pasamos rápidamente de ciertos problemas de matiz claramente escolástico, para dirigirnos claramente al meollo del asunto: no se trataba de discutir si éramos pequeña burguesía, "clase media", pequeña burguesía intelectual, pequeña burguesía "ilustrada", etc., etc. Tampoco se trataba de detenernos a hacer sesudas disquisiciones sobre si éramos un grupo, sustrato, estrato, sector o clase social. De lo que verdaderamente se trataba era tomar una posición dentro del marco de la lucha de clases. Sobre este último punto en particular pensamos que es necesario explicar, que el haber elegido de entrada al materialismo histórico como marco teórico-metodológico para entender la realidad socioeconómica de nuestro país, no obedeció necesariamente a la moda intelectual imperante dentro del ámbito universitario, sino que dicha herramienta teórica, en la experiencia personal de la mayoría de los integrantes ofrecía -y sigue ofreciendo- las categorías y conceptos más acabados, para explicar, tanto las profundas desigualdades sociales que hoy por hoy desgarran a nuestro país como las contradicciones del capitalismo en México. En otras palabras, el contacto con el Materialismo Histórico, nos permitió aclararnos y explicarnos a cada uno, de acuerdo a nuestros personales procesos, las distintas modalidades de explotación que por una vía u otra nos había ido imponiendo el capitalismo (nos agradecería señalar al respecto que la gran mayoría de nosotros además de estudiar, tenía que trabajar para sostener tanto sus propios estudios como cooperar para la manutención familiar). Así pues, partiendo de lo asentado, no hubo mucho que discutir, en lo sucesivo asumíamos al proletariado mexicano como vanguardia del proceso de emancipación capitalista. Por aquel tomábamos partido.

La anterior toma de posición nos hizo revisar *a fortiori* cómo íbamos a entender en lo sucesivo al Taller de Producción Plástica "La Concha" y consecuentemente el trabajo que de éste emanara. La experiencia nos señaló con claridad el camino: en cuanto al Taller, como entidad social, en lo sucesivo lo consideraríamos como una organización clasista, identificada plenamente con las necesidades e intereses de nuestra clase: el proletariado. Lo anterior no podía ser de otra manera, pues la experiencia nos había mostrado que materialmente no se podía desarrollar una labor plástica desde dentro de organizaciones, asociaciones y partidos políticos democráticos y de izquierda, sin que se equivocasen nuestras intenciones. Una y otra vez, se nos planteó nuestra anexión a las más variadas organizaciones. Dicha anexión implicaba de entrada, la desnaturalización de nuestras intenciones -que eran producir Plástica- pues resultaba que las diversas organizaciones políticas en la vorágine del movimiento

arrastran y vuelcan la totalidad de sus fuerzas -las más de las veces más bien escasas- en el activismo puro, desfigurando con este hecho las particularidades de los diversos conglomerados que las componen y lo que tal vez resulte peor, cortando de tajo cualquier posibilidad de planeación de procesos de investigación estética en el caso que nos ocupa, de mediano y largo plazo. En última instancia, castra la posibilidad de instrumentar una política cultural propia, de la cual hoy día estamos ayunos. Así lo más consecuente era emerger como una organización, cuyo interés inmediato y particular se centraba básicamente en el estudio sistemático de la producción plástica. Su teorización y la relación que ambas actividades guardaban con las diversas formas del movimiento popular organizado e independiente en México. Las anteriores líneas pudiesen dar la apariencia de reticencia, renuncia para la organización de tipo partidista. Nada más alejado de nuestro pensamiento y sentir. Al respecto deseamos dejar firmemente asentada nuestra convicción de que las formas de lucha política superior implican, necesariamente, una organización política igualmente superior; sin embargo no podemos soslayar que para que una gran organización pueda ser posible, es necesario que surjan organizaciones de base cuyo objetivo general sea el mismo: la transformación radical de las estructuras económicas, políticas e ideológicas; pero que en lo particular observarán, inevitablemente, objetivos intensamente focalizados, en cada una de las prácticas de que se trate. Sólo la suma de estos esfuerzos hará posible el cumplimiento cabal del objetivo común. De esta manera cada práctica particular debe ser considerada como una trinchera desde la cual hay que entablar la lucha. El conjunto de trincheras constituirá, indefectiblemente el cimiento sobre el que se levante la sociedad nueva. Dejar un campo sin trabajar, implica dejar en las manos de la clase dominante huecos que pueden ser definitivos.

El Taller de Producción Plástica "La Concha" como organización emerge como una alternativa clasista que tiende a entablar una lucha contra la dinámica dominante en el campo de las Artes Plásticas: al depravado individualismo de los actos de crear y producir, antepone la cooperación y colectivización del trabajo para el logro de más altos y nobles fines estéticos. A la competencia feroz y canalla antepone la colaboración para alcanzar las más altas metas de nuestra clase social. Resumiendo, el Taller de Producción Plástica se constituyó en una trinchera organizativa, en la cual se nuclearon y acantonaron un buen número de profesionales de la Plástica, tanto para superar la negación de la especificidad de nuestra práctica en las organizaciones políticas democráticas, como para hacer frente a las di-

fciles condiciones de un ambiente cultural envilecido por la racionalidad del lucro comercial; carencia de espíritu crítico; pobreza intelectual; silencio confabulatorio, entre otros. Por lo que respecta al trabajo que emanaría de nuestro Taller, en lo sucesivo éste se fijaba como objetivo particular, la investigación plástica. Entendida ésta como el proceso de invención y creación de formas plásticas alternativas al "lenguaje" visual dominante; así como al descubrimiento de técnicas y metodologías propias, tales que a su vez nos permitiesen ir consolidando conceptos y categorías que en el plano teórico ayudasen a sustentar una crítica lúcida y una lucha tenaz contra la ideología estética dominante; sin embargo el proceso de investigación en plástica, no podía ser aislado en un domo aséptico para mantenerlo incontaminado de la lucha social cotidiana. Nada de eso. El Taller asumía de entrada que toda obra humana se encontraba indisolublemente ligada al ser social y consecuentemente a la dinámica económica, política e ideológica que le imprime la clase dominante -en este caso la burguesía. En este orden de ideas, ningún proceso de investigación podía insinuarse siquiera sin tener en consideración mínimamente que: en manos de la burguesía criolla y el Estado se encuentran los mecanismos e instancias de reproducción, calificación, sanción y distribución de la obra plástica. Así pues, el Taller de Producción Plástica como organización, se propuso iniciar una investigación partiendo por una parte de una crítica de la ideología dominante: al libertinaje de la fantasía y ensoñaciones enajenadas por las drogas y el dinero. El Taller antepuso las necesidades plástico-estéticas del proletariado, en su lucha por liberarse del yugo de la explotación capitalista, como única fuente genética del proceso de la creación plástica. Al consumo venal, mediado por el interés pecuniario y la especulación mercantil. El Taller antepuso el usufructo, goce y disfrute colectivo de la obra. Por otra parte, se abordó el proceso de investigación a partir de ciertas ideas -algunas de las cuales ya se han esbozado en anteriores líneas- así como de ciertas hipótesis de las cuales hablaremos más adelante.

Es oportuno, antes de pasar a otros asuntos, detenernos un poco sobre el de la investigación plástica, pues es tan común en el medio oír hablar de dicho asunto, que tal pareciese que realmente existe un consenso intelectual al respecto. Nada más alejado de la realidad pues lo que verdaderamente impera es un clima de extremo desconcierto, en el cual se confunde por ejemplo, la diferencia que existe entre improvisar e investigar. Así cuando se le pregunta a algún profesor -y ya no se diga a algún estudiante- qué está haciendo, casi siempre responde: "estoy investigando"; "voy a hacer una investiga-

ción", etc., etc. A lo que realmente se refieren es a que en ese momento se encuentran perdidos en una especulación sin pies ni cabeza. O bien, que están por acometer instintiva y temerariamente, semejante empresa. ¿Existen diferencias conceptuales y prácticas entre improvisar e investigar? Veamos: en el caso del primer término se trata siempre de actividades sumamente irreflexivas y carentes totalmente de conciencia, tanto de los medios -materiales y conceptuales- como de los fines que se han de perseguir con dicha actividad. En este orden de ideas, el resultado, si es que puede hablarse de tal, lo constituye una buena cantidad de "obras de arte" en las cuales no existe ningún planteamiento que rebase los más elementales límites de lo puramente senso-material. En otras palabras, la gran mayoría de nuestros compañeros de profesión, se debaten en mil practicismos carentes de real peso artístico, pues la casi totalidad de sus obras a lo único que se aferran, angustiosamente, es a las cualidades intrínsecas de la materia (color, textura, etc.).

Los resultados de lo anterior saltan a la vista, pues al abandonarse el productor al puro plano sensitivo de la obra, elimina uno de los factores sustantivos de la misma: lo conceptual. Por ésta, entre alguna otra razón, se puede explicar por qué cuando hoy día se entra a alguna exposición, de inmediato se percibe un ambiente de extrema debilidad y profunda monotonía que termina rápidamente por cansar y aburrir al osado que se atreve a concurrir a dichos eventos. Es la monotonía de la necesidad estetizoides. Es la debilidad de lo irracionalizante. La improvisación, en síntesis, es actividad ciega, abandonada plácidamente a lo contingente irreflexivo y en no pocos casos a la estulticia.

En clara divergencia ante la improvisación como vía para abordar los problemas de la producción plástica, por nuestra parte entendemos, que si bien ésta reviste ciertas particularidades como práctica social (particularidades que la diferencian y la singularizan como práctica); también entendemos que como parte del conjunto de prácticas humanas (económica, política, filosófica, científica, etc.) tiene necesariamente rasgos comunes con estas últimas. Esto es, que la Plástica como cualquier otra actividad humana, arranca siempre de necesidades (en este caso plástico-estéticas). Que la Plástica, como cualquier otra práctica humana *se adecua siempre a fines*. Que la Plástica como cualquier otra práctica humana, *discrimina los medios materiales y técnicos* que permitan cubrir las expectativas respectivas. Es en este sentido precisamente que cuando el Taller de Producción Plástica decidió volcarse en un proceso de investigación, como

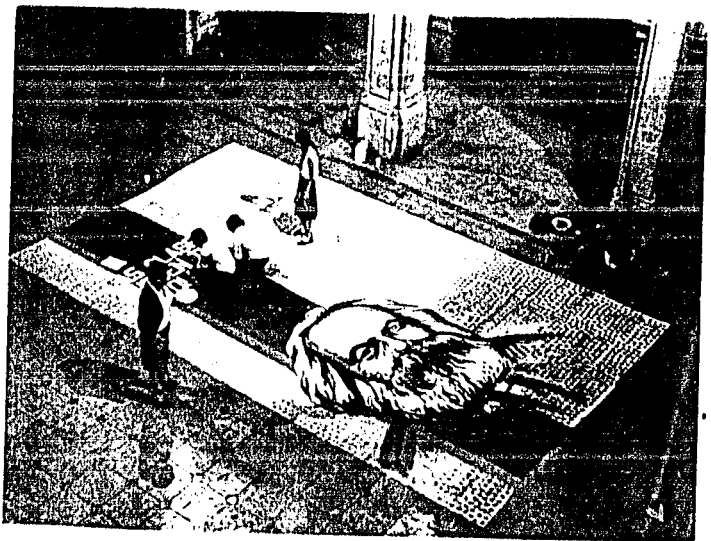
proyecto propio, lo anterior presupuso una discriminación de determinadas necesidades plástico-estéticas (referidas éstas a un público históricamente ubicado y determinado). Presupuso determinados fines (hipótesis a demostrar y objetivos por alcanzar). En el plano estrictamente práctico presupuso un conocimiento previo mínimo de los distintos momentos por los que deviene una obra, antes de llegar a ser lo que en definitiva será. En síntesis, para el Taller de Producción Plástica el concepto investigar, implica la reflexión como condición indispensable para establecer el qué, el cómo y el para qué de la actividad correspondiente. De no demarcarse mínimamente el incesante alud de sucesos desatados mediante una actividad, se corre el inminente peligro tanto de perderse en el proceso o bien de no estar alerta, cuando se ha descubierto algo trascendente y por lo tanto susceptible de ser rescatado.

Dentro del análisis emprendido en el mes de marzo de 1982 y el cual implicó unas semanas de trabajo, también nos abocamos a analizar el trabajo plástico del Taller desde una perspectiva estrictamente teórica. Resultado de estas rondas de análisis serán las hipótesis que servirían para alimentar conceptualmente hablando, el proyecto de investigación planteado. En estricto orden metodológico iniciamos esta etapa interrogando el trabajo plástico en varias direcciones. De todas ellas dos fueron las que más nos interesaron. La primera se refiere a una pregunta clave dentro del proceso creativo: ¿cuál es la fuente genética del fenómeno plástico-estético? La segunda se refiere a cuál es en realidad nuestra actuación como profesionales dentro del cuerpo social: ¿qué somos como profesionales de la Plástica? Las dos interrogantes anteriores no son producto de ocurrencia alguna, sino que obedecen claramente a dos preocupaciones centrales en nuestra vida profesional. La primera interrogante tiene su sustento en el enfrentamiento que, durante las mesas del Congreso de 76/77, sostuvieron dos posiciones antitéticas sobre la génesis de la producción plástica: la primera de éstas sostenía al "... arte como creación espontánea en la que el artista produce sin más recursos que su genio..." (*op. cit.* p. 18). Por "pura inspiración" (*op. cit.* p. 25). Esta concepción de pura cepa romántico-bohemia, pone todo el énfasis de la producción plástica en el "individuo" y sus muy particulares "necesidades de expresión" (entendiendo, éstos, por expresión, la manifestación de "sus sentimientos". Términos todos teñidos por un espiritualismo emocionalista burgués de principios de siglo). La segunda posición sostenía: "... la producción como una necesidad que surge de condiciones sociales concretas y no como argumento vagamente humanista, estableciendo una vinculación directa con las lu-

chas de reivindicación política, cultural y económica de las clases marginadas". (op. cit. p. 18a). Entre estas dos concepciones sobre la génesis del quehacer plástico, los miembros del Taller, desde el inicio propiamente de nuestros estudios profesionales, nos orientamos claramente por la segunda. Así pues, a lo largo de nuestra incipiente práctica profesional, a lo que habíamos estado tendiendo era a comprobar la validez de esta concepción. Si no habíamos podido arribar a esas alturas a una contundencia teórica, lo anterior se debía tanto a la falta de rigor metodológico como a nuestra falta de decisión para lograr superar ciertas tibiezas políticas. Cuando al revisar en el primer trimestre de '82 nuestro trabajo plástico, supimos que éste se había estado moviendo en torno a reconocer a la necesidad social como fuerza que impulsa el trabajo plástico real; pero era necesario llevar ese proceso a un nivel superior. Para lograrlo eran menester tanto la redefinición política del Taller como un rigor metodológico que nos permitiera recoger frutos a nivel teórico. Los dos frentes fueron atacados. Por lo que respecta a la redefinición del Taller ya se habló atrás. En lo tocante a la cuestión del método se decidió formular una serie de hipótesis a ser investigadas y demostradas en el proceso de investigación que estábamos por acometer. En este orden la primera hipótesis quedó anunciada de la siguiente manera:

- La necesidad social constituye la auténtica génesis de toda producción plástica, que buscase trascender los límites del "arte" burgués dominante.

Por lo que respecta a la segunda interrogante, aquella se encuentra históricamente enlazada con uno de los problemas que tampoco pudieron ser resueltos durante el Congreso y se refiere a los rasgos que pueden caracterizar y definir al profesional de la plástica en este momento (ver p.). Como se recordará, la huelga del SIUNAM de 1977 nos dejó claro que una posible definición del profesional, no podía soslayar el hecho de que el productor, como sujeto social tiene intereses (ver p.). Intereses económicos, políticos e ideológicos, agregamos aquí. Esto es del todo verdad y está a la base de cualquier intentona de definición; sin embargo lo anterior no constituye en modo alguno rasgo o característica que sustantive al profesional de las Artes Plásticas, pues es común a todo profesional y desde luego a todo sujeto. En este orden de inquietudes, se procedió a revisar también el trabajo del Taller, pues consideramos que contábamos con elementos mínimos para insinuar algunos posibles rasgos de finitorios de nuestra profesión. Es así que arribamos metodológicamente hablando a otras dos hipótesis a ser demostradas en el futuro inmediato:





LA SECC. 16 AVANZA



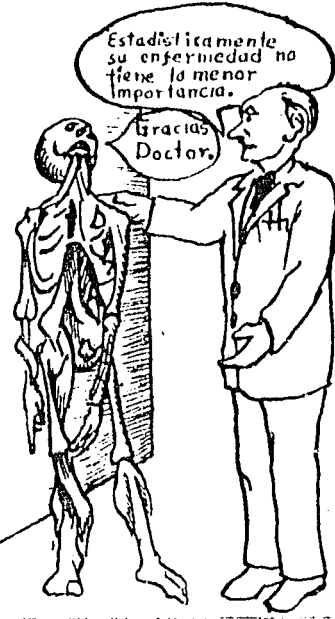
de la Sec--
logra
e--
del
o si-

de los
de baja
vargas
arribies-
presenta-
ro tramitó
instalación
después de
on sólo dos
n muebles dete
n muebles y archi-
corios y archi-
hay cuatro pri-
juntas, sala de
acio para secreta-
y cuarto de ser-
rivados serán Gene-
secretarías Gene-
licos, Ajustes y
Educación Sindical y
ítica.
ción de 1000 copias,
ción por la Secreta-
ladas por la Educación Sindical, del
capítulo XI de las Condiciones
sig. pag. 3

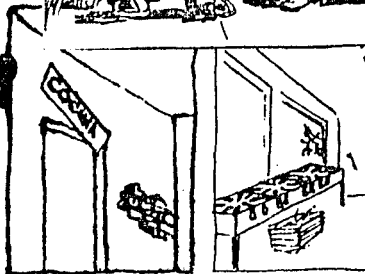
EDUCACION
SINDICAL
SINDICATO, HONESTIDAD,
El artículo 67 de la L
ral de los Trabajador-
vicio del Estado, Res-
del Apartado 8 del A
Constitucional, los
"Los sindicatos sor-
ran en una misma
constituidas para
mejoramiento y d
Intereses comun

Sin embargo, p
mación, algun
que un Sindr
oficina de r

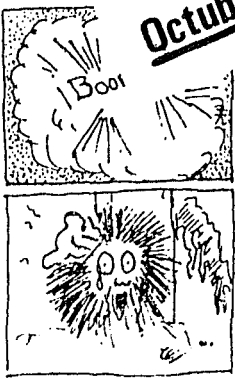
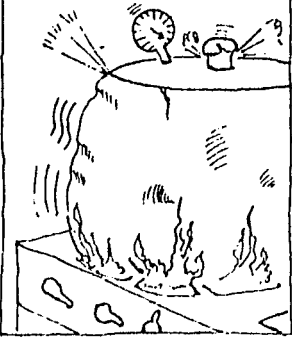
Tu Sinda:
logrado q
fianza en
prueba d
bien acerca-
han acerca-
exigirle el cum-
funciones, y esa e-
tras primeras Conquista
cales.



sig. pag. 8



AL RATO ...



Sección 16

Folleto de Educación Sindical No. 2
1983

Octubre

S.N.T.S.A.



¡ERRO,
COCINERO,
APENAS CUMPLIO
20 AÑOS DE
FUNCIONAR

DIRECCION



EDUCACION SINDICAL

- El productor de plástica constituye, mediante la producción de obras plásticas, un consignador de la Historia.
- El productor de plástica se constituye, mediante la producción de obra plástica, en un opinador específico.

Armados ya con una redefinición de nuestra relación social como Taller. Armados también con una serie de objetivos, entre los cuales el más importante lo constituía la investigación plástica, tal y como ya se asentó atrás, y armados también con tres hipótesis que en gran medida actuarían como faros orientadores de la investigación, los meses siguientes los utilizaremos sistemáticamente en producir un buen número de obras plásticas: manta para el Frente Nacional contra la Represión (42 m²); decenas de retratos (1.00 X 1.80 m c/u) para el Congreso del GIRE; manta para el Congreso de la OIR (72 m²); manta para la Asamblea Nacional de la CNTE (63 m²); exposición en la Casa de la Cultura Juchiteca en apoyo a la COCEI, Juchitán Oaxaca, pintura sobre papel craft (27 m²); manta para la Sección 16 del SNTSSA, Planilla Naranja de Tendencia Democrática (36 m²); Boletín Informativo No. 1 de la Sección 16, Tendencia Democrática del SNTSSA (diseño gráfico, ilustración y producción); manta conmemorativa del centenario de la muerte de Karl Marx (48 m²); Boletín Informativo No. 2 de la Sección 16, Tendencia Democrática del STSSA (Diseño gráfico, ilustración y producción); manta conmemorativa del centenario del natalicio de José Clemente Orozco (63 m²); Boletín Informativo Nos. 3 y 4 de la Sección 16, Tendencia Democrática del SNTSSA (diseño gráfico, ilustración y producción); exposición en la Capilla Excéntrica de la Universidad Autónoma del Estado de México en apoyo al bloque de Periodistas Democráticos; manta para el Congreso Constitutivo de la UNIR (12 m²). Inicia también el Taller en este periodo (1982-1984) la actividad de irradiación ideológica con un ciclo de conferencias en la Escuela de Bellas Artes de Toluca denominado "La necesidad social de Productores de Plástica". Todo este trabajo tuvo como horizonte histórico, tanto el ocaso de la quimera dorada de la petrolización lopezportillista y la cual terminó en la turbulencia de la primera bancarrota del México postrevolucionario. Así, como el inicio del nuevo gobierno delamadrista, quien de entrada nos regañó, a todo el pueblo mexicano por lo "derrochadores" que "habíamos" sido en el sexenio inmediato anterior y de paso anunció "tiempos difíciles". Dentro pues de un contexto de plena crisis económica, el trabajo del Taller de Producción Plástica "La Concha", en ese periodo se significó por ser una respuesta de un núcleo de mexicanos que



disienten profundamente de la dinámica que la burguesía le ha impuesto a la nación mexicana.

El hacer un listado general de los trabajos producidos durante este periodo, no aporta claridad alguna sobre la manera en que éstos fueron producidos, ni las experiencias que nos dejaron a quienes realizamos dicho trabajo y su importancia en el desarrollo de este escrito.

Dada la intención general de este trabajo no podemos pasar de largo sin explicar algunos de aquellos, pues marcaron ya sea la corrección de algunos conceptos, el pulimiento de otros y la superación de algunos más.

Hacia el primer semestre del año de 1983 se preparaba afanosamente el ascenso de la corriente democrática del sindicato del magisterio, para tal efecto se aprestaban para la realización de sendos Congresos en cuatro Estados de la República, que habrían de celebrarse para la elección de los nuevos Comités Ejecutivos para el trienio siguiente. En estas elecciones la corriente democrática se proponía arrancar estos cargos de manos de "vanguardia revolucionaria", corriente charra, característica del depravado "sindicalismo" oficialista. De hecho desde algunos meses atrás se efectuaban una serie de movilizaciones: marchas desde la provincia (Hidalgo y Morelos), hasta la capital. Miles de Profesores dejaron el claustro escolar para demandar justicia social, pues a estas alturas estaba ya bastante claro que, tanto el proletariado como las capas medias eran quienes pagarían los errores y excesos de la burguesía dominante. Volanteos masivos en toda la República. Sendos "plantones" (que por cierto serán violentamente desalojados por cuerpos especializados de la policía) frente a la Secretaría de Educación Pública, así como en el edificio del SNTE (Sindicato Nacional de los Trabajadores de la Educación). Tomas pacíficas y en ocasiones violentas, de los locales sindicales, pues éstos se habían convertido en verdaderas buhardas, desde las cuales los "representantes sindicales" -gente perteneciente a la llamada "vanguardia revolucionaria"- cometía toda gama de bribonadas y atropellos. Toda la anterior campaña culminaría en una magna Asamblea Nacional a celebrarse en la primera quincena del mes de junio de 1983, en el Auditorio de la Escuela Normal Superior de esta ciudad. Para este evento se solicitó al Taller de Producción Plástica "La Concha", la realización de una manta monumental que fungiera como demarcación del estrado desde el cual se presidiría la Asamblea representativa de todas las secciones sindicales democráti-



cas del magisterio mexicano. Cuando la demanda se confirmó no pudimos menos que congratularnos, pues se trataba ni más ni menos que la oportunidad tanto de servir a nuestro pueblo en lucha como la posibilidad de avanzar en el terreno de la experimentación plástica. Sin demora nos dimos a la tarea de discutir, planificar, proyectar, coordinar y ejecutar aquella pintura, cuyas dimensiones 9 X 7 m (63 m²), nos impulsó a poner todos nuestros recursos en juego a modo de cumplir, de acuerdo con la ética del trabajo del Taller, de la mejor manera posible.

En este trabajo pudimos estudiar a cierta profundidad el problema de la necesidad de expresión plástica social (esto es aquella necesidad que no proviene, genéticamente hablando, del productor; sino que se origina precisamente fuera de éste y que como especialista está obligado a dar una respuesta) y el problema de la "libertad de creación", en el caso concreto que nos ocupa de los miembros del Taller de Producción Plástica. A este respecto cabe señalar, que desde tiempo atrás habíamos tomado conciencia de que cuando una entidad social determinada tenía necesidad de solicitar los servicios de especialistas en Plástica, generalmente lo anterior se debía a que el trabajo que requerían, primero revestía una importancia relevante y por lo tanto era indispensable cubrirlo de la mejor manera posible. Segundo que la idea que tenían del trabajo en cuestión, simplemente rebasaba sus capacidades para realizarlo por sí mismos. Se hallaban entonces ante dos problemas, la necesidad plástica y el de quién habría de cubrirlo. Así cuando se acercaban al Taller para exponernos su necesidad por regla general se nos hacía una *descripción verbal* de ésta. Se dejaban establecidas algunas características generales del trabajo (tamaño, proporción, etc.) Tocaba entonces a los miembros del Taller *interpretar* en *Ideas Plásticas* primero y posteriormente en *Formas Visuales* el encargo. En este proceso precisamente es donde es posible hablar de libertad de creación, pues a nuestro modo de ver, el acto de crear no es un acto de "iluminación" que surge de la nada y espontáneamente (hay quienes piensan así; sin embargo, nadie ha podido demostrar que tal cosa ocurra de esa manera). El acto de crear surge, consideramos, ahí donde el acicate de la necesidad es mayor. Cuanto mayor es la complejidad de la necesidad tanto cuanto mayor es la *posibilidad* de crear. Y la *libertad*? En primer término nos gustaría deslindar con el término "libertad" en sentido de la ideología dominante, en el cual se presupone un estado de "independencia" absoluta de parte del "artista", tanto exterior como interior. Tal estado en la realidad concreta no existe, pues de base es del todo *imposible*. Sólo ha sido factible en la cabeza de ciertos "filósofos" que

de las condiciones reales en que opera un productor plástico, no saben absolutamente nada. En este orden de ideas cuando como *profesionales* hablamos de LIBERTAD, nos estamos refiriendo claramente a un concepto que implica de entrada, conocer las condiciones en que habrá de desarrollarse la práctica respectiva; discriminar los más idóneos elementos formales para alcanzar la plena satisfacción de lo que se necesita; así como una elección de los mejores medios para alcanzar la culminación de un trabajo. De esta manera cuando el Taller tiene sobre la mesa un pedido, lo único que tiene, como marco de referencia es un papel con unas cuantas líneas escritas. Estas constituyen el alfa y el omega de un proceso; pero en modo alguno el proceso mismo. El proceso como tal es en TODO tiempo estrictamente plástico, toca pues a los miembros del Taller poner todos sus conocimientos plásticos previos, su capacidad de imaginación para adelantar en los cerebros las posibles soluciones; su capacidad de elección de los medios y su interacción en la totalidad de la obra. El resultado de toda esta complejidad será siempre una creación, esto es, una obra que hasta antes de ese proceso no existía en el horizonte cultural y que no existiría tampoco si no fuese por un proceso como el asentado arriba.

En esta obra, cada uno de los elementos constitutivos fue cuidadosamente planificado, dando por resultado lo anterior, una propuesta plástica en la que el recorrido visual iba desde la Escuela como centro de trabajo y punto de contacto del profesor con el pueblo. La simbolización de sus líderes asesinados. Culminando el planteamiento, con una gran movilización popular, cuya vanguardia de profesores daba cuenta simbólica de sus enemigos ya fuese destruyendo sus emblemas característicos o bien presidiendo la mesa de presidium de la dirección de la Coordinadora Nacional de los Trabajadores de la Educación (CNTE). Esto es con la realidad misma.

Una cita de Orozco se nos antoja al respecto de lo sucedido aquel 9 de junio. En alguna ocasión afirmó el Maestro que no era lo mismo escuchar el canto de "La Internacional" emanado de un tocadisco, que escucharla coreada por miles de gargantas en una manifestación. La razón que encierran estas palabras pudimos comprenderla cuando aquella Asamblea dio inicio precisamente con este canto. La ovación tan cálida que nos ofrecieron cuando fue presentado al pleno nuestro Taller y el reconocimiento a nuestro trabajo, jamás podremos olvidarla. Centenares de manos nos brindaron la posibilidad de darnos cuenta primero, que en nuestra patria sí existen las condiciones objetivas para que la Plástica recobre su real dimensión cultural, para

ello sólo es necesario que los productores abandonen la dinámica impuesta por la clase dominante y se salgan de una vez por todas de la órbita que pretende la obra plástica como una mercancía más y al productor como un esquizoide y cuya alienación sólo son el prestigio, la fama, el vicio y el dinero. Segundo, que nuestro pueblo sabe reconocer perfectamente quién o quiénes son sus aliados y que el reconocimiento y agradecimiento que proviene de éste no tiene ningún valor en oro, pues es infinitamente mayor, ya que raya en la esencia misma de los más altos valores humanos. Valores que hoy día a causa de la decadencia moral burguesa amenazan peligrosamente a nuestras generaciones a caer en la apatía absoluta y en la pérdida de la fe en nosotros mismos, para contribuir a cambiar un estado de cosas que nos es profundamente adverso y que es imperativo transformar; sin embargo es menester estar en guardia con las posiciones mesiánicas (como la de los artistas de las Vanguardias de la primera mitad del siglo). No somos los productores plásticos quienes habremos de transformar la sociedad por sí mismos. Será nuestro pueblo, este pueblo tan maravilloso que más temprano que tarde sabrá entablar la lucha por su liberación de la explotación capitalista. A nosotros nos toca decidir: seguimos sirviendo únicamente a la clase dominante, embelesando y entreteniendo, mediante nuestras obras, sus palacetos y horas ociosas o bien nos disponemos conjuntamente con nuestro pueblo a construir las condiciones que permitan una sociedad mexicana distinta.

Retomando el hilo de nuestro trabajo, el siguiente salto del proceso lo constituyó la muestra plástica que presentamos en la Casa de la Cultura de Juchitán, Oaxaca. El origen de esta exposición se encuentra en la campaña preelectoral que la COCEI (Coalición Obrero Campesino Estudiantil del Istmo) desarrollaba, con vistas a las elecciones para el nuevo periodo y a través de la cual se buscaba ratificar el carácter popular del Ayuntamiento de aquella localidad.

Como la COCEI había tenido que bregar mucho contra los constantes ataques de gente del partido oficial, por aquellos meses: mayo, junio, julio, se había desatado una verdadera guerra de bardas a través de las cuales se plasmaba la lucha política contra del PRI y los ricachones de la comarca. De esta manera nos encontramos en un momento dado con la posibilidad de hablar sobre un tema en el que había -y hay- muchísima tela de donde cortar: fraudes, peculado, corrupción, robos, charrismo, agandalle, asesinatos, explotación, etc. Así no nos fue nada difícil concluir en un discurso plástico, una panorámica general de la clase dominante y su respectivo deslinde con los

coceistas y los verdaderos juchitecos. No vamos a hacer una narración de la obra presentada, pues no caeremos en el error de tratar de transmitir por un canal diferente algo que de suyo es menester ver. Confrontar mediante la propia sensopercepción visual. Nos importa en mayor grado destacar aquí dos asuntos:

1°. Este es uno de los trabajos en cuya realización alcanzamos un mayor grado de depuración de la *cuestión metodológica*, pues ésta se planteó no sólo en el plano de la crítica formal; sino que se instrumentó en todos los pasos del proceso de conformación de la obra. En otros términos intervino desde la discusión de la necesidad social originaria, sus distintas posibilidades de solución; hasta los niveles de coordinación, proyección y ejecución. Soportes, materiales, herramientas, acopio de información escrita e iconográfica, concepción plástica del asunto general de la obra, deslinde de tareas, anteproyecto, bocetaje, proyecto de estado, organización de la dinámica manual, realización propiamente dicha y colocación *in situ* de la obra. Todo fue debidamente planificado. El resultado no se hizo esperar: acierto total.

2°. La verdad -tan cuestionada por algunos despistados- en el sentido de que la Plástica a partir de sus propios recursos, puede lograr, si se les usan con conocimiento y capacidad, un gran nivel de precisión y de claridad en sus significados. Lo anterior para nosotros quedó plenamente demostrado, pues nuestro discurso fue tan certero en cuanto al deslinde de las posiciones políticas en contienda, que aun antes de inaugurarse la muestra había ya despertado una importante expectación, de tal manera que de inmediato empezamos a recibir opiniones muy alentadoras de quienes espontáneamente circulaban. En tanto nosotros terminábamos de fijar la obra. Lo mejor vino aun cuando el encargado de la Casa de la Cultura nos pidió encarecidamente que accediéramos a suavizar, mediante la supresión de algunos colores, la crítica que le hacíamos al partido "de las mayorías". El argumento fue que de quedar la obra como estaba originalmente, con toda seguridad traería serios problemas, para aquel rincón de la cultura independiente. En nuestra calidad de invitados y teniendo en cuenta que nuestra actuación en ese lugar era la de apoyar mediante nuestro trabajo la lucha del pueblo juchiteco, decidimos modificar en un renglón nuestro discursos; sin embargo lo anterior trascendió y provocó acres disputas. La más importante de ellas nos tuvo a nosotros como interlocutores, pues uno de los colaboradores

del gobierno municipal, pretendió insinuar que el "arte" según él, nunca debía ser tan directo, que debía ser una especie de juego en el que el espectador "descubriese" el contenido de la obra. En su momento y con la galería llena de gente le hicimos notar a aquel compañero, que conocíamos la totalidad de las teorías contemporáneas sobre la producción plástica y que en ese sentido estábamos profundamente en desacuerdo, en hacer de la producción una especie de adivinanza, engañifa o charada, en la cual la verdadera intención del productor puede fácilmente diluirse y la obra por lo mismo dejar de transmitir su esencia. La discusión se acaloró un poco y hubo necesidad de explicar que lo que tenían ahí enfrente en primer lugar distaba de ser una "obra de arte" en sentido tradicional -esto es como parte de la ideología estético burguesa dominante-, pues simple y sencillamente había sido concebida como algo completamente distinto. De ahí que tanto a nivel soportes (tira de papel craft de veintidós metros de largo por un metro diez de ancho), materiales (Mowilit, pigmentos, pintura vinílica, chapopote), herramientas (brochas, fotografía, pistola de aire, pinceles de aire, plantillas), así como a nivel de la integración del discurso plástico, se procuró tener en cuenta que ante todo, constituía eso precisamente: un discurso plástico. La discusión terminó intempestivamente al intervenir el Presidente Municipal: Leopoldo Degyves, para felicitar a todos y cada uno de los miembros del Taller por la muestra ahí presentada. Agradeciendo además, a nombre del pueblo juchiteco, la magnífica muestra de solidaridad a la causa popular por él encabezada. Conversamos sobre asuntos varios, terminando aquel muy memorable encuentro con la petición de que el Taller se hiciese cargo de pintar los muros de la cede del Palacio Municipal (desgraciadamente esta intención no pudo llevarse a cabo, pues a los pocos meses la COCEI fue sometida a diversos ataques por parte de gente del PRI. Dichos ataques terminaron con la intervención del Ejército).

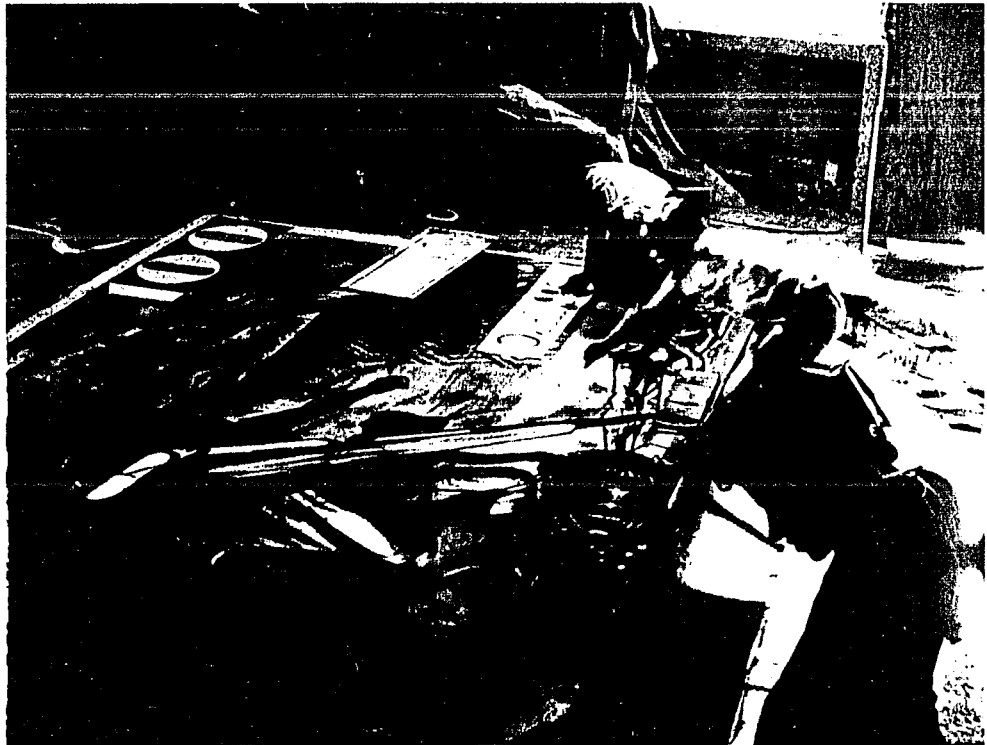
Independientemente de los logros señalados arriba, hubo otros que desde el punto de vista de este trabajo revisten un particular interés. El primero de éstos se refiere al problema de la necesidad social como génesis de la producción plástica. En este orden, podemos afirmar que la concreción de la obra para los juchitecos, nos hizo plena conciencia que era indispensable primero, reconocer que un planteamiento como el manejado en la hipótesis acotada era demasiado amplio y por lo mismo, incierto desde el punto de vista del rigor

metodológico de una investigación. No obstante, no puede dejarse de reconocer su utilidad, pues nos sirvió de entrada para demarcar un cierto territorio teórico, así como para deslindar con la ideología estética dominante; pero en el mismo sentido no podía dejarse de reconocer que un planteamiento hipotético de tal naturaleza nos sumergía en un universo demasiado vago y de incierta amplitud. Su radio de acción era demasiado dilatado, por tanto se hacía casi imposible una demostración teórica en el corto plazo. En segundo lugar, que todo el planteamiento anterior tenía un trasfondo teórico-político que era la verdadera causa. Nos referimos al hecho de que el enunciado en cuestión tuvo su origen en un momento en el cual el Taller no había alcanzado una clara madurez política. Esto es, nos movíamos en aquel tiempo en una actitud política bastante liberal. A lo más, progresista. Se derivaba de esto una predisposición a romper con el cerco de la dinámica estética dominante, pero todavía sin llegar a una ruptura profunda y trascendente. En este orden de ideas una hipótesis como la manejada era una consecuencia hasta cierto punto lógica, pues aunque tendía a ubicar la génesis de la producción en un territorio *distinto* al de la "individualidad" de clara filiación ideológica burguesa dominante, pero no lograba focalizar con nitidez la parte del resto del cuerpo social, que demandaba, históricamente hablando, una participación comprometida con sus intereses generales. Así pues, el trabajo plástico realizado para Juchitán, nos permitió el acceso a un foro, en el que las condiciones políticas habían desatado en sus habitantes una generosa predisposición de crítica al sistema dominante. Por lo tanto, lo anterior nos permitía como productos la posibilidad de profundizar y tensar al máximo la radicalidad de nuestro mensaje plástico, sin el temor *a priori* de ser censurados o marginados. Ahora bien, cuando la muestra quedó abierta a la consideración de la gente común y corriente, ésta estuvo totalmente de acuerdo con el sentido original de la obra. Si de alguna censura puede hablarse, ésta provino de algún funcionario menor del Municipio. La anterior experiencia nos hizo una clara conciencia de que cuando la obra, como totalidad, corresponde enfática y explícitamente a las necesidades plástico-estéticas del proletariado, entonces éste se apropia la obra y como tal la defiende, pues plasma con verdad su sentir y pensar. De esta manera logramos arribar a una de las conclusiones torales en nuestro desarrollo profesional: en lo sucesivo asumamos congruentes con nuestro propio desarrollo político, con la posición política que habíamos decidido y congruentes también con la práctica plástica desencadenada, las necesidades plástico-estéticas del proletariado, fuente fundamental de la producción plástica.



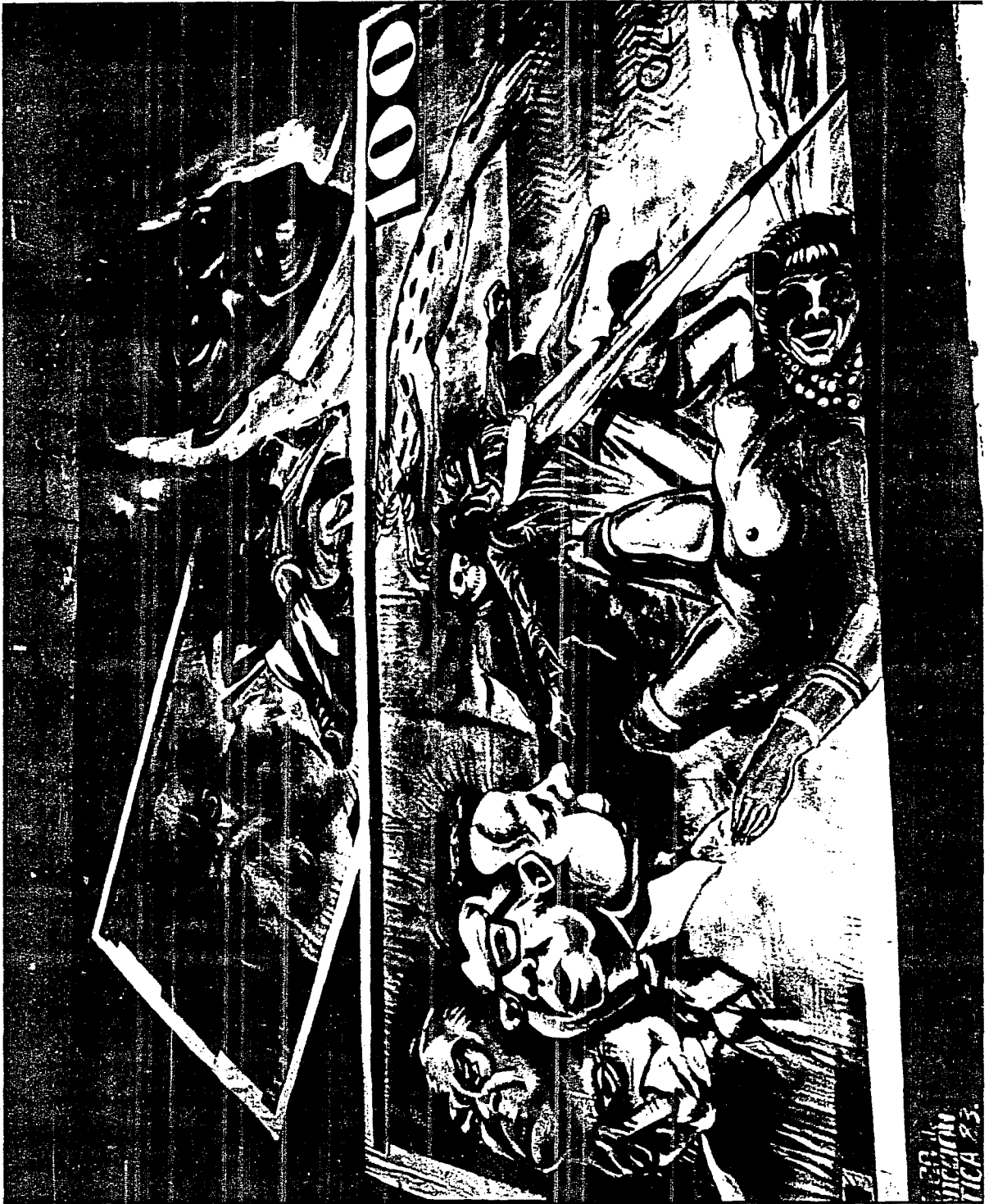
El segundo logro importante en el desarrollo de este trabajo lo constituye el "jalón" teórico del problema de la opinión. Como se recordará, la última alusión se refirió a la homologación del significado intelectual con la opinión (ver pp. 88). Durante muy largos meses discutimos, un tanto aleatoriamente, sobre el asunto del significado de la obra plástica. Los más interesados urgamos en la literatura disponible sobre el asunto, dando por resultado lo anterior, que nos encontrásemos con una variedad de problemas interconectados que ameritaban un estudio más prolongado. De todos los nuevos problemas el que más nos llamó la atención fue el de la ideología como componente esencial de la opinión y por ende del significado intelectual, puesto que en ese momento, para nosotros, ambos términos eran en última instancia sinónimos. De esta manera la etapa de trabajo plástico a lo que estamos haciendo referencia, nos sorprende estudiando a nivel teórico éste, entre otros asuntos. En este orden tanto el trabajo para la CITE; el de la Sección 16 del SNTSSA y en particular el desarrollado para la COCEI, nos hicieron notar que habíamos estado incurriendo en un error, pues la obra plástica no puede ser reducida bajo ninguna circunstancia, a su puro plano de los "contenidos", pues en esa tesitura se incurre en un "aplanamiento" de la problemática. En especial en plástica no puede hablarse en estricto de "contenidos" sin tomar consideración al plano esencial de la plástica: la forma. Así pues, a través de estos trabajos volvimos a poner en primer plano de la discusión el plano estético-visual de la obra. Volvimos de nueva cuenta la mirada a este último asunto y esto nos fue sumamente valioso, pues nos forzó a ser más sistemáticos en el estudio del problema y nos permitió, lo que seguramente fue más importante, superar los "contenedismos" propios de la estética ideológica dominante. Sentamos pues en este momento las condiciones de una crítica radical a la manera en que, hasta ese momento, habíamos entendido el problema de la opinión y de ahí arrancar a una búsqueda más firme.

Este periodo encontrará una de sus expresiones más acabadas, cuando en el mes de noviembre de 1983 decidimos realizar una manta monumental para conmemorar el centenario del natalicio del pintor mexicano José Clemente Orozco. Esta obra se planeó como una obra que tendiese a cuestionar la apropiación ideológica, por parte del Estado, de uno de los hombres que en su momento siempre planteó a través de su trabajo, los vicios y abusos de ese mismo Estado y que hoy, muerto el productor, se apropiaba de este ejemplar personaje de nuestro gremio hasta hacerlo pasar como un impulsor del actual Estado. Hasta desfigurarlo completamente y convertirlo en un mito y lo que segura-



mente resulta peor: en un fetiche de la clase dominante. De esta manera sacamos en conclusión que era necesario que nosotros como parte del gremio de los productores profesionales de plástica, era necesario plantear nuestra propia visión del Maestro. Para lograr nuestro objetivo partimos de la premisa de que a Orozco siempre lo caracterizó una aguda capacidad crítica. Por otra parte, nos dimos a la tarea de estudiar el contexto histórico en que se formó Orozco y establecer, hasta donde fuese posible, la reactualización de algunos problemas planteados por el Maestro. Una vez superada la fase de la concepción plástica del asunto general de la obra, nos damos a la rápida tarea de agotar metodológicamente cada uno de los pasos que nos llevarían a la realización plena de nuestra obra. No dudamos en afirmar que en ese trabajo obtuvimos uno de nuestros mejores logros, a pesar de que no contamos con un gran presupuesto, pues como nosotros tuvimos que financiar nuestro trabajo, redujimos hasta donde fue posible el gasto, no obstante, el resultado fue mucho más allá de lo que originalmente habíamos pensado. Nuestra obra dejó sentir plenamente su presencia durante el acto que las autoridades universitarias habían programado, como parte de toda la parafernalia y alharaca que como ya se apuntó, el Estado armó con motivo del natalicio del Maestro. Dicho acto contó con la presencia de una orquesta, la cual para variar ejecutó obras de italianos y alemanes en la celebración del natalicio de un mexicano. Para ambientar dicho evento, las autoridades de la ENAP habían encargado a un Maestro de la Escuela la realización de un retrato de Orozco, a costo, según supimos, muy alto. La pintura en cuestión de 2.20 m. de alto por 1.80 m. de ancho, conjuntamente con una pintura que representaba el escudo de la ex-Academia de San Carlos, fueron el telón de fondo del evento oficial. Por nuestra parte, ni falta nos hizo invitación, a los diez minutos para las siete de la noche de aquel 21 de noviembre, descolgamos sobre el lado sur del patio interior de la ex-Academia nuestros 48 metros cuadrados de pintura (ocho metros de largo por seis de ancho). La reacción fue inmediata, los músicos que afinaban aceleradamente sus instrumentos fueron callando hasta hacerse un silencio pesado, ominoso, en aquel recinto de añeja cantera y cristal. Todas las miradas se clavaron en nuestro trabajo. Un rumor de comentarios fue rompiendo paulatinamente el silencio que pareció eterno.

La ceremonia se inició con una elocución, nerviosa e incómoda, del Director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Más tarde la orquesta dio el toque de "exquisitez" al interpretar obras musicales de cuando menos hace dos siglos. En medio de aquel ambiente de cuellos almidonados y perfumes caros, nuestra obra terminó por imponer



78
VICAR
TICA 83.

su discurso severo. Con aquel trabajo alcanzamos la mayoría de edad profesional, pues hasta los profesores a los que evidentemente no les "gustó" nuestro trabajo, no pudieron sino reconocer ciertos niveles de excelencia estética alcanzados.

Independientemente de los logros que alcanzamos en los trabajos esbozados, así como de la enorme alegría y realización personal que nos dejó todos y cada uno de ellos, aquí nos concretaremos a dejar asentado que en este periodo pudimos llevar a buen término la investigación plástica que nos habíamos propuesto; sin embargo, dicha investigación, como puede fácilmente verse, es producto de un proceso que se inició allá por los meses de octubre-noviembre de 1976 y que como a todo proceso de ninguna manera pueden hacerse cortes pues se caería en mutilaciones lamentables que no aportaría verdaderamente, pues no presentaría pies ni cabeza. Por nuestra parte preferimos optar por presentar desde la raíz nuestro propio proceso y hablar de algunos logros, pero cuidando siempre de remitirlo a una realidad concreta que en este caso es nuestra propia obra plástica. En este orden de cosas y a efecto de darle una continuidad al presente trabajo, es menester enunciar, al igual que en las etapas anteriores, los avances logrados:

- En el plano del método, podemos afirmar que después de este periodo logramos identificar plenamente, tanto los distintos niveles de la metodología como su completa *diferenciación con los procedimientos operativos* propios de la actividad plástica. En el mismo renglón desarrollamos, pulimos y consolidamos tanto procedimientos operativos del trabajo intelectual y manual de la praxis plástica, como una metodología de análisis de los diferentes objetos plásticos (este jugoso filón de trabajo del Taller de Producción Plástica, por su importancia y extensión no puede ser presentado aquí; sin embargo, a través de este escrito deseamos dejar claramente establecido el firme compromiso de rescatar lo más pronto posible esta experiencia y consignarla en un documento).
- A partir del trabajo plástico realizado durante el trienio 1982-84 nuestra actuación como profesionales se desarrolló como *voceros del movimiento democrático del país*. En otras palabras, los extensos metros cuadrados de pintura, así como otros objetos plásticos, nos permitieron perfilar en la *práctica* uno de los contenidos de una posible definición del profesional de la Artes Plásticas hoy día. En efecto, el profesional de la Plástica no solo puede desenvolverse en la limitada creación de objetos plásticos para el comercio de las galerías; sino que tam

bién puede desarrollarse en otros campos sociales y como en nuestro caso, hablar, mediante imágenes visuales, de problemáticas que como explotados nos son comunes. Ser la voz de otros a través de las imágenes visuales, sin que ello pretenda en modo alguno insinuar que en ese acto se cancele la posibilidad de emitir el propio discurso.

- En este periodo pudimos corroborar plenamente una de las hipótesis iniciales del trabajo de investigación. Esta se refiere al hecho de que mediante nuestro trabajo plástico devenimos un tipo especial de CONSIGNADORES DE LA HISTORIA, pues dejamos asentado con objetos plásticos diversos, constancia antropológica de nuestro propio contexto sociocultural.

Este asunto, pensamos no requiere una mayor fundamentación a nivel teórico, sino que es un hecho y como tal lo vaciamos en este trabajo; sin embargo, la cuestión sí amerita una reflexión desde el ángulo de las organizaciones políticas democráticas. Nos referimos a lo siguiente: en su casi totalidad, el movimiento democrático y de izquierda en nuestro país no ha logrado cobrar conciencia plena de que no sólo las movilizaciones de masas son imprescindibles de ir guardándolas en la memoria histórica, sino que alderredor de la mayor parte de movilizaciones sociales democráticas se segregan de una manera natural, diversos tipos de objetos culturales. Objetos que son producto de su momento histórico particular y por tanto irrepetibles. Objetos que al final de cuentas son parte de la práctica de entes sociales y que como tales son fieles testimonios de su actuación. De sus logros y yerros. De sus aciertos y sus fracasos, si se les rescata a tiempo pueden quedar ahí como verdaderas brechas de las cuales los más jóvenes, así como futuras generaciones pueden extraer sus respectivas enseñanzas.

- En este periodo cobramos plena conciencia del hecho de que un productor plástico quiera o no, produce mediante su obra (sea la que fuese) reforzamientos o modificaciones tanto en las sensopercepciones, como en la conciencia del perceptor. Este asunto sumamente difícil y escabroso sólo lo acotamos a efecto de llamar la atención tanto de los profesionales como de los jóvenes en formación, pues es un asunto que implica una gran responsabilidad social; por lo tanto, amerita el concurso de la investigación y la atención de los profesionales para su total esclarecimiento y sus respectivas consecuencias a nivel de la práctica plástica.

Hemos querido dejar a propósito el asunto de la tercera hipótesis, pues en ésta se centra nuestro interés teórico y con su demostración trataremos de concretar este trabajo.

Antes de entrar de lleno a la exposición conceptual que nos ocupa nos es imprescindible hacer hincapié, aún a riesgo de parecer en exceso obscados, en dos importantísimas consideraciones: independientemente de cuál hubiese sido la tesis a desarrollar en este trabajo, era imprescindible sentar antes, el basamento *histórico* que nos dio origen, pues los conceptos de no tener un anclaje sólido, una historicidad, devienen fácilmente entelequias que lejos de aclarar problemas, los obnubilan. En nuestra propia historia como profesionales en encuentran su anclaje y plena explicación nuestras preocupaciones plástico-estéticas, tanto en el plano de la práctica como en el plano de la teoría. Segunda: los conceptos fundamentales que hoy día configuran nuestra concepción del quehacer plástico, han ido decantándose de nuestra propia práctica (estudio de los problemas teóricos de la producción plástica y la concreción de obras plásticas), por lo tanto, lo que aquí se ofrece no puede ser un producto totalmente acabado, sino a lo sumo el nivel en que nos encontramos en este momento histórico. Puede ser alto; bajo. Bueno; malo, pero producto de nuestro trabajo y de las condiciones que lo hicieron posible, al final de cuentas.

El problema de la opinión en nuestro proceso pasa a través de cinco momentos:

LA OPINION

- Como manifestación de necesidades académicas e intereses fundamentalmente estudiantiles. 1978/79 (ver pp.
- Como una manera de subrayar una determinada posición política y ética. (p.
- Como motivo para la reflexión teórica: la opinión como sinónimo de contenido (pp.
- Como un rasgo específico del productor de plástica. (p.
- Como componente esencial de toda obra plástica.

Por lo que respecta al primer momento, las condiciones sociales al interior de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, hacían particularmente difícil nuestro desarrollo. Hubo entonces que tratar de entender, vía el análisis y la reflexión, cuáles eran los obstáculos

que teníamos que enfrentar y en el mismo sentido que discriminar nuestras propias necesidades académicas. Producto de lo anterior, nuestra generación entabla entonces una lucha sistemática y tenaz para alcanzar una mínima satisfacción de aquellas. Como eje de esa lucha desencadenamos una actividad plástico-política, que cristaliza en una buena cantidad de obras plásticas. Justo en el momento que esos trabajos entran en contacto con la totalidad de la comunidad escolar, podemos cobrar conciencia que la certeza de las opiniones vertidas, resultaban claramente verdaderas, desde la perspectiva clara está del sector estudiantil. Dichas opiniones expresaban el sentir y pensar de los estudiantes, por lo tanto se abría paso al consenso y a la posibilidad de la concertación política para actuar. Así pues, en ese momento nuestra opinión en la Plástica (es necesario subrayar que, en nuestra calidad de estudiantes, bien pudimos habernos manifestado en un medio distinto al de la Plástica, por ejemplo el boletín mimeografiado tan de uso común en la dinámica del movimiento estudiantil; sin embargo, desde entonces empezamos a asumir ciertas responsabilidades como gente comprometida con un oficio y nuestro primer acto público tiene como vértebra sustentadora precisamente el trabajo plástico) permite hacer de las necesidades académicas, el centro del interés, la discusión y la acción política de los jóvenes estudiantes que por aquellos días convergíamos en el recinto de la ex-Academia de San Carlos.

Desde un punto de vista estrictamente teórico, es por demás evidente, el crudo pragmatismo en el que nos movíamos entonces, pues nuestra plástica fue usada como un medio para alcanzar un fin político-estudiantil básicamente; no obstante la estrechez de nuestro horizonte, aquella muestra nos permitió cobrar conciencia de la enorme fuerza política del acto de opinar.

Al segundo momento corresponde ya una actividad de tipo profesional incipiente. Las condiciones sociales en que nos íbamos a mover en lo sucesivo, eran naturalmente cualitativamente distintas a las que habíamos estado enfrentando en el pasado inmediato, pues se trataba ni más ni menos que de tomar contacto con el mercado de trabajo de nuestro campo profesional. Se nos ofrece entonces elaborar un suplemento dominical humorístico, previa demostración de la calidad de nuestra plástica. Por lo que respecta a la calidad de nuestras formas nada se nos pudo objetar, pues a esas alturas teníamos ya un amplio dominio del género de la caricatura; no obstante, los dueños del diario aquel nos "sugirieron" de una manera bastante sutil por cierto, que era "necesario ablandar" un tanto nuestro trabajo (obvia

mente aquellas "sugerencias" en realidad eran un *requisito* para poder publicar el trabajo. Si no se atendía convenientemente las recomendaciones patronales, simplemente no se nos publicaba nada. Como efectivamente sucedió). La anterior experiencia llevará a los miembros del Taller a reflexionar sobre tal asunto. Una de las conclusiones a las que se llegue entonces será el pleno reconocimiento de que la alta politización de nuestras opiniones, era el verdadero obstáculo entre el empresario y nosotros como profesionales. Desde una óptica teórica, podemos afirmar que habíamos superado ya el pragmatismo como de la fase anterior y que nos encontrábamos ya tratando de identificar nuevos fenómenos concomitantes a la simple producción de obra plástica. En este orden de ideas la decisión de no cambiar un ápice de nuestro trabajo nos hizo cobrar conciencia que detrás de nuestras opiniones se podían identificar claramente dos fenómenos: a) una sólida *posición política* de parte de los que trabajamos en ese proyecto. b) Una clara y *definitiva ética profesional* de los mismos.

Al tercer momento corresponde un ascenso importante en la comprensión del problema de la opinión. Este ascenso fue resultado de nuestro intento por mostrar el trabajo del Taller en la Bienal de Gráfica de 1981. En su momento explicamos cuáles fueron las motivaciones que nos llevaron a participar en el concurso aquel. Al caso cabe agregar aquí que en la obra enviada a dicho evento, definitivamente fue producto de un riguroso análisis, tanto de lo que íbamos a decir como de la particular manera en cómo íbamos a decirlo. Por esta razón no fue casual que hubiésemos decidido en el plano técnico-estético, tirar nuestro trabajo en una copia heliográfica (desde luego teníamos completamente claro que en modo alguno éramos los pioneros en el uso de este medio, pues tal mérito, hablando en estricto orden de racionalidad competitivo burgués, le correspondía a algunos de los grupos vanguardistas de mediados de los setentas), pues obedecía claramente a una oposición de entrada para utilizar las técnicas triviales del calcográfico tradicional, pues considerábamos que su uso resbalaba necesariamente a un reforzamiento estético-ideológico de la ideología dominante. Así pues, el trabajo enviado tenía sólidas bases en su planteamiento -no nos es posible detenernos más sobre este asunto, sólo agregaremos que conceptualmente la obra presentada tenía un sustento muy sólido- su total marginación no pudo menos que alertarnos y obligarnos a revisar teóricamente hablando, el trabajo. Es precisamente en esta tesitura cuando el asunto de la opinión pasa en sentido estricto a ser materia de reflexión teórica, pues después de haber analizado a la luz de la objetividad de los premios otorga-

dos, el trabajo del Taller, pudimos llegar a la conclusión de que en todo caso la marginación no podía sino obedecer, más que nada por el "contenido" de la obra. Arribamos así, vía un reduccionismo mecanicista, a entender como términos equivalentes a la opinión por el "contenido"; no obstante la pequeñez y poquedad teórica de dicho planteamiento, en su momento nos fue sumamente importante, pues nos lanzó de lleno a estudiar el problema del "contenido" a profundidad. Colocándonos lo anterior en condición de superar las elucubraciones propias del ambiente académico universitario que todavía arrastrábamos en el plano teórico. Y, por otra parte, dirigir con un objetivo la orientación de nuestra búsqueda.

El cuarto momento está claramente demarcado en nuestro proceso por el acicate, cada vez más apremiante, de buscar la teorización del trabajo del Taller. Tal acicate obedecía ya en ese momento, por una parte, a la responsabilidad que nos habíamos autoimpuesto de teorizar sobre la actividad plástica. Por otra parte, nos estaba empujando a pesar la exigencia burocrático-académica de la "titulación" como condición para "ejercer" la profesión. En búsqueda pues de nuestra "titulación", pero en búsqueda también de no hacer el típico "trabajito" para el exclusivo cumplimiento burocrático, decidimos bajo estas premisas enfocar el mayor esfuerzo en el trabajo teórico. En este orden, nos dedicamos a revisar el último tranco del trabajo realizado (consolidación p. 81). Producto de esto, nos hacemos claridad, respecto al hecho de que en la totalidad de los trabajos realizados en ese periodo -aun en los casos de trabajos por encargo- se manifestó siempre un punto de vista u opinión específicamente nuestro. Ahora bien, dado que en cada obra (tanto de este periodo como en toda pasada) fuimos dejando siempre una huella de opinión propia, se dedujo en consecuencia que podíamos considerarnos entonces como un tipo especializado de opinador. En otras palabras, un tipo de profesional que con la especificidad de su trabajo emitía una opinión. Desde una perspectiva teórica, debe mencionarse que si bien es cierto que seguíamos clavados en "contenedismos" de clara filiación ideológica, el rigor teórico-metodológico que nos fuimos imponiendo dio la posibilidad de empezar a comprender el problema desde una óptica más amplia, pues ya no nos contentamos con hablar del "contenido" como un absoluto terminológico; sino que nos dimos a la tarea de explicarnos qué estructuras gnoseológicas lo sustentaban.

El estudio de este asunto nos llevó de una manera natural a lindar con el más alto nivel de abstracción: el filosófico, el cual nos

permitió a su vez, diversificar nuestro entendimiento del problema y en el mismo sentido empezar a reengarzar los distantes logros que habíamos podido recoger con nuestra joven producción atrás. Por último nos gustaría señalar que el estudio de la Filosofía nos permitió valorar claramente el papel de la metodología en todo proceso de investigación y conocimiento. Desgraciadamente, en la Licenciatura en Artes Visuales, esta importante materia de estudio se da hasta los últimos dos semestres, ocasionando lo anterior que, cuando el estudiante tiene contacto con este campo de estudio es demasiado tarde, pues ya cubrió el 75% de su formación. El daño es irreparable, pues se le privó durante casi toda su formación de contar con una indispensable herramienta de trabajo. Por nuestra parte, la importancia que le dimos a dicho asunto se ve claramente demostrada con el hecho de que elevamos teóricamente hablando, el asunto del opinador a la categoría de hipótesis de trabajo.

El quinto y último momento está claramente demarcado por la actividad plástica del periodo denominado Desarrollo (noviembre 81 a diciembre 84) y en el cual como ya se apuntó, descollamos en una actividad constante durante un lapso prolongado. En este periodo se van a sintetizar y a concretar los distintos asuntos en los que habíamos empeñado nuestro esfuerzo. Respecto al problema de la opinión, que es el que en este caso interesa, cabe señalar que su cabal comprensión sobrevino al compás del trabajo y que teóricamente lo que medió para su correcto encuadramiento fue precisamente la utilización continua de la metodología de análisis descubierta por el Taller en su pasado inmediato. Esta metodología nos permitió revitalizar el plano formal de nuestra propia obra. Nos permitió revisar los problemas de la forma (entendemos por forma: es materia organizada con una intención básicamente estética). Nos volvió los ojos hacia la materialidad de nuestra actividad en un plano superior, pues en el pasado el interés se centraba más bien en el dominio técnico y de oficio de la misma. Ahora se trataba ya de incursionar, por ejemplo en las relaciones medios-formas y su repercusión en la obra como totalidad; el significado de un determinado cromatismo en la obra; el significado de determinadas áreas de contraste textural en la forma, etc., etc. Lo anterior nos llevó por una parte a estudiar con particular interés algunos problemas de la estética contemporánea y por otro lado nos llevó a entender el problema de la opinión desde una perspectiva distinta, pues hasta ese momento nos habíamos estado moviendo claramente dentro de los límites del "contenedismo" (el "contenedismo" es la tendencia hegemónica en la teoría del "arte" burguesa, que meto

dológicamente disocia la obra en dos planos diferenciados: el plano de la forma y el plano del contenido, desconectando entre ellos sus interacciones múltiples y desconectando la obra de sus determinantes histórico-sociales. Nos gustaría agregar que dicho "contenedismo" había llegado a nosotros a través de nuestras clases de Teoría del Arte en la Universidad y las "filtraciones" ideológicas que inevitablemente nos llegaron a través de la lectura de ciertos escritos de supuesta filiación "marxista". Sea como fuese, la verdad era que el "contenedismo" en que nos habíamos estado moviendo era un "contenedismo" en constante proceso de erosión y que en este preciso momento encuentra su finalización). La perspectiva distinta consistió en entender que en todo caso la *especificidad* de la opinión recidía en primera instancia en su materialidad física. Materialidad que en caso particular de la Plástica radicaba ante todo en la facticidad de sus medios y formas (cabe aquí pagar una estricta deuda de honestidad profesional, con relevantes autores de la estética contemporánea, los cuales, una vez descubierto este importante filón de la teoría, nos alimentaron con sus importantísimas observaciones: Dewey; Meyer-Green, Della Volpe; Formaggio e Hijar entre otros). Toda vez que tomamos plena conciencia del pleno valor estético de la materialidad de la obra, pudimos acceder a una redefinición del problema de la opinión, pues en lo sucesivo ya no la entenderíamos como un asunto ligado exclusivamente a la manifestación del pensamiento, sino que ésta se hallaba claramente mediada y determinada por la materialidad misma de la obra. De lo anterior se siguió como consecuencia que no podíamos seguir usando el término genérico de opinión como sinónimo de "contenido", puesto que al final de cuentas en Plástica no podía hablarse de contenido al margen tanto de los medios (en particular los soportes y materiales), como de las formas mismas. La totalidad de la obra constituía un contenido. Un contenido plástico en específico (éste sólo para efectos de estudio se podía disociar, metodológicamente hablando, en un determinado número de categorías, pero que en realidad concreta siempre se nos mostraba como una totalidad). Todo lo anterior, implicó naturalmente que tuviésemos que plantearnos la necesidad de revisar la hipótesis inicial. Así como parte de esa revisión a más de tener presente la importante superación del "contenedismo", se consideraron las pesquisas teóricas que a esas alturas se habían alcanzado en el campo de la Epistemología. En este orden, se habían hecho importantes hallazgos, pues habíamos logrado comprender que un contenido en general podía ser "desdoblado" en un determinado número de componentes constitutivos. En especial nos interesaron dos: la *Weltanschauung* (concepción del mundo) y la profundización de la ideología. En particular, el estudio de esta última nos

llevará a comprender que, entre otros de sus elementos constitutivos, la moral, como parte integrante de toda práctica, era algo de suyo *irrenunciable*. Precisamente en esta tesitura, podemos recobrar la validez de nuestra propia experiencia como profesionales, pues ya en el pasado inmediato, detrás de cada una de nuestras obras, se encontraba precisamente una *eticidad* particular como productores y también una enfática *posición política*. Así pudimos identificar claramente cuatro elementos fundamentales de toda obra plástica, dos ligadas a la Epistemología: a) la *Weltanschauung*; b) la ideología; una ligada a la Filosofía: la axiología. Y una última ligada al Materialismo Histórico: la *posición política*. Al confrontar estos avances en la comprensión teórica del problema del contenido en general y el importante avance de la revalorización del plano formal y técnico de la obra, llegamos a la conclusión de que no eran de ninguna manera antitéticos, sino que se trataba de planos diferenciados e integrados de un mismo fenómeno: la obra plástica. El último asunto por resolver fue el de la hipótesis misma. A este respecto cabe señalar que la discusión que dimos tuvo siempre como marco de referencia todos los considerandos arriba apuntados. Al filo de aquellos nos preguntamos qué tanto nos interesaba demostrar que todo productor de plástica era básicamente un opinador. Un sujeto que vertía una determinada opinión con su trabajo. En este sentido lo primero que analizamos fue primeramente el término mismo opinión. Al respecto, y con un enfoque epistemológico, pudimos sacar en claro que dado que tal y como lo apunta muy correctamente Hauser, el problema de la verdad en la producción artística en general y por extensión en la obra plástica, reviste una naturaleza distinta que en el campo de la teoría. En tonces lo anterior implicaba, de entrada, la imposibilidad de plantear el problema en términos de valoración gnoseológica, pero lo señalado no invalidaba en absoluto la posibilidad de investigar e inquirir sobre algunos de los factores epistemológicos sobre los que se levantaba y construía la opinión. La otra vertiente que se podía investigar y que tampoco quedaba invalidado por el planteamiento hauseriano, era precisamente la sociológica: dado que toda obra se vierte siempre en un determinado *corpus* social, de esto se originan una gama de asuntos de suma importancia. Por una parte, el productor plástico cuando dirige una determinada obra, ésta manifiesta inevitablemente una determinada posición plástico-estética. La posición que aquel ha elegido. Pero como en una sociedad dividida en clases los actos de elección siempre revisten un carácter de toma de partido político por alguna de las clases, entonces la posición plástico-estética, podía reducirse en última instancia a una toma de posición mucho más general: la posición política. Por otra parte, y no despegán

donos del plano sociológico se podía abordar también el problema de la *profesionalidad* de los sujetos que producían algún tipo de obra plástica. Nos referimos al claro hecho de que no cualquier hijo de vecino puede ser "artista". Sólo pueden ser "artistas" aquellos sujetos que el sistema ha sancionado para emitir con "voz autorizada" un determinado punto de vista sobre las cuestiones plástico-estéticas (esta *autoridad* dimanaba de dos fuentes básicas a saber: de haber cursado estudios profesionales o cuando menos técnicos, en alguna institución "oficial" y al término de cuyos estudios el Estado facultaba al profesional -título mediante- a ejercer un determinado terreno del poder político ideológico dominante. O bien, del aval y sanción de los mercaderes de la "obra de arte", los cuales deciden, básicamente a partir de la racionalidad de la ganancia económica, cuáles opiniones plásticas circulan en sus mercados y cuáles no). Hablar pues del profesional de la Plástica como un opinador sumamente especializado y por lo tanto con un determinado poder político-ideológico, puede resultar infinitamente más rico e interesante, teóricamente hablando, que seguir repitiendo estúpidamente el tétrico vacío de la estética romántico-espiritualista dominante. Dado que tendremos que abandonar este asunto por la dinámica misma del trabajo, dejaremos una constancia irrefutable de que es infinitamente superior considerar al productor como un opinador plástico profesional, pues si es plenamente reconocido que aquel ejerce *realmente* un poder (que los demás no pueden por no estar "calificados" y "autorizados"), entonces de este hecho dimana una irrenunciable responsabilidad social de este tipo de profesional y la cual tiene que ser encarada claramente frente al cuerpo social. De otra manera, esto es de seguir considerando al productor como "artista": "ser superior"; "anacoreta"; "genio sublime" e "iluminado". Este de todas maneras continuará ejerciendo y explotando su parcela de poder político-ideológico, con la gran diferencia de que en este caso no tendrá que ser responsable ante nadie de su actividad profesional o más bien dicho, sólo seguirá siendo "responsable" ante los mercaderes del "arte", cuestión inadmisiblemente dentro del ámbito universitario, puesto que una de las tareas fundamentales de ésta es precisamente generar profesionales que tienen a hacer efectivo el acceso de la mayoría a los "beneficios" de la cultura contemporánea, o bien a la transformación de ésta.

En síntesis, podía ser demostrada la hipótesis inicial, desde un punto de vista teórico, sólo que el hacerlo nos hubiese llevado a tener que dejar de lado una gran parte de los avances teóricos logrados. En verdad no estábamos dispuestos a sacrificar una rica cantidad de trabajo en aras de una tosudez metodológica, que lejos de en-

riquecer el horizonte de este trabajo lo limitaba. Así, al revisar la totalidad del proceso nos percatamos de que si al asunto de la opinión plástica se le enfocaba desde la perspectiva de la obra misma, entonces aquella cobraba una riqueza teórica que nos parecía más importante. Así, a la luz de una rigurosa crítica, decidimos transformar la hipótesis inicial por una sustantivamente más rica, quedando a demostrar en la parte última de este trabajo como sigue:

LA OPINIÓN ES UNA COMPONENTE ESENCIAL DE TODA OBRA PLÁSTICA

PARTE SEGUNDA

II.1 ALGUNAS REFERENCIAS TEORICO-HISTORICAS DEL TERMINO OPINION Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

No es propósito hacer una revisión histórica exhaustiva del término que nos ocupa, pues pensamos que con algunos ejemplos de su utilización, sobre todo en el campo de la Filosofía, es más que suficiente para ubicar el problema. En este orden, es importante señalar que las citas tomadas de diversos filósofos, procuraron siempre estreñirse a la manera particular en que cada uno de aquellos entendía el término opinión y que sólo utilizamos el método deductivo en aquel caso en que el autor, sin estarse refiriendo en sentido estricto a la problemática que nos interesa, se puede inferir de lo que está exponiendo:

"Vale la pena -dice Locke- investigar los límites que separan la opinión del conocimiento..."¹

En esta idea el célebre filósofo inglés John Locke, de entrada reconoce a la opinión como algo distinto y diferenciado del conocimiento. Esto es como un no conocer. Un desconocimiento. Una frontera en la cual se termina el conocimiento. Más adelante en su exposición el autor nos deja ver cuál es el contenido con el que se colma el término en cuestión, puesto que en la primera idea lo único que hizo fue demarcar a nivel muy general dos asuntos: el conocimiento por un lado; la opinión por otro:

"... investigaré -prosigue Locke- la naturaleza y fundamento de la creencia u opinión..."² Y más adelante:
"La intuición y la demostración son los grados de nuestro conocimiento: todo lo que no puede referirse a uno de estos dos grados no es sino fe u opinión..."³

Así pues, podemos decir que para el autor citado, la opinión es idéntica a fe o creencia. Términos ambos que excluyen siempre la posibilidad del conocimiento, por ende. La posición teórica de Locke no puede ser más clara, firme y de completa seriedad intelectual; sin embargo, no todos los autores presentan siempre la misma consistencia teórica, por ejemplo la utilización que del término hace Johann Cottlieb Fichte en su Introducción a la Teoría de la Ciencia. Por una parte la suscribe en las palabras de Baco de Verulamio (en el epígrafe con el que inicia propiamente la obra), como algo carente de seriedad -de seriedad intelectual se entiende, pues su discurso versa precisamente en torno al pensamiento científico:

"En cuanto a la cosa de que se trata, -dice Verulamio- pedimos que los hombres piensen que no es una mera opinión, sino una obra seria..."⁴

En una idea como la expuesta arriba se nos ofrece a la opinión como algo de suyo insubstancial; irreal; informal; vacuo. Antónimos todos de la seriedad proclamada por Verulamio y plenamente suscrita por Fitch. Ahora bien, la inconsistencia proviene precisamente de la falta de rigor en el uso de los conceptos, pues ya en un discurso propio dice por ejemplo:

"... pues no es, en absoluto, mi opinión que deba sostenerse lo que por el sistema está refutado."5

Evidentemente aquí la utilización del término, aún con la dificultad que representa un párrafo tan descontextualizado, no puede ser otra que la de sinónimo de punto de vista, pues de otra manera, a lo que con toda seguridad arribaríamos, sería a que el autor negara de entrada todo peso intelectual a su opinión. O en sus propios términos a la seriedad de su punto de vista. Hasta aquí con Fitch, el cual nos ha mostrado una utilización bastante laxa del término a tratar: en el caso del epígrafe la opinión es arrojada sin más, ni más al cesto de lo vacuo. Y en el segundo caso, de entrada le confiere al término una absoluta "seriedad". Substancialidad, formalidad, como se quiera. Echemos un vistazo a otros autores:

"Si el discurso -dice Hobbes- es puramente mental consiste en pensamientos disyuntivos de que la cosa será o no será, o de que ha sido o no ha sido. Así donde quiera que interrumpamos la cadena de un discurso humano, dejamos la presunción de que será o no será, si ha sido o no ha sido. A todo esto se denomina opinión."6

Esta línea de pensamiento considera la opinión como término sinónimo de incierto, problemático y cuestionable. En otra posición se encuentran pensadores como Berkeley, quien sin definir de entrada lo que entiende por opinión, mantiene consistentemente una manera de entender el término (aunque el párrafo que vamos a transcribir no corresponde en sentido estricto a la problemática que estamos tratando, sí nos permite inferir el contenido que le asigna el autor al término en cuestión):

"Aclarar este punto [se refiere Berkeley a la naturaleza del lenguaje y el abuso que se hace de él], me conduce en cierto modo a adelantar mi propósito señalando lo que en mi opinión ha tenido una parte principalísima en el entorpecimiento de toda especulación y que ha producido innumerables errores y perplejidades en todas las ramas del saber."7

En este párrafo se puede apreciar con toda claridad, que para este filósofo, el término de entrada no implica una reflexión negativa (como en el caso de Locke, para quien es sinónimo de ignorancia), pues en tal caso de principio todo su discurso carecería de toda sol

vencia intelectual. Tampoco el uso del término en el autor citado, se acerca siquiera a insinuar insubstancialidad o informalidad intelectual, pues nadie en sano juicio va a hacer un enunciado, en el cual sus premisas impliquen de principio vacuidad. Aquí, el término se ofrece como sinónimo de *punto de vista*. Como una determinada posición, condición, postura, como se quiera, con respecto a un determinado asunto -en el caso que nos ocupa con respecto al conocimiento mismo. Concretando, para Berkeley, hablar de "mi opinión" implica afirmar de entrada la plena validez teórica de su punto de vista o para hablar con mayor propiedad, de la certeza de su posición teórica.

Los ejemplos podrían traerse a granel a este escrito, dado que no es la intención hacer gala de una erudición que no cabe, ni tampoco cansar innecesariamente a nuestro respetable lector, nos limitaremos a proporcionar dos más, de distintos momentos históricos:

"*Hvum sententiarum quae vera sit, deus aliquis viderit*".⁸* Confiesa Cicerón ante la diversidad de puntos de vista en torno a la disputa teórica de qué cosa es el alma. Un ejemplo de nuestro tiempo lo constituye el juicio que hace Gastón Bachelard de la opinión. Para éste el término es "una generalización prematura".⁹ Así pues, lo que tenemos enfrente es un virtual campo de batalla, en el cual es indispensable ubicarse y por supuesto tomar una posición determinada. En este orden de ideas, hoy el problema no puede ser abordado sin tomar en consideración, en primer lugar, los aportes teóricos que sobre la materia de conocimiento ha hecho la Epistemología. En segundo lugar, el rebase que la práctica social, le ha impuesto al término en cuanto a su significado (se le ha dado este orden a los anteriores asuntos, por simple cuestión de coherencia expositiva, ya que hasta este momento sólo nos hemos movido en una estricta cuestión teórica, sin involucrar otros problemas, como en lo sucesivo tendremos que hacerlo). Retomando el hilo de nuestra exposición, afirmábamos que no podía intentarse abordar el problema del término opinión hoy día, sin atender a las importantes aportaciones de la Epistemología al problema de la relación verdad-error (en última instancia a través de los distintos ejemplos que dimos de la utilización del término, se puede sacar en conclusión que la fluctuación oscila entre quienes la consideran error gnocológico. O en caso contrario, quienes afirman su serdimento de verdad de principio). Por lo que respecta a una de las

* "De todas estas opiniones sólo un dios podría decir cuál es verdadera".

aportaciones que en el campo del conocimiento ha hecho la Epistemología, se encuentra el problema de los límites que demarcan la verdad del error. Anteriormente se les consideraba completamente antitéticos, pero hoy día es necesario señalar que:

"Si reconocemos que, fuera de un campo muy limitado de aseveraciones que recaen en hechos indudables, la verdad de toda proposición es solamente relativa, aproximada y provisional, siempre será susceptible de ser corregida y modificada a la luz de la nueva experiencia".¹⁰

En este momento histórico, las ciencias no buscan más verdades eternas, pues toda vez que esto fuera posible, *ipso facto* se cancelaría toda posibilidad futura de búsqueda e investigación. Así pues, la separación absoluta y radical entre verdad-error (conocer-no conocer), se ha reconocido plenamente más dinámica. Más dialéctica:

"Así como las verdades en general sólo son aproximadas y contienen la posibilidad de convertirse en error, así muchos errores no son falsedades absolutas sino que contienen un germen de verdad."¹¹

No podemos entrar aquí en una discusión sobre la relatividad de la verdad y el error, que nos alejaría en demasía del propósito de este trabajo, sólo nos es imperativo, a modo de que no pueda malinterpretarse lo que aquí se está diciendo, deslindar plena y totalmente con el relativismo subjetivista. Esta manera de sustentar el problema en cuestión nos es completamente ajena. Cuando aquí se habla de relatividad, se entiende que ésta emana precisamente del pleno conocimiento de:

"La verdad siempre es relativa a los medios particulares mediante los cuales la hemos alcanzado. Sólo podemos expresar la verdad acerca de las cosas en términos de nuestra propia experiencia y de la acción por la cual hemos llegado a conocerla."¹²

No estamos negando ni la objetividad de la verdad ni negamos tampoco la posibilidad de acceder a verdades absolutas -entendidas éstas como la suma de verdades parciales de fenómenos concretos. Nos referimos claramente al hecho de que:

"... las posibilidades de conocimiento de cada hombre por separado y de cada generación, están limitadas por las condiciones históricas respectivas y por un nivel determinado del desarrollo de la producción, de la ciencia y de la técnica experimental. Por eso son relativos los conocimientos del hombre en cada etapa históricamente determinada; por eso adquieren ineludiblemente el carácter de verdad relativa."¹³

Señalábamos al inicio de esta discusión que era indispensable ubicarse y tomar una posición teórica frente al problema que nos ocupa.

Así lo hemos hecho aunque de una manera implícita y no declarada. A modo de no dejar lugar a dudas de la posición teórica que asumimos frente al problema de la relatividad de la verdad, manifestamos que:

"La dialéctica materialista de Marx-Engels contiene parte de relativismo, pero no es reductible al relativismo; o sea reconoce la relatividad de todo nuestro conocimiento no el sentido de negar la verdad objetiva, sino el carácter históricamente condicionado de los límites de la aproximación de nuestro conocimiento a esta verdad".¹⁴

Concretando, tenemos pues que la opinión, como expresión puramente del pensamiento, en todo caso está ligada al cimiento de error o falsedad del contenido que expresa. ¿Debemos considerar entonces a la opinión como un juicio disyuntivo, tal y como lo propone Hobbes? De ninguna manera, pues cuando se emite opinión, en el mismo sentido se afirma la verosimilitud del propio punto de vista y en última instancia la plena validez del propio sistema lógico-gnocológico.* Una opinión no es una alternativa entre dos cosas por una de las cuales hay que optar -preposición disyuntiva. Ni tampoco es un argumento que tenga la cualidad de separar o desunir una cadena de pensamiento como único fin en sí mismo, pues a esto desde una perspectiva de la lógica formal, le corresponde dicha función al silogismo o polisilogismo.¹⁵ Tenemos pues, que la opinión, desde una perspectiva epistemológica no puede ser considerada como sinónimo de error, dudoso, conjetural o ignorancia. En todo caso como ya se afirmó, lo anterior depende del sustento lógico-gnocológico en que se base y no en una cualidad intrínseca de la opinión, pues en tal caso toda opinión llevaría inevitablemente el estigma de la ignorancia, falsedad o error, cuestión plenamente insostenible a la luz de la *práctica misma*. Pensamos que el planteamiento es lo suficientemente claro; sin embargo y en el mismo sentido, plantear el problema de la manera en que se ha planteado nos haría resbalar inevitablemente en un idealismo que rechazamos con toda nuestra fuerza. Expliquémonos: el problema de si la opinión es sinónimo de creencia, fe, dudoso, conjetural, cuestionable, etc., no es un problema puramente formal. No es un problema que sólo le concierna a la Teoría del Conocimiento, pues verlo de esa manera nos llevaría inevitablemente a confluir con el idealismo clásico, para quienes el conocimiento es un problema teórico de:

"... de las condiciones formales, intemporales del conocimiento, una teoría del cogito (Descartes, Husserl), una teoría de las formas a priori del espíritu humano (Kant) o una teoría del saber absoluto (Hegel)".¹⁶

* Entendemos aquí por sistema lógico-gnocológico, la estructura conceptual cognoscitiva, a partir de la cual un sujeto dado, interpreta y juzga la totalidad.

No se trata de debatir, en ningún caso, en un mundo de puras ideas. En lucubrar con puros fantasmas ideales. Se trata de que el problema de la opinión tiene una terrenalidad muy concreta, que es la práctica social misma. O para expresarnos con corrección, la opinión constituye siempre una determinada actividad social. En este punto precisamente, es en el que nos apartamos del pensamiento filosófico idealista tradicional, para plantear el problema desde una óptica completamente distinta, pues para nosotros la opinión no es ya más una pura expresión mental de determinados contenidos del pensamiento. Algo puramente abstracto o ideal. La naturaleza del fenómeno, afirmamos, es distinta pues la opinión como tal no se cumple sino en su plena realización. Es en todo caso y siempre efectividad. Es además una actividad que conlleva irrenunciablemente una dimensión social, pues siempre se dirige a otro u otros (no puede plantearse, en ningún sentido, la actividad o acción de opinar sin presuponer un interlocutor posible. Nadie opina para sí mismo. Se opina para otros. Nada más). De esto se sigue de una manera natural que la acción de opinar encara, indudablemente problemas como el del hecho mismo de que un sujeto que emite una opinión, lo hace siempre desde una determinada posición social en sentido económico, así como desde una determinada posición ideológica, cuestiones que por lo demás involucran el área de los fines e intereses, que operan como detonadores del opinador en cuestión y que lo hacen emitir una determinada opinión en un sentido y no en otro. Hemos mencionado una gama de problemas, que se encuentran conectados con una manera distinta de apreciar el problema de la opinión, sin haberlos pretendido agotar, pues ello es materia de la siguiente fase del trabajo. Ahora bien, es menester en este punto recobrar el propósito con el que iniciamos esta parte del escrito y en la cual mencionábamos que a la luz de la práctica social misma, el término opinión ha venido sufriendo modificaciones serias a nivel de su significado. Expliquémonos: hoy día para ninguno de los lectores que amablemente nos prestan atención, son ajenas frases como las siguientes: "la opinión autorizada del ingeniero 'X' nos ilustrará al respecto"; "se ha contado con el punto de vista de expertos en la materia". O también: "en la opinión altamente calificada del doctor 'N', no existe ningún problema", etc., etc. Los ejemplos podrían citarse a granel, sin embargo nos abstendremos de hacerlo, pues consideramos que la práctica social cotidiana constituye una vasta fuente proveedora sobre estas maneras de expresión de uso generalizado y que naturalmente compartimos con nuestros interlocutores, pues a querer o no todos en una ciudad como ésta abrevamos en las mismas fuentes (revistas especializadas, periódicos, revistas, televisión, radio, mesas redondas, conferencias, etc.). Ahora bien, lo que aquí deseamos plantear es que, independientemente de que las

anteriores expresiones pudiesen objetarse por pertenecer al campo de los lugares comunes, intelectualmente hablando, aquellas descansan siempre bajo el presupuesto de una determinada autoridad, intelectual en el caso que nos ocupa y presuponen *siempre* una positividad lógico-gnoceológica. Esto es, se parte del presupuesto de que sea cual fuese la opinión vertida, ésta se sustenta en un aparato conceptual-cognoscitivo verdadero y por lo tanto plenamente válido para ser ofrecido a los demás como criterio de calidad y por lo tanto susceptible de convertirse en directriz conceptual de determinados "sectores" sociales. Pero el asunto va mucho más allá, pues si sólo se tratara de una cuestión puramente retórica o de un simple juego y re juego de ideas, la irradiación de opiniones no rebasaría nunca el marco de lo que pudiésemos denominar juegos mentales. Cosa que no sucede así, pues es claro que cuando el Dr. 'a' emite una determinada opinión, ésta no sólo va a "nomar criterio", sino que justamente aquel punto de vista además de condicionar, regular, corregir, reafirmar, generar, etc. determinadas maneras de pensamiento, *incide* sobre la conducta del sujeto y en última instancia en sus acciones. Es decir en su actividad.

Concluyendo pues, la práctica social nos muestra que el término opinión, hoy día implica en su significado una determinada positividad lógico-cognoscitiva, alderredor de la cual se da una invariable incidencia sobre el pensamiento de un determinado interlocutor, y más allá una incidencia sobre la actividad de éste. Es en suma, la opinión por excelencia, actividad humana, modificadora de actividad humana.

Nos hallamos en condiciones a este nivel, de plantear la problemática a que nos enfrentamos; para no pocos sujetos, el término opinión implica de base una negatividad lógico-gnoceológica y se le mantiene siempre como una cuestión puramente mental. Para otros, el término denota de principio una positividad lógico-gnoceológica y se le tiene de una manera implícita como algo de suyo práctico. Para quienes ejecutan este trabajo, el término en cuestión no puede reducirse en exclusiva al factor puramente ideal, el cual por supuesto no negamos; sino que es menester considerar su esencialidad práctica, la cual consideramos no ha sido adecuadamente estudiada (decimos que no ha sido adecuadamente estudiada, porque sobre el asunto existen indicios de su observación en la literatura filosófica moderna). Tal es el caso del conspicuo pensador René Descartes, quien en su capital Discurso del Método, afirma al respecto de la opinión:

"Y aunque entre los persas y los chinos haya hombres tan sensatos como entre nosotros, me parecía que lo más útil era regirme según aquellos con los que tenía que vivir; y que para saber cuáles eran verdaderamente sus opiniones, habla que fijarme más en aquello que practicaban que no en aquello que declan [las curvas son nuestras]..."¹⁷

Hace falta pues profundizar esta cuestión, pues para nosotros como productores, reviste una importancia singular ya que según afirmamos somos un tipo especializado de opinador: opinadores plásticos. Se hace necesario consecuentemente, dar paso a una discusión que tienda a dar claridad sobre las estructuras lógico-gnoceológicas generales, en que se sustenta toda opinión, ya sea entendida ésta como pura expresión del pensamiento, o como una práctica social. Una vez allanado el camino, demostrar cómo el productor plástico a partir de la especificidad material de su trabajo deviene un tipo específico de opinador. Y posteriormente revisar por último, las consecuencias histórico-sociales de tal reconocimiento. Pasemos sin mayores preámbulos a desarrollar el asunto.

II.2 LA OPINION EN GENERAL

"... la opinión es como la reina del mundo..."¹⁸ afirmaba Bleise Pascal a finales del siglo XVII. Su enunciado, según entendemos toma nota de un hecho importante de la actividad de la sociedad francesa de aquella época. A tal punto esto fue así, que por una parte la cuestión le amerita una reflexión dentro del conjunto de su obra filosófica. Por otra, es por demás significativo que el pensador igualara el término opinión al más alto rango económico-político-social posible, dentro del límite de las relaciones sociales de aquel momento: los reyes. Los reyes que no eran otra cosa que la máxima expresión social del poder económico; de la fuerza política y de la omnipresencia ideológica. Equiparar pues a la opinión con la figura del rey (o de la reina, lo mismo da pues ambos son dos caras de una misma moneda), era de fondo hablar de la fuerza y amplitud -por eso habla del mundo, no nada más de Francia- dicho fenómeno. A dos siglos de distancia, podría pensarse que la importancia social del asunto que nos ocupa, pudo haber cambiado, pues el conjunto de relaciones sociales que hicieron posible un planteamiento como el pascaliano, naturalmente han cambiado. Así es en efecto, la importancia social de la opinión como actividad, hoy es muchísimo más importante de lo que fue ayer. Tan es así que hoy día el Estado cuida celosamente su

prefiguración, a semejanza de sus propios intereses económicos, políticos e ideológicos, y por lo tanto custodia y censura dicha actividad. Más aún, hoy a la luz de los tramposamente llamados "medios de comunicación masiva" su importancia social se ha acentuado en extremo, pues se la utiliza no tan solo para formar determinadas maneras de pensar, sino que se la utiliza para prefigurar ciertos patrones de conducta que le son propicios a la clase dominante.

En este momento histórico, tanto en México como en la mayoría de los países de nuestra América Latina, la opinión está en el centro de la actividad social. La magnitud de su importancia está claramente evidenciada por el interés político que las burguesías dominantes ponen en la supuesta defensa de su "libre" ejercicio (la "libertad" de opinión constituye hoy día uno de los más caros mitos de la ideología burguesa dominante. Afirmamos que es un mito, pues casi para nadie es un secreto que en la mayoría abrumadora de los países latinoamericanos, se ejerce una represión sistemática contra todos aquellos puntos de vista que disienten de la ideología dominante. En nuestro país baste mencionar un ejemplo de calidad: el asesinato del periodista Manuel Buendía, el cual después de muchísimos meses de perpetrado, el gobierno no da muestras, ni siquiera indicios de voluntad política, para castigar a los culpables. Por algo será). Pero no se trata únicamente de su supuesta defensa, sino que hoy a través de algunos aparatos de Estado -como las llamadas Secretarías de Información y Comunicación Social- se incide directamente sobre el modelaje de la eufemísticamente llamada opinión pública, buscando la homogenización y estandarización de las ideas y prácticas de las clases subordinadas en torno a los intereses -económicos, políticos e ideológicos- de la clase dominante. Así la importancia de intentar un estudio, que tienda a explicar una cuestión que por su inmediatez, por su cercanía se da como algo ya sabido, salta a la vista, pues se trata según vemos, de la típica situación en que todo mundo piensa saber sobre el asunto, cuando en realidad, fuera de algunas observaciones teóricas aisladas, no existe a la fecha un análisis que explique este fenómeno. El problema de la opinión dista mucho de ser un territorio adecuadamente estudiado en el cual puedan echarse las conciencias al plácido reposo de los asuntos resueltos. Hace falta por el contrario, un esfuerzo intelectual para tratar de hacer alguna luz sobre un espectro de la práctica social, que hoy por hoy usufructúa a placer la ideología burguesa dominante.

A fuerza de ser intelectualmente honestos y a modo también de ponernos a buen resguardo de excesiva imprudencia, desbocada soberbia o vanidad, en esta parte del trabajo nos hemos propuesto, si no agotar la totalidad del intrincado problema de la opinión, sí plantear y abordar los filones teóricos nodales para la comprensión de dicho asunto.

II.3 LA OPINION COMO CONCEPTO

"El ámbito de un concepto -dice Adorno- exige la pregunta acerca de la existencia de lo contenido en él..."¹⁹ En este orden, es indispensable, para la construcción de la opinión como concepto, insistir en que una de sus cualidades distintivas es la de ser precisamente, actividad humana. No es algo meramente posible. Se da en la efectividad o simplemente no es. Ahora bien, dado que no existe actividad humana que no exprese algún contenido de pensamiento, es indispensable abordar este ángulo del asunto. Dejando claramente establecido que de ninguna manera puede reducirse la opinión a puros contenidos de pensamiento, pues precisamente el que la opinión sólo encuentre su plena realización en su ser para otro, o sea en su real dimensión en lo social, de esto se desprende naturalmente una buena cantidad de problemas que nos interesa señalar.

La opinión es una clase de actividad social a través de la cual los sujetos, en una formación social dada, hacen manifiestos determinados contenidos de pensamiento. Dado que en este lugar se hace uso de algunas categorías y conceptos, y es indispensable antes de seguir adelante explicar qué entendemos por cada una de ellas:

"Por actividad en general entendemos el acto o conjunto de actos en virtud de los cuales un sujeto activo (agente) modifica una materia prima dada (actividad es aquí sinónimo de acción entendida también como un acto o conjunto de actos que modifican una materia exterior o inmanente al sujeto). Esta caracterización de la actividad justamente por su generalidad no especifica el tipo de agente (físico, biológico, humano), ni la naturaleza de la materia prima sobre la que actúa (cuerpo físico, ser vivo, vivencia psíquica, grupo, relación o institución social), ni determina tampoco la especie de actos (físicos, psíquicos, sociales) que conducen a cierta transformación. El resultado de la actividad o sea, su producto, se da asimismo en niveles diversos: puede ser una nueva partícula, un concepto, un útil, una obra artística o un nuevo sistema social.

En este amplio sentido, actividad se opone a pasividad y su esfera es la efectividad, no lo meramente posible."20

Ahora bien:

"La actividad propiamente humana sólo se da cuando los actos dirigidos a un objeto para transformarlo se inician con un resultado ideal, o fin, y terminan con un resultado o producto efectivos, reales".21

La opinión cubre cabalmente todas y cada una de las peculiaridades y rasgos distintivos de la actividad humana: se produce invariablemente un determinado producto o resultado efectivo. Trátese de un discurso escrito, verbal, una obra literaria, musical, plástica, etc. Naturalmente lo anterior presupone una cadena de actos (verbales, se mánticos, manuales, etc.) que tienden a modificar una materia dada. Por último existe siempre a la base de cualquier opinión un determinado fin o intención, que es el que "monitorea" todo proceso. Ahora bien, la opinión como cualquier otra actividad humana no se da in vacuo, sino que se encuentra siempre enmarcada y claramente delimitada por una formación social específica, que es la que históricamente la carga y colma de contenidos específicos y concretos:

"Llamaremos formación social a una totalidad social concreta históricamente determinada.

Esta totalidad social concreta, históricamente determinada, puede corresponder a un país determinado o a una serie de países que tienen características más o menos similares y una historia común. (...)"21

"Ahora bien, como toda totalidad social, esta totalidad social concreta, históricamente determinada, está compuesta de una estructura económica, una estructura ideológica y una estructura jurídico-política (...). Por lo tanto, en toda formación social, salvo muy escasas excepciones, encontramos:

- 1) Una estructura económica compleja, en la que coexisten diversas relaciones de producción. Una de estas relaciones ocupa un lugar dominante, imponiendo sus leyes de funcionamiento a las otras relaciones subordinadas;
- 2) una estructura ideológica compleja formada por diversas tendencias ideológicas. La tendencia ideológica dominante, que subordina y deforma a las demás tendencias, corresponde generalmente a la tendencia ideológica de la clase dominante, es decir, a la tendencia propia del polo explotador de la relación de producción dominante;
- 3) una estructura jurídico-política compleja, que cumple la función de dominación de la clase dominante."22

En último término, entendemos que toda actividad humana implica necesariamente la copresencia de contenidos de pensamiento que son

los que le confieren determinados significados intelectuales a la práctica misma o a los productos resultado de ella. En este orden de ideas, cuando hablamos de contenido de pensamiento nos referimos al conjunto de elementos de pensamiento que conforman una estructura intelectual dada, a partir de la cual un sujeto interpreta, ordena y manipula tanto la naturaleza como la totalidad social en que se halla inmerso. Es necesario subrayar aquí, en sentido estricto, las estructuras intelectuales particulares -la de cada sujeto en particular- son las maneras particulares de interiorizar, las estructuras intelectuales dominantes, en una formación social dada. En otras palabras, que las estructuras intelectuales particulares no emergen espontáneamente y al completo y soberano albedrío del sujeto, sino que aquellas se van configurando del material de pensamiento que la clase dominante proporciona al resto del cuerpo social para mantener la cohesión y finalmente el *status quo* de la formación social concreta que les es propicia -no tenemos tiempo de abordar este rico asunto en toda su profundidad y riqueza, baste como prueba de todo lo que hemos afirmado arriba, el papel que juegan por ejemplo las escuelas preprimarias, primarias, etc., y el libro de texto "gratuito". Ahora bien, de todo lo anterior no se sigue que las estructuras intelectuales particulares no puedan sufrir transformaciones a lo largo de un proceso de vida social de un sujeto. Desde luego que *pueden*, que se dé o no, depende de muchos factores y contingencias.

II.4 DISECCION ANALITICA DE LA OPINION

La opinión puede ser estudiada básicamente desde dos planos diferentes -diferenciados no quiere decir aquí antitéticos: el primero de ellos es el plano práctico o de acciones propiamente dicho. Estudiar éste, nos llevaría a linder claramente con aspectos teórico históricos, políticos, sociológicos, etc. Aspectos todos de capital importancia, pero detenernos solamente en este importante plano, no nos permitiría construir una explicación lo más completa posible del asunto que nos ocupa. Para que ello se pueda dar es indispensable también abordar la cuestión desde el plano de los contenidos de pensamiento, que toda opinión, independientemente del tipo específico que sea, conlleva. En otras palabras, es indispensable también investigar acerca de las estructuras intelectuales generales, que toda opinión presupone. Cabe aclarar aquí que la división metodológica que se propone, es un recurso lógico-abstracto que tiende a separar lo que de suyo es inseparable. Tal separación sólo puede ser concebi

da como un esfuerzo cognoscitivo, para calar en una cuestión que en la realidad cotidiana se muestra siempre como una totalidad.

Tanto por limitaciones intelectuales como por comodidad discursiva decidimos abordar primero el plano de los contenidos de pensamiento, para posteriormente abordar el plano práctico propiamente dicho: entrando en el asunto que aquí corresponde mencionaremos que toda opinión, cualesquiera que ésta sea y de la manera en que se materialice, parte siempre del *presupuesto de la plena validez y certidumbre de los elementos de pensamiento* (términos, conceptos, categorías) en que se sustenta. En efecto, toda opinión cuando es verdadera, parte del presupuesto de que ésta se fundamenta en terrenos verdaderos y por lo tanto plenamente válidos. ¿En qué presupuestos de pensamiento descansa la certidumbre de validez de una opinión determinada? La certidumbre de validez en que se fundamenta toda opinión descansa siempre en cuando menos tres continentes* de pensamiento fundamentales (denominaremos aquí como continentes de pensamiento a un determinado grupo de elementos de pensamiento, que guardan entre sí rasgos de sustancialidad común):

- Concepción del mundo.
- Ideología.
- Axiología.

La interrelación de estos tres continentes de pensamiento vienen a constituir, en sentido estricto, la parte más importante de la estructura intelectual sobre la que se levanta la opinión como actividad. De la combinación, interacción y disposición de todos y cada uno de los elementos de pensamiento constitutivos de cada uno de los continentes de pensamiento, dependerá en una gran proporción el sentido de una opinión.

En orden metodológico conozcamos en particular cada uno de los continentes de pensamiento y su nexa con la opinión.

* Usamos este término con la intención de dar idea de la amplitud y extensión de pensamiento que implica cada uno.

II.5 LA OPINION Y LA CONCEPCION DEL MUNDO

Entendemos aquí por concepción del mundo, el conjunto de términos y/o conceptos básicos a partir de los cuales un sujeto dado estructura gnoseológicamente la totalidad (naturaleza y vida social).

Todas las culturas del planeta han explicado, a partir de distintos términos y conceptos el origen del mundo. El origen del cosmos. El origen de los hombres mismos, etc. En todas las latitudes geográficas en las cuales han surgido distintas culturas y acorde siempre con las premisas propias de sus muy particulares formaciones sociales, se ha ido dando respuesta, de muy diversas maneras, a preguntas sobre los orígenes. Lo anterior ha ido propiciando que en el intento por responder se fueran cuajando distintos términos y conceptos básicos, a partir de los cuales se estructurarían también determinadas maneras de concebir e interpretar los distintos niveles de la realidad. En este orden, han existido y existen diversas concepciones del mundo: mágicas, animistas, mitológicas, religiosas, científicas, etc. No obstante su gran variedad, desde un punto de vista filosófico, puede reducirse a dos grandes grupos: la concepción idealista; la concepción materialista.²⁴

"Los filósofos que consideran que la materia es primaria y la conciencia secundaria, derivada de la materia, se sitúan en el campo del *materialismo*. A su modo de ver, la materia es eterna, jamás la creó nadie; y en el mundo no existen fuerzas algunas sobrenaturales (...). Los filósofos que consideran que es *primario el espíritu, la conciencia*, se sitúan en el campo del *idealismo*. A juicio suyo, la conciencia ha existido antes que la materia y ha engendrado, ha traído a la vida a esta segunda: es la base de todo lo existente."²⁵

Naturalmente en las anteriores líneas se ha reducido la densa problemática de las distintas concepciones del mundo a un par irreductible. En este sentido es necesario aclarar aquí tanto en el campo de la concepción materialista, así como en el campo de la concepción idealista, se dan una gran variedad de matizaciones. Produciéndose necesariamente múltiples modalidades: Idealismo Objetivo; Idealismo Subjetivo; Idealismo Agnosticista; Idealismo Metafísico, etc.; etc. Por su parte el Materialismo también a lo largo de la historia ha tenido un cierto desarrollo que se manifiesta en distintas modalidades: Materialismo Contemplativo; Materialismo Metafísico; Materialismo Mecanicista; Materialismo Dialéctico. Ahora bien, independientemente de las distintas modalidades que cada concepción adopte, de base parte de alguna de las premisas conceptuales arriba señaladas, es por esa razón que en última instancia se llegue a reducir todas las concepciones posibles a dos antagónicas e irreductibles entre

sí (no hay tiempo de explicar aquí el papel histórico, que cada una de las concepciones ha ido jugando en la historia de la humanidad, base señalar aquí que en tanto el pensamiento idealista en general ha legitimado sistemáticamente la esclavitud espiritual del pueblo, ya sea a través del miedo a las fuerzas desconocidas de la naturaleza. Ya al pánico y sumisión al Dios judeocristiano. El Materialismo por su parte desde hace centurias se ha ido abriendo paso, tenazmente, para acabar con los fantasmas mentales que las distintas élites dominantes, en cada momento histórico han ido creando para dominar a sus respectivos pueblos).

"Todo hombre -dice Althusser- posee, espontáneamente, una concepción del mundo..."²⁶ La posesión de una determinada concepción, es algo de suyo irrenunciable. Forma parte del legado cultural de la sociedad en la cual se nazca. En el mismo sentido transmitida, a través de usos y costumbres, lo más rápidamente posible. Derivado de esto último apuntado la concepción del mundo de que se trate, tiende a ser espontánea, pues en realidad el sujeto no realiza un trabajo propiamente dicho de apropiación y cultivo de aquella, sino que a través de las ceremonias, ritos, cultos, etc., la interioriza hasta el punto de reconocerla como algo propio (el cuidado y cultivo de una concepción la ejecutan concretamente distintas instituciones sociales. En este momento histórico -la familia, la iglesia, la escuela, etc.- cada una de estas instituciones se encarga en cada etapa de desarrollo del sujeto de ir construyendo la concepción del mundo correspondiente), emergiendo cada que aquel la requiera, de manera automática. Espontaneidad alude por tanto fundamentalmente a "...las maneras particulares en que aprende -el sujeto- los esquemas y se adapta a ellos."²⁷ En el caso que nos ocupa el esquema lógico-terminológico o conceptual de la concepción del mundo correspondiente.

La importancia de este continente de pensamiento, es de tal magnitud que materialmente no existe actividad humana en la cual no se manifieste de una manera implícita o explícita la concepción respectiva:

"... incluso -señala Gramsci- en la más mínima manifestación de una actividad intelectual cualquiera, la del 'lenguaje', está contenida una determinada concepción del mundo."²⁸

Todo cuanto los hombres hacemos o decimos lleva la huella de una determinada Concepción.

De todo lo anterior se sigue naturalmente que tal y como lo señala Manheim toda opinión descansa invariablemente en una determinada Concepción del Mundo.²⁹ En este sentido y dado que esta última cons-

tituye el material básico de pensamiento a partir del cual se estructura una determinada manera de pensar es claro que la relación genética que se establece entre una y otra es la de determinación estructural de la última sobre la primera: es una determinación porque toda opinión conlleva elementos, que como ya se apuntó son irrenunciables, de la concepción correspondiente. Es estructural, porque es a partir de los conceptos básicos de una concepción del mundo que la totalidad de los elementos que constituyen una opinión, se disponen, combinan, ordenan y funcionan. Encuentran un sentido.

Una última cuestión sobre la concepción del mundo: en sentido estricto, ésta, de ninguna manera puede reducirse a nivel teórico a la ideología, ya que una concepción puede ser básicamente ideológica, pero puede básicamente no serlo. Expliquémonos: existen concepciones del mundo que crecen y se desarrollan teniendo como base ideas falsas, y consecuentemente términos falsos. Lo anterior lleva inevitablemente a la ideología en sentido estricto. O de otra manera a una Concepción básicamente ideológica. Pero también puede darse el caso de que una Concepción del Mundo se desarrolle a partir de ideas, conceptos y categorías científicas, por ejemplo. En tal caso nos enfrentamos a una Concepción básicamente no ideológica (lo anteriormente afirmado no pretende insinuar, que una Concepción del Mundo de corte científico, no presente rasgos ideológicos. Puede presentarlos; sin embargo, los conceptos básicos a partir de los cuales se construye como tal, no son ideológicos, ya que de no ser esto así aquella no podría distanciarse de esta última y establecer los parámetros y criterios de certidumbre que le permitiesen afirmarse como tal. Así pues nos hallamos en condiciones de afirmar que la Concepción del mundo, en sentido estricto, no es reductible a la ideología, pues en última instancia la concepción del mundo es la base misma a partir de la cual se puede construir una determinada ideología. En otras palabras la ideología sería un paso posterior, pues tal como lo afirma Schaff: "... no puede crearse una ideología partiendo de los datos que las ciencias de los hombres y la sociedad nos proporcionan (...), pero se la puede también crear partiendo de la creencia religiosa, del misticismo, etcétera (...)"³⁰

II:6 LA OPINION Y LA IDEOLOGIA

Hablar aquí de ideología puede resultar sumamente peligroso, pues lo sabemos este asunto constituye hoy día, uno de los tópicos más resbalosos, complicados y difusos al interior de las distintas ramas teó-

ricas que de una u otra manera se ven implicadas en su estudio y esclarecimiento. En guardia pues con esta situación, y concientes de la enorme importancia que reviste la ideología tanto como fenómeno teórico, así como fenómeno práctico-social y su indisoluble nexo tanto con la producción Plástica como en este caso específico con la Opinión, aun a riesgo de sufrir un equívoco, no nos parapetaremos en la bruma de la intensa lucha teórica que hoy día se sostiene alderredor del concepto en cuestión y como intelectuales comprometidos con nuestro tiempo tomaremos enfáticamente posición al respecto.

"En el lenguaje cotidiano (...), se aplica indistintamente, en efecto, el vocablo 'ideología' lo mismo a una concepción del mundo materialista que a una idealista, lo mismo a una explicación científica de la realidad que a una interpretación mágica y antintelectualista de ella. Cada quien tiene, pues, su 'ideología'. La concepción vulgar del término 'ideología' es, en consecuencia, la de una noción abstracta que dada su pobreza de determinación abarca sin dificultad todo modo de pensar. Sin embargo, la utilización vulgar del término 'ideología' no es tan inocente como pudiera parecer a primera vista. (...).

Del nivel de abstracción en que está colocada la 'ideología' se desprenden varias consecuencias (...):

- a) No solo provoca 'deslizamientos' hacia posiciones del relativismo burgués, sino que es una noción que se presenta en su estructura esencial de modo de pensar aplicable a cualquier contenido, al margen de las clases sociales y de la lucha de clases.
- b) Oculta, por otro lado, su diferencia con la ciencia y la filosofía. Si denominamos 'ideología', en su carácter de modo de pensar, lo mismo al pensamiento científico-filosófico que al pensamiento que no lo es, estamos confundiendo, y es lo que hace el concepto vulgar de 'ideología', tres instancias que deben deslindarse con cuidado: la ideología, la ciencia y la filosofía.
- c) Oculta, finalmente, la existencia de diferentes tipos de ideología. Y no hacemos alusión aquí a las contradicciones ideológicas en el sentido de ideologías de clase (que es lo que oculta la primera consecuencia), sino que nos referimos al hecho de que pueden aparecer diversas especies de ideología que se precisa analizar con detalle."³¹

Deseamos en primero término, deslindar de una manera total con la noción vulgarizada del término ideología. Este deslinde no tiene como base, resquicio alguno de "aristocratismo intelectual" a partir del cual descalificamos a la "vulgata" de toda disputa intelectual.

Deslindamos con la noción señalada porque simple y sencillamente para los fines de este trabajo aquella representa más que una ayuda, un verdadero obstáculo intelectual.

Despojados de la primera connotación del término en cuestión nos agradecería dejar establecido en segundo lugar, que según entendemos nosotros una definición del concepto ideología depende en primer lugar del grado de abstracción del que se parta para abordar la problemática. En otras palabras que no es lo mismo abordar la cuestión de la ideología desde la vertiente de la filosofía, que desde la vertiente de alguna de las ciencias sociales involucradas en su estudio. Cada una según su objeto de estudio tenderá a enunciar una definición apropiada a sus objetivos y fines como campo del conocimiento. Ahora bien, la situación bocetada arriba, deja puertas abiertas para que en un momento dado resbale la cuestión por la peligrosa pendiente de la superatomización y el relativismo a partir del cual fácilmente se diluye la problemática sustancial. A efecto de no caer en una situación de tal naturaleza, es menester exponer la necesaria articulación que existe, entre ciencia y filosofía, deslindando completamente con cualquier posición teórica que niegue en un sentido o en otro el inseparable nexo existente entre un nivel de abstracción y otro: en términos generales diremos que el dominio científico está compuesto de las ciencias empíricas y las ciencias teóricas:

"(...) las ciencias empíricas son las que *recopilan hechos*. Las ciencias teóricas son las que *generalizan, sistematizan y explican*."³²

Ahora bien la filosofía es el más alto grado de abstracción y se articula orgánicamente con las ciencias proporcionándoles,

"(...) la *metodología* de la *investigación* y las *categorías lógicas*, sin las cuales no se puede llevar a cabo la *síntesis teórica* de los datos experimentales y comprobar, en la *práctica* sus conclusiones y construcciones teóricas."³³

Por lo tanto y ubicándonos en el avance del problema de la definición que aquí se necesita del concepto de ideología, es imprescindible partir del enunciado definitorio a nivel filosófico, pues de éste depende cualquier construcción teórica que desarrollemos y también, necesariamente condicionará en alto grado las conclusiones que saquemos. En este orden de cosas el problema de la ideología se presenta como un problema propio de la teoría del conocimiento. Pero, hablar de teoría del conocimiento, es lanzarnos a un caos momentáneo dentro del cual las distintas corrientes filosóficas muestran los conceptos que al respecto sostienen.

Es necesario, dentro de este virtual campo de batalla -en el que nuestra conciencia es el territorio a conquistar- asumir una corriente filosófica críticamente. En este sentido, no podemos hacer una ex-

posición todo lo larga que pudiésemos desear acerca de por qué asumimos el materialismo dialéctico como posición teórica fundamental, pues el hacerlo nos alejaría demasiado del propósito de este apartado, así pues nos concretaremos a exponer que para esta corriente filosófica en el nivel de abstracción en cuestión, "podemos afirmar que 'ideología' constituye el modo como Marx designa el no-saber."³⁴

"Y en consecuencia podemos decir ahora que la oposición ciencia/ideología propuesta por Marx constituye el modo característico de ingreso por parte de este pensador en el terreno filosófico. Marx, en efecto, plantea el problema filosófico por excelencia, el problema de la demarcación, en estos términos.

Esa oposición -ciencia/ideología- constituye así una modalidad de demarcación que se retrotrae, en último análisis a la oposición fundamental y general saber/no saber."³⁵

Ahora sí nos hallamos en condiciones de reencausar el asunto que nos tiene aquí -la relación de la opinión con la ideología. En este sentido se señalará aquí, que la ideología debe ser redefinida en un nivel de abstracción distinto, pero sin olvidar que ya que el nivel de abstracción precedente proporcionó, metodológicamente hablando, una determinada serie de categorías y conceptos a partir de los cuales se orientará la definición que en el plano sociológico se requiere. En este orden de ideas definimos a la Ideología como un sistema de ideas, prejuicios, supersticiones, creencias, "lugares comunes", etc., que sobre el fundamento de una concepción del mundo, así como de un sistema de valores socialmente aceptado, condicionan todas las actividades de los hombres.

II.6.1 TIPOS DE IDEOLOGIA

La ideología como sistema está constituida por un conjunto de territorios de distinta especie. Lo anterior es perfectamente explicable si se parte del hecho de que los sujetos, en una formación social dada, a partir de las distintas relaciones sociales -económicas, políticas e ideológicas- que establecen con sus congéneres a diario, los obligan a formular diversas representaciones e ideas de muy distinto tipo: políticas, religiosas, económicas, estéticas, etc. (autores como Althusser las denominan "regiones ideológicas".³⁶ Otros como Hadjinicolaou las denominan "formas ideológicas".³⁷) En todos los casos de lo que se trata es de reunir en bloques posibles los distintos elementos constitutivos de la ideología. Por nuestra parte la división en tipos no es más que un recurso intelectual (muy escolástico

lo reconocemos, pero plenamente válido ya que este trabajo se da todavía dentro de un contexto plena y patentemente escolástico) para explicar el fenómeno que nos ocupa.

Los tipos de ideología son grandes territorios ideológicos que presentan al interior de sí mismos, rasgos de sustantividad común. Por lo tanto plenamente distinguibles, diferenciables y susceptibles de ser clasificados en diferentes tipos (por ejemplo de acuerdo a sus sustantividad específica, pueden reconocerse fácilmente las ideas y representaciones religiosas. En el mismo sentido pueden distinguirse de otro tipo de representaciones).

Podemos reconocer fácilmente ocho tipos ideológicos: morales, estéticos, políticos, jurídicos, religiosos, deportivos, afectivos, "científicos" (en el caso de este último tipo de ideología se impone una explicación aunque sea mínima, ya que en apariencia entramos en contradicción, pues más atrás -ver página 168- insinuamos la diferencia existente entre ciencia e ideología. Toca pues en este lugar dejar lo mejor aclarado posible tan delicada cuestión:

"El sistema de pensamiento científico es aquel en que, aunque existen o pueden existir supervivencias ideológicas, en su estructura conformativa (...) predominan los elementos científicos o, para ser más exactos, aparece la armazón articulada que permite la práctica científica en un nivel de realidad determinado."³⁸

El sistema ideológico "(...) es aquel en que, en cambio, aunque existen o pueden existir elementos científicos o precientíficos, los factores ideológicos (y la ideologización de los científicos) resultan predominantes."³⁹

Los límites existentes entre ciencia e ideología no son tan tajantes como pretendió alguna vez el positivismo, pero tampoco es imposible establecer, una mínima demarcación, entre las dos como pretende el relativismo de corte estructuralista. A *fortiori* tiene que existir una delimitación entre ciencia e ideología, pues de no existir tal insistimos, la primera nunca podría aspirar siquiera a formar algo diferenciado de la segunda, la línea de demarcación ya fue establecida en este mismo trabajo -ver página 168.

Cuando hablamos entonces del tipo de ideología "científica" nos referimos claramente al territorio ideológico cuya sustantividad común es la de presentar términos o conceptos sustraídos -arrancados y descontextualizados- de las prácticas científicas correspondientes para incorporarlos a un sistema ideológico dado.

En la actividad cotidiana al entablar cualquier tipo de relación, se hace acopio de varios tipos de ideología, que al irse engarzando, forman una cadena coherentemente "natural" (decimos "natural" porque en realidad lo que sucede es que una determinada manera de pensar, actuar o expresarse y que se tiene como absolutamente propia, no es sino la fiel expresión del sistema ideológico que el sujeto ha introyectado y que en un momento dado aflora como algo propio).

II.6.2 LOS GENEROS IDEOLOGICOS

Cada uno de los tipos ideológicos puede ser diseccionado, para su mejor comprensión en una serie de regiones focalizadas. En este orden los géneros ideológicos son bloques focalizados de elementos constitutivos de la ideología que presentan invariablemente, rasgos de sustantividad específica. A partir de estos rasgos de sustantividad específica se pueden delimitar perfectamente como de un género dado y sólo de ese. A su vez esa delimitación permite su diferenciación de otros Géneros Ideológicos. Tomemos como ejemplo explicativo el tipo ideológico estético. Este vasto territorio está formado por una serie de regiones -géneros: literarios, musicales, poéticos, plásticos, arquitectónicos, cinematográficos, diseñísticos, dancísticos, etc., etc.

Con cada uno de los tipos ideológicos se puede hacer una disección semejante, en este trabajo nos abstendremos de hacerlo, pues con los elementos aportados aquí es suficiente para esbozar la que nos interesa.

Con el espectro de elementos ideológicos planteados atrás es suficiente para abordar la relación que existe entre un sistema ideológico -Tipos Ideológicos y Géneros Ideológicos- y la Opinión. En este sentido la relación más importante que se establece entre ambas es la de una dependencia sustentante, de esta última hacia la primera. En otros términos, que la ideología es el constante nutriente y reforzador que sustenta permanentemente a la opinión (de hecho no solamente sustenta a la opinión, sino que su flujo permea toda la actividad humana).

II.6.3 LA IDEOLOGIA COMO PRACTICA SOCIAL

No se puede abandonar el asunto de la ideología sin explicar lo siguiente: la ideología como tal, no sólo constituye una pura actividad del pensamiento; sino que como ya se señaló con anterioridad condiciona, conjuntamente con la concepción del mundo y los valores (la axiología propiamente dicha, de la cual se hablará más adelante), prácticas sociales (condiciona desde lo que Harnecker adecuadamente denomina sistemas de actitudes-comportamiento. Entendiendo por tales: "... el conjunto de hábitos, costumbres y tendencias a reaccionar de una manera determinada".),⁴⁰ hasta actividades humanas complejas, incluidas las "artísticas" naturalmente. Independientemente de la práctica específica de que se trate, así como del sistema ideológico particular en que se sustenta, *ambas* se enmarcan incuestionablemente dentro de los límites históricos de una formación social concreta:

"... las ideologías sólo se comprenden como productos sociales determinados y producidos por la sociedad de que forman parte. Es la base material, el grado de trabajo productivo según determinadas relaciones sociales, la que funda la conciencia y por ende las diversas 'producciones' ideológicas."⁴¹

A manera de dejar clara la relación que se establece entre la base material, la ideología y las prácticas sociales, es menester acotar que:

"No son (...) las ideas las que determinan el comportamiento de los hombres, sino que es la forma en que los hombres participan en la producción de bienes materiales lo que determinan sus pensamientos y acciones."⁴²

Nos interesa sobremanera subrayar sobre la determinación que ejerce la base material sobre la ideología y a su vez, el condicionamiento que ejerce esta última sobre el pensamiento y acciones de los sujetos, porque si se logra plantear lo anterior con nitidez, se pueden sacar una serie de conclusiones a cual más importante: si en una formación social concreta la estructura económica está dominada y determinada por relaciones capitalistas de producción* (como es el caso

* Entendemos aquí por Relaciones Sociales de Producción: "... a las relaciones que se establecen entre los propietarios de los medios de producción y los productores directos en un proceso de producción determinado, relación que depende del tipo de relación de propiedad, posesión, disposición o usufructo que ellos establezcan con los medios de producción".**⁴³

**Los medios de producción son: máquinas, herramientas, instrumental, edificios, edificios industriales, almacenes, barcos, camiones, vagones, minerales, bosques, la tierra, etc. En las relaciones capitalistas de producción, los medios de producción se encuentran pre-

so de nuestro país), entonces la estructura ideológica, a su vez, es tá indefectiblemente dominada por la clase social que ejerce la domi nación en el plano económico. Y, consecuentemente las prácticas so- ciales, se hallarán cercadas por una doble dominación: la económica y la ideológica.

A la luz de la premisa teórico-histórica enunciada, es lícito in- dagar aquí sobre la importancia social de la ideología como factor de dominación, pues de la adecuada explicación que demos de lo ante- rior, dependerá también el poder explicar cuál es el particular pa- pel que cada una de las distintas ramas de la producción artística juegan, como factores focalizados de la dominación capitalista en es te momento histórico en México (queremos dejar muy claramente esta- blecido que no confundimos, bajo ninguna circunstancia, la ideología con las distintas producciones artísticas. Ambas son cuestiones dis- tintas, tanto desde una perspectiva epistemológica, como desde un punto de vista de la actividad propiamente dicha. El que ambas cues- tiones se reconozcan como diferentes, no implica insinuar que entre ellas no se den interacciones, irrupciones o como se les quiera llama- r. Desde luego que ello se da y tiene sus consecuencias. Revisemos pues este asunto. La ideología como sistema:

"... impregna todas las actividades del hombre, com- prendiendo entre ellas la práctica económica y la práctica política. Está presente en sus actividades frente a las obligaciones de la producción, en la idea que se hacen los trabajadores del mecanismo de producción. Está presente en las actitudes y en los juicios políticos, en el cinismo, la honestidad, la resignación y la rebelión. Gobierna los comportamien- tos familiares de los individuos y sus relaciones con los otros hombres y con la naturaleza. (...)

La ideología está hasta tal punto presente en todos los actos y gestos de los individuos que llega a ser indiscernible de su 'experiencia vivida'..."⁴⁴

El sustancioso párrafo anterior explica con claridad la profun- didad de penetración de la ideología en todas las actividades huma- nas. Por lo tanto, la actividad plástica, como parte de la totalidad de la actividad humana, se encuentra necesariamente mediada por la ideología. Visto el asunto desde un ángulo distinto, podemos ver que la degustación o consumo por parte de un público dado, implica a su vez una mediación ideológica -los juicios de valor estéticos, son la mejor prueba de ello. De lo anterior se sigue que, si tanto el proce

—
cisamente en manos del patrón. Esto es, son de *propiedad privada*. Esto determina en su totalidad el resto de las estructuras de la formación social.

so de producción de una obra plástica se encuentra indefectiblemente mediado por la ideología -ya que como actividad no se puede sustraer a ello. Y su degustación o consumo a su vez se halla mediado por la misma. Entonces nos encontramos frente a un doble proceso de mediación. Doble proceso de mediación que desconocemos los productores y por lo tanto no manejamos. Es simple, no se puede manejar lo que no se conoce. El desconocimiento de este asunto entre otros, nos lleva naturalmente a caer en un juego en el que somos manejados al antojo e interés de quienes sí manejan las reglas del jueguito capitalista -dueños de galerías, "críticos de arte", politiquillos oportunistas, etc.

En busca pues de algunas premisas que nos ayuden a comprender el intrincado problema de la ideología, decidimos rastrear mínimamente la importancia social de ésta, dentro de la estructura de dominación capitalista. Al efecto es bastante clarificador lo que señala Harnecker:

"La ideología cohesiona a los individuos en sus papeles, en sus funciones y en sus relaciones sociales. (...) Tiene como función asegurar una determinada relación de los hombres entre ellos y con sus condiciones de existencia, adaptar a los individuos a sus tareas fijadas por la sociedad.

En una sociedad de clases esta función está dominada por la forma que toma la división de los hombres en clases. La ideología está destinada, en este caso, a asegurar la cohesión de los hombres en la estructura general de la explotación de clase. Está destinada a asegurar la dominación de una clase sobre las otras haciendo aceptable a los explotados sus propias condiciones de explotación como algo fundado en la 'voluntad de Dios', en la 'naturaleza', o en 'el deber moral', etcétera."⁴⁵

Si en general la ideología en una sociedad dividida en clases,* tiene como función primordial la de cohesionar, adaptar y en última instancia la de garantizar la explotación capitalista. Y si como ya se señaló la ideología impregna todas las actividades humanas, entonces habría que preguntarse mínimamente cuál es el papel que juega la producción plástica como parte del engranaje de la explotación capi-

* Las clases son grandes grupos de hombres que se diferencian entre sí por el lugar que ocupan en un sistema de producción social e históricamente determinado, por las relaciones en que se encuentran con respecto a los medios de producción (relaciones que en gran parte quedan establecidas y formuladas por leyes), por el papel que desempeñan en la organización social del trabajo y, consiguientemente, por el modo y la proporción en que perciben la parte de la riqueza social de que disponen. Las clases son grupos humanos, uno de los cuales puede apropiarse del trabajo de otro, por ocupar puestos diferentes en un régimen de economía social.⁴⁶

talista dado que la producción plástica se halla medida, agrada o no, tanto por la ideología dominante como por las relaciones económicas capitalistas, aquella *a fortiori* tiene que ser determinada por las necesidades e intereses, gustos y deseos de la clase dominante. Y no puede ser de otro modo, ya que la clase dominante es quien por una parte tiene en sus manos los medios de producción (en el caso concreto de la Plástica, la dominación económica no se da a nivel de las herramientas y las máquinas, sino a nivel del control del mercado, ya que la burguesía tiene en propiedad los *almacenes* -ideológicamente llamados y conocidos como galerías- en los cuales se muestra la mercancía. Tiene también en sus manos los medios de propaganda de la mercancía -revistas especializadas, diarios, televisión, radio, etc.). Y tiene por otro en sus cuentas bancarias los excedentes monetarios para comprar la "obra de arte", que habrá de "engalanar" sus palacetes. El panorama está ahora completo. Veamos sus consecuencias: dado que la burguesía detenta la propiedad del sistema de distribución, y el dinero para comprar la mercancía, lo anterior implica *eliminar cualquier otra necesidad plástico-estética*, que no sea fiel reflejo de sus propias necesidades. Cuenta para lograr lo anterior con todos los mecanismos para ello. Hoy día este proceso ha alcanzado su pleno desarrollo, pues el interés burgués domina la casi totalidad de la producción plástica en nuestro país (éste casi significa que en este momento histórico existen productores que nos encontramos produciendo bajo premisas diametralmente opuestas a las reglitas del juego burgués y de esto con toda seguridad habrán de emerger, cuando menos las premisas de una plástica mayor), baste como mejor prueba de lo dicho, la asistencia a cualquier exposición "oficial" o privada, para comprobar el altísimo índice de domesticación, uniformidad, conformismo y sometimiento de la voluntad, el intelecto, el impulso creador, la sensibilidad, etc. Reflejado en la gran monotonía, repetitividad, uniformidad y sosedad en el manejo de las métodos, de las formas, temas, soportes, etc., etc. Hoy día vivimos un patético panorama, que raya en lo monstruoso en lo que a producción plástica se refiere. La lógica de la burguesía se ha impuesto, sus resultados están a la vista del que quiera mirarlo: la era de la estética-chantilly se ha impuesto -la de los colorcitos pastel: la de los rositas, la de los azulitos, lilitas. La de los marquitos "bonitos". La estética pues de la gente "bonita". Pero la cuestión va mucho más allá pues la dominación capitalista ha producido también un severísimo debilitamiento intelectual, nos atrevemos a decirlo, en todas las producciones "artísticas". En particular en la Plástica tenemos los elementos para mostrarlo pues hoy la sed y necesidad del productor no es la de conocer y saber sobre su profesión, sino la de ser famoso y ganar mucho dinero. Su objetivo estético se reduce a complacer el gusto dominante, con la exclusiva finalidad de ganarse los favores de aquella. Su

moralidad se reduce a subordinar toda su actividad en loca persecución de prestigio y sed de lucro. Por todo lo anteriormente expuesto, podemos afirmar categóricamente que hoy la actividad plástica es en algún porcentaje sólo un eslabón más en la cadena de explotación capitalista. Un eslabón muy especial, no lo desconocemos, pues se trata ni más ni menos que la dominación del eslabón de los sentimientos, la imaginación y las percepciones de las clases subordinadas, factores todos *claves e imprescindibles* para la reproducción del sistema capitalista.⁴⁷

Toda la intrincada complejidad, apenas esbozada arriba, no puede superarse si no se plantea de entrada la necesidad y el imperativo histórico de un estudio sistemático de los procesos sociales en que nos hallamos inmersos. No puede superarse el cerco ideológico, que es el asunto que nos ocupa, si no se plantea la urgente necesidad del pleno reconocimiento de la dimensión de clase social que reviste la ideología. Esto es de entender clara y diáfana que en el plano de la práctica social, tal y como lo afirman Castells e Ipola, las "... ideologías son las formas de existencia de ejercicio de la lucha de clases en el dominio de las prácticas significantes -discursos, gestos, hábitos, normas, etc."⁴⁸ En tanto no comprendamos cabalmente cómo nos utiliza la clase dominante en su propio beneficio y en el mismo sentido en detrimento de otras clases sociales y de nosotros mismos como profesionales. Mientras no aclaremos paradas, seguiremos siendo parte de la lucha de clases, sólo que sumidos en la ignorancia, la sensiblería y el conformismo. Seguiremos luchando en el bando de los explotadores, naturalmente recibiendo a cambio migajas. Migajas por darle la espalda a nuestras raíces y orígenes culturales.

II.7 LA OPINION Y LA AXIOLOGIA

"El comportamiento moral no solamente forma parte de nuestra vida cotidiana, es un hecho humano entre otros, sino que es valioso; o sea, tiene para nosotros un valor. Tener un contenido axiológico (de axios, en griego valor) no sólo significa que consideramos la conducta buena o positiva, digna de aprecio o alabanza, desde el punto de vista moral; significa también que puede ser mala, digna de condena o censura, o negativa desde ese punto de vista moral. En un caso u otro, la valoramos o juzgamos como tal en términos axiológicos."⁴⁹

Dejamos el problema de la relación de la opinión axiológica hasta el último por cuestiones de orden metodológico, pues tal y como acaba de apuntarse arriba, la cuestión de los valores tiene que ver fundamentalmente con cuestiones prácticas. Tiene que ver con el comportamiento

de los sujetos en sociedad. En este sentido es necesario ampliar un poco:

"... Los individuos se enfrentan a la necesidad de ajustar su conducta a normas que se tienen por más adecuadas o dignas de ser cumplidas. Esas normas son aceptadas íntimamente y reconocidas como obligatorias; de acuerdo con ellas, los individuos comprenden que tienen el deber de actuar en una u otra dirección. En estos casos decimos que el hombre se comporta moralmente, y que en ese comportamiento suyo se pone de manifiesto una serie de rasgos característicos que lo distinguen de otras formas de la conducta humana."50

"Pero en su comportamiento moral-práctico, los hombres no sólo realizan determinados actos, sino que además los juzgan o valoran; es decir formulan juicios de aprobación o desaprobación de ellos (...)."51

Dado que el concepto de valor se puede prestar a alguna mala interpretación, nos extenderemos un poco sobre la precisión de aquel:

"El término 'valor' -cuyo uso se extiende hoy a todos los campos de la actividad humana, incluyendo, por supuesto a la moral- proviene de la economía. Corresponde a Marx el mérito de haber analizado el valor económico, ofreciéndonos con ello los rasgos esenciales del valor en general aunque el valor económico tenga un contenido distinto de otros valores -como el estético, político, jurídico o moral- su análisis resulta muy fecundo cuando se trata de esclarecer la esencia del valor en general poniendo de manifiesto su significación social, humana, con lo cual se está en condiciones de responder con firmeza a la cuestión cardinal de si son objetivos o subjetivos, o de qué tipo peculiar es su objetividad.

Veamos este problema del valor con respecto a un objeto económico como la mercancía.

La mercancía es, en primer lugar, un objeto útil; es decir, satisface determinada necesidad humana. Tiene para nosotros una utilidad y en este sentido, posee un valor de uso. La mercancía vale en cuanto podemos usarla. Pero el objeto útil (seda, oro, lienzo, hierro, etc.), no podría ser usado, y por tanto, no tendría un valor de uso, si no poseyera ciertas propiedades sensibles o materiales. A la vez, el valor de uso sólo existe potencialmente en dichas propiedades materiales, y 'toma cuerpo' o existe efectivamente cuando el objeto es usado.

Aquí tenemos la doble relación del valor (...): a) con las propiedades materiales del objeto (sin ellas el valor de uso no existiría ni potencial ni efectivamente); b) con el sujeto que lo usa o consume (sin él tampoco existiría el valor ni potencial ni efectivamente, aunque no por ello el objeto dejaría de tener una existencia efectiva como tal objeto material). Podemos decir, por esta razón: a) que el valor de uso de un objeto natural sólo existe para el hombre como ser social, y b) que si bien el objeto pudo existir -antes de que surgiera la sociedad misma- con sus propiedades materiales, sin embargo, estas propiedades sólo podían servir de sustento a un valor de uso y, por consiguiente, ser usado el objeto, al entrar en relación con el hombre social. El objeto sólo es valioso, en este sentido, para un sujeto (...).

Mientras que el valor de uso pone al objeto en una relación clara y directa con el hombre (con la necesidad humana que viene a satisfacer), el valor de cambio aparece en la superficie como una propiedad de las cosas, sin relación alguna con él. Pero el valor de cambio, como el valor de uso, no es una propiedad del objeto en sí, sino de éste como producto del trabajo humano.

(...) lo que nos interesa subrayar aquí es que: a) el valor de cambio -como el de uso- sólo lo posee el objeto en su relación con el hombre, como una propiedad humana y social suya, aunque esta propiedad valiosa no se presente en el objeto (en la mercancía) con la claridad y transparencia con que se da en ella el valor de uso; b) que el valor de cambio -como el de uso- no existe, por tanto, en sí, sino en relación con las propiedades naturales, físicas, del objeto que lo soporta, y en relación también con un sujeto -el hombre social- sin el cual tal objeto no existiría, potencial ni efectivamente, como objeto valioso.

De todo lo anterior podemos deducir una serie de rasgos esenciales que sintetizamos, a su vez, en una definición.

- 1) No existen valores en sí, como entes ideales o irrealles, sino objetos reales (o bienes) que poseen valor.
- 2) Puesto que los valores no constituyen un mundo de objetos que exista independientemente del mundo de los objetos reales, sólo se dan en la realidad -natural y humana- como propiedades valiosas de los objetos de esta realidad.
- 3) Los valores requieren, por consiguiente -como condición necesaria- la existencia de ciertas propiedades reales -naturales o físicas- que constituyen el soporte necesario de las propiedades que consideramos valiosas.
- 4) Las propiedades reales que sustentan el valor, y sin las cuales no se daría éste, sólo son valiosas potencialmente. Para actualizarse y convertirse en propiedades valiosas efectivas, es indispensable que el objeto se encuentre en relación con el hombre social, con sus intereses o necesidades. De este modo, lo que sólo vale potencialmente, adquiere un valor efectivo.

Así pues, el valor no lo poseen los objetos de por sí, sino que éstos lo adquieren gracias a su relación con el hombre como ser social. Pero los objetos, a su vez, sólo pueden ser valiosos cuando están dotados efectivamente de ciertas propiedades objetivas."⁵²

En toda actividad humana existe siempre una orientación axiológica, réstanos añadir que los valores a su vez obedecen a determinantes de tipo histórico:

"Es el hombre -como ser histórico-social y con su actividad práctica- el que crea los valores y los bienes en que se encarnan y al margen de los cuales sólo existen como proyectos u objetos ideales. Los valores son, pues, creaciones humanas y sólo existen y se realizan en el hombre y por el hombre.

(...) los valores (...), únicamente se dan en un mundo social; es decir, por y para el hombre."⁵³

El sistema axiológico satura la totalidad social, sea en aspectos teórico-prácticos o prácticos, ningún nivel de la actividad humana escapa a las valoraciones, en uno u otro sentido. Lo único que tendríamos que agregar es que la cuestión de los valores en una sociedad dividida en clases, como la nuestra, reviste necesariamente condición de clase. Esto es, que no existen valores al margen de las distintas clases que conforman nuestra sociedad, sino que cada una de ellas puede presentar su propias orientaciones axiológicas. Orientaciones que frecuentemente se hayan desfiguradas por la intromisión de las orientaciones axiológicas de la clase dominante. Como es de suyo sabido toda clase dominante impone al resto de clases sociales su propio sentido valorativo, pues ello le permite asegurar la preservación de un estado de cosas que les resulta favorable.

Abocándonos a revisar la relación teórica que guarda la opinión, con la axiología, señalaremos que esta última opera como índice orientador en sentido valorativo. Es por decirlo de alguna manera la "brújula" normativa a partir de la cual el sujeto guía su actividad en un sentido o en otro. Por ello la opinión también se orienta en una escala de valores aceptados socialmente como válidos.

Hasta aquí hemos bocetado a grandes trazos, tres de los continentes fundamentales de toda opinión, en el plano de los contenidos de pensamiento. Sin que se pretenda insinuar que agotamos la problemática, sí consideramos que planteamos con claridad las crestas teóricas más importantes del propósito inicial. El estudio que nos hemos propuesto sin embargo, se encontraría sumamente incompleto si no se intenta abordar mínimamente, las respectivas consecuencias político-conceptuales de su especificidad como práctica social. En este orden es necesario recordar que si involucramos terrenos de los social, se da no por capricho nuestro, sino por la propia especificidad de la opinión que es precisamente la de *ser para otros*. Insistimos no se puede opinar para sí mismo, se opina para un interlocutor. Se opina además, parafraseando a Hans Barth, desde un "grupo social" concreto y existente; es por lo tanto, opinión política. Es expresión de determinados intereses -económicos, ideológicos, etc.: Intereses que desde la perspectiva del opinante pueden ser muy legítimos y vitales, pero que tal vez desde la perspectiva del interlocutor puedan no serlo. A esta problemática es la que hemos de enfrentarnos ahora. Todo este apartado de estudio tiene como propósito rescatar una cuarta componente inherente a toda opinión: *la posición política*. Esto es a la ubicación y postura, que en el marco de una formación social y la estructura de clases correspondientes, un opinante detenta como plataforma social desde la cual se manifiesta. Este delicado filón de la

problemática que nos ocupa, es sumamente importante de tratar, porque, salvo muy contadísimas excepciones, los productores plásticos no se dan cuenta. No son concientes que sus obras son portadoras, indefectiblemente, de su propia posición política. El que un productor no reflexione y haga conciente este hecho, lleva de una manera natural a que aquel refleje *indiscriminadamente* una posición política concordante a los intereses de la clase dominante. Cuestión ésta, altamente problemática, pues en una sociedad donde las diferencias de clase se palpan a flor de piel -considérese por ejemplo la diferencia que existe entre un chamula y los dueños de Televisa- los intereses no son, ni pueden ser semejantes. Ni mucho menos iguales (por más que la clase dominante se empeña en ocultar y atenuar los conflictos sociales, los intereses de las distintas clases sociales, se contraponen necesariamente, pues nacen de una contradicción irreductible: los intereses económicos, políticos e ideológicos de la clase dominante capitalista, no son, ni pueden ser de principio iguales a los del resto de los otros segmentos que se encuentran sujetos al proceso de explotación de aquella).

Hacer conciencia en el productor de que su obra es no sólo portadora de "valores inefables"; "bellezas misteriosas", etc., sino de algo muchísimo más terreno que es la posición política e ideológica -casi siempre inconciente, por lo mismo bien criticable- es deber de quienes como nosotros, dedicamos nuestra vida, al ejercicio de la noble profesión de la Plástica. Entremos sin mayores preámbulos al asunto.

II.8 LA OPINION COMO PRODUCTO SOCIAL

Toda opinión presupone un sujeto opinante o un grupo de sujetos que opinan. En un caso y en otro, aquellos no "flotan" por encima de un determinado cuerpo social; sino que se encuentran dentro de éste. Son parte de éste: su origen, lo que son y lo que serán se encuentra definitivamente ligado al cuerpo social del que forman parte.

Hoy día está suficientemente claro que la sociedad determina en muy alto grado a los sujetos que nacen dentro de aquella (naturalmente esta relación no es unidireccional, ya que el sujeto en un determinado momento a su vez interactúa el cuerpo social, produciendo transformaciones, cambios y hasta revoluciones). Esta determinación implica, entre otras cosas la dotación de un aparato terminológico, conceptual y signficante, que le permite al opinante primero, organizar

como tal una determinada opinión. Segundo tener la seguridad de que ésta va a ser captada y entendida por la clase social a la cual va dirigida. En este sentido es que entendemos a la opinión como producto social. Como producto de una sociedad. Pero hablar de sociedad, así en abstracto es bastante peligroso, es menester por consiguiente primero, sustantivar a qué sociedad nos referimos. Segundo considerar que la sociedad no se halla petrificada en el tiempo, sino que se encuentra en un proceso de cambio continuo. Por lo tanto hablar del ámbito social implica ubicarlo en su propia especificidad. Implica dotarlo de un contenido histórico propio, específico y distintivo. En este orden de ideas a nosotros nos interesa referirnos a la sociedad mexicana, que nos dio origen y sobre la cual tenemos interés en incidir. A su vez esta sociedad nuestra es resultado de su propio devenir histórico. Devenir que ha desembocado irrefutablemente en la formación social capitalista que hoy por hoy padecemos. Así pues, la opinión como un producto de la sociedad mexicana, lleva inevitablemente la marca de ésta. De sus contradicciones, de sus yerros y aciertos, de sus miserias y de su fuerza. Por tanto debe ubicarse como la premisa más general en el plano de la práctica, el hecho de que este momento histórico se encuentre claramente demarcado por relaciones capitalistas de producción. Relaciones que en el caso particular del capitalismo mexicano revisten, necesariamente, ciertas peculiaridades y rasgos distintivos, muy importantes en su especificidad, puesto que de ello depende irrestrictamente el que se pueda incidir adecuadamente en la realidad social que se pretende. Así no desconocemos, ni mucho menos minusvaloramos el carácter específico y particular que reviste el capitalismo en México, pues es el marco económico-social a partir del cual ni más, ni menos se estructura y manifiesta la opinión.

II.9 LA OPINION COMO PRODUCTO DE UN SUJETO SOCIAL

La pertenencia a una clase social, es algo de suyo consubstancial a cualquier sujeto en este momento histórico. A su vez la clase social de que se trate, se encuentra indefectiblemente ligada y "cruzada" por una intrincada red de relaciones e interacciones con otras clases sociales. Tratar de estudiar y entender esta complejidad, es indispensable para comprender la dinámica social en la que se mueve un opinante y en la que mueve necesariamente su opinión. El estudio de la articulación de las distintas clases que constituyen una estructura social, no se puede iniciar propiamente si antes no se fija con alguna precisión el marco teórico-metodológico en que se va a sustentar

dicho estudio. En este sentido ya se definió lo que entendemos por el concepto de clase social, dicha definición, sin embargo, desde la problemática que aquí corresponde se halla incompleta, pues le ha faltado el marco teórico referencial. Es pues menester señalar aquí que así como en el plano filosófico deslindamos una posición específica, en el plano del estudio del ámbito de lo social y su especificidad histórica, nos remitiremos a los conceptos del Materialismo Histórico indispensables para la exposición que nos proponemos. Las razones de una toma de posición de esta naturaleza son: primero, entendemos que no se pueden utilizar arbitrariamente conceptos que provienen de diferentes marcos teóricos referenciales, pues ello sólo conduce a un destenido eclecticismo, con el que simple y sencillamente no estamos de acuerdo. Y segundo, entendemos que en cuestiones de estudio de la problemática social hoy día se da una lucha muy intensa entre el positivismo sociológico norteamericano y el gran esfuerzo por parte de no pocos pensadores latinoamericanos por construir una teoría sociológica propia. Frente a este virtual campo de batalla, optamos y nos sumamos a la lucha de los hombres comprometidos con los procesos de liberación de nuestros pueblos latinoamericanos. Indiscutiblemente.

En lo sucesivo vamos a utilizar el concepto de clase social, pero como ya se mencionó es menester antes, exponer de la manera más sucinta posible el marco teórico referencial al que pertenece, pues tal y como lo apunta Stavenhagen: "... el concepto de clase social solo tiene valor como parte de una teoría de las clases sociales."⁵⁴

- a) ... las clases sociales, según la concepción que intentamos presentar aquí, constituyen categorías analíticas; es decir, forman parte de la estructura social, con la que tienen relaciones específicas. Su estudio conduce al conocimiento de las fuerzas motrices de la sociedad y de los dinamismos sociales; permiten pasar de la descripción a la explicación en el estudio de las sociedades.
- b) La clase social es también, y ante todo, una categoría histórica. Es decir, las clases están ligadas a la evolución y el desarrollo de la sociedad; se encuentran en las estructuras sociales constituidas históricamente. Las diversas clases existen en formaciones sociohistóricas específicas y cada época tiene sus clases sociales propias que la caracterizan. Es debido a esto que tiene poco sentido hablar

* Es necesario apuntar que no desconocemos el trabajo de autores como: Max Weber, Robert K. Merton, Wilbert E. Moore, Melvin M. Tumin, etc. Conocemos algunos de sus trabajos sobre el tema que nos ocupa; sin embargo consideramos que el trabajo de autores como Rodolfo Stavenhagen, están más de acuerdo con nuestros propios intereses como latinoamericanos.

como lo hacen los sociólogos de la escuela de la estratificación, de clases altas, medias y bajas en todas las sociedades y en todos los tiempos. (...).

Las clases no son inmutables en el tiempo, sino que se forman, se desarrollan, se modifican a medida que se va transformando la sociedad. Representan las contradicciones y, a su vez, contribuyen al desarrollo de la misma. (...). Las clases obran como fuerzas motrices en la transformación de las estructuras sociales; forman parte integral de la dinámica de la sociedad y son movidas, al mismo tiempo, por su propia dinámica interna. Las clases surgen de determinadas condiciones estructurales de la sociedad y constituyen elementos estructurales de la misma.

- c) (...) Las clases son grandes grupos de hombres que se diferencian entre sí por el lugar que ocupan en un sistema de producción social históricamente determinado, por las relaciones en que se encuentran con respecto a los medios de producción (relaciones que en gran parte quedan establecidas y formuladas en las leyes), por el papel que desempeñan en la organización social del trabajo y, consiguientemente, por el modo y la proporción en que perciben la parte de la riqueza social de que disponen. Las clases son grandes grupos humanos, uno de los cuales puede apropiarse del trabajo de otro, por ocupar puestos diferentes en un régimen determinado de economía social.

Esta definición (...) muestra cuál es, (...) la base económica de la constitución de las clases sociales, el criterio fundamental para su integración: la relación con los medios de producción. No se trata de un criterio arbitrario, escogido al antojo del autor -como sucede con los criterios de estratificación- sino de una consecuencia lógica del análisis estructural de la sociedad. Si la relación de los hombres con los medios de producción determina la existencia de las clases es porque las fuerzas de producción y las relaciones de producción dan a cada estructura socioeconómica, a cada etapa histórica, su contenido y su forma, su fisonomía propia.

Como se desprende de la definición de Lenin, no se trata solamente, (...), de clasificar a tal o cual individuo, de identificar tal o cual persona concreta con tal o cual clase social. Tampoco se trata solamente de distinguir, por ejemplo, a los que poseen o a los que trabajan o no trabajan, etcétera. Estas distinciones, que son generalmente aceptadas también por otros autores, no constituyen más que una parte de la concepción general de la clase social. Lo que importa es que estas distinciones, y otras, ocurren dentro de un sistema socioeconómico determinado en el que las clases en oposición (dominantes-dominadas) son también complementarias y están dialécticamente ligadas entre sí, ya que son parte integral del funcionamiento de un todo (explotadores-explotados).

- d) Uno de los aspectos fundamentales del concepto de clase es que no existen aisladas, sino como parte de un sistema de clases. Las clases sociales sólo existen unas en relación a otras. Lo que define y distingue a las diversas clases son las relaciones específicas que se establecen entre ellas. Una clase social sólo puede existir en función de otra. Las relaciones entre las distintas clases pueden ser de diversa índole, pero entre ellas destacan las que podemos considerar como relaciones fundamentales o estructurales. Estas están determinadas por intereses objetivos que tienen las clases como resultado de la situación específica que tiene cada una de ellas con respecto a los medios de producción. Estas posiciones diferenciales, que permiten según la formulación de Lenin que una clase social se apropie del trabajo de otra, determinan que los intereses objetivos de las clases no sean distintos, sino contrarios y opuestos. Por esto las relaciones fundamentales que se establecen entre las clases son relaciones de oposición. Decimos que son fundamentales porque estas relaciones de oposición son las que contribuyen a la transformación de las estructuras sociales. Las relaciones de oposición son asimétricas: las clases no se enfrentan en un plano de igualdad. Las posiciones diferenciales que las clases ocupan en la estructura socioeconómica permiten que unas tengan mayor riqueza, mayor poder económico, mayor dominio político que otras, y este poder y dominio es ejercido en contra de los intereses de las clases que carecen de ellos.
- e) Las oposiciones entre las clases no son solamente académicas; se manifiestan en todos los niveles de la acción social, en los conflictos y las luchas de clases, sobre todo en el campo político y económico. Las clases no sólo constituyen elementos estructurales de la sociedad, sino, sobre todo, agrupamientos de intereses político-económicos particulares (...).
- f) Las luchas y los conflictos entre las clases son la expresión de las contradicciones internas de sistemas socioeconómicos determinados. La contradicción principal, que constituye el motor fundamental de la lucha de clases, es la contradicción entre las fuerzas de producción y las relaciones de producción. Existen también otras contradicciones en la sociedad, pero esta es la causa de los antagonismos principales entre las clases opuestas.

La clase dominante, que ostenta el poder y los medios de producción, representa las relaciones de producción establecidas en la sociedad; y la clase dominada, cuyo trabajo es apropiado por otra, representa las fuerzas de producción nuevas que tarde o temprano entran en contradicción con ese sistema de relaciones."⁵⁵

Dado que el concepto de clase social es "ante todo una categoría histórica", es imprescindible abordar la especificidad del problema de las clases sociales en el capitalismo (como ya se señaló atrás no podemos abordar en su particularidad las características del capita-

lismo en México, sin embargo deseamos señalar que aunque abordaremos el problema en un nivel muy general ello no impide observar las constantes esenciales inherentes a cualquier tipo de capitalismo. No por generales menos susceptibles de comprobación empírica):

"La clase dominante en el modo de producción capitalista pasa a ser la clase que domina la formación social. Ella hace que sus intereses de clase prevalezcan sobre los intereses de todas las otras clases sociales. (...). Ella deberá, en efecto, mantener relaciones de explotación, de colaboración de lucha política, etc., no sólo con el proletariado sino también con las otras clases de la formación social. Esto implica que tenga, en el seno mismo de la estructura de clases, instrumentos nuevos (económicos, políticos e ideológicos) que le permitan asegurar y perpetuar su dominación.

En una formación social dominante capitalista, la clase capitalista dominante debe: reproducir las relaciones de explotación original (capitalista/proletariado) extender esta dominación a otras clases o capas de la estructura de clases (capitalista/pequeño productor) impedir toda injerencia o hacer alianza con la antigua clase dominante (terratenientes/capitalista)

Es este conjunto de relaciones lo que le permite reproducirse como clase dominante y desarrollar su dominación.

Veamos cómo se manifiestan estas relaciones en los tres niveles de la formación social:

En el nivel económico, como efecto de la economía de mercado y del desarrollo de las fuerzas productivas en el interior de las empresas capitalistas, el artesano tiende, por ejemplo a desaparecer habiendo permitido al capitalista una sobreexplotación previa. El campesinado, salvo algunas escasas excepciones, tiende a transformarse en proletariado agrícola, en asalariado o a emigrar a la ciudad(...).

En el nivel político, por ejemplo, surge la necesidad de la intervención política para reproducir las condiciones generales de explotación (...).

La burguesía naciente necesita y usa el poder del estado para "regular" el salario, esto es, para comprimirlo dentro de los límites gratos a la producción del plusvalor, para prolongar la jornada laboral y mantener al trabajador mismo en el grado normal de dependencia.

Por otra parte, no siempre, la dominación de una clase en la estructura de clase implica que sea esta misma clase la que domine políticamente. A veces pueden producirse desplazamientos. Una clase que, por su situación en la estructura económica, domina en la estructura de clases de una formación social determinada puede abandonar el poder político a otra clase para conservar el dominio en la estructura económica, lo que a su vez determina su dominio en la estructura social.

Por último, en el nivel ideológico, la ideología de la clase dominante tiende a defender el orden social, que no es sino el orden que ella ha establecido para reproducir su dominación."⁵⁶

Hemos hecho un largo y forzado paréntesis, para poder explicar con la mayor precisión posible, el contexto teórico en el que se inscribe el concepto de clase social y consecuentemente sus inevitables repercusiones en el asunto que nos ocupa en este apartado. En este sentido el enunciado con que da inicio propiamente esta parte del trabajo, encuentra después y sólo después de la exposición teórica anterior, su adecuada contextualización y consecuencias: "la pertenencia a una clase social -señalábamos- es algo de suyo consubstancial a todo sujeto en este momento histórico". Dicha pertenencia y dado que las clases sociales se encuentran siempre ancladas en específicas condiciones vitales de existencia, implican necesariamente, de acuerdo a la exposición mencionada: primero, una determinada *relación* con los medios de producción (propietarios; no propietarios). Segundo, un determinado papel en la organización social del trabajo (patrón; administrador; empleado; obrero). Y tercero, como consecuencia de las dos premisas señaladas, una determinada apropiación de la riqueza que genera la sociedad concreta en que se halla inmersa la clase social en cuestión (capitalista; asalariado). En consecuencia y dado que objetivamente no todas las clases sociales son *económicamente* hablando simétricas, generan *intereses* económicos, políticos e ideológicos específicos y particulares. Estos intereses dado que se dan siempre en el seno de una determinada formación social, adquieren una especificidad histórica que les es propia, distintiva e irrepetible. En el seno de una formación social capitalista, los intereses de la clase social capitalista, son los que prevalecen por sobre de las otras clases sociales. Dichos intereses capitalistas -que por definición son de explotación económica- son los que se imponen al resto de la estructura de clases. Son los que definen y caracterizan la totalidad de la dinámica social. En este sentido, podemos arribar firmemente a explicar la complejidad que hay detrás del hecho de que la opinión sea un producto de un sujeto. Pero dado que este sujeto no existe en el vacío, sino en una sociedad. Y dado también que toda sociedad reviste una determinada especificidad histórica; especificidad que en el caso concreto de nuestra sociedad está determinada por relaciones capitalistas de producción por una parte. Y por otra, por una determinada estructura de clases. Estructura que a su vez se halla dominada y subordinada a los intereses de la clase burguesa. De todo lo anterior se puede deducir que dado que la opinión es producto de un sujeto. De un sujeto social, esto es que se encuentra dentro de una determi-

nada estructura de clases, y dado que no todas las clases sociales son económicamente iguales, entonces, la opinión no puede ser sino *opinión de clase*.

II.10 IDEOLOGIA DOMINANTE, ADHESION DE CLASE Y POSICION POLITICA

"... al igual que en una sociedad de clases hay una (o varias clases) dominante y clases dominadas -dice Althusser- existe también una ideología dominante e ideologías dominadas".⁵⁷ Esta ideología dominante, ejercida específicamente en la formación social capitalista por la burguesía, independientemente de que cohesiona a los sujetos de las clases subordinadas en la estructura de explotación capitalista, que en otro nivel tiende por excelencia a justificar y defender el orden social burgués de dominación; que condiciona en general la actividad de los hombres. Concomitantemente, condiciona también necesariamente, el pensamiento de las clases subordinadas. Entendemos que una afirmación de esta naturaleza, con toda seguridad incomode a muchas personas, pues una de las creencias más difundidas por la clase dominante, es la de que cada cual tiene "su" propia manera de pensar. Siendo más bien que lo que hay de fondo es propiamente una uniformación y estandarización de las conciencias. Tal y como lo afirma Enzensberger:

"Todo individuo, aun el que goza de menos autonomía, se cree soberano en los dominios de su conciencia. (...) nadie, ni siquiera el que está atrapado en la situación límite de un poder totalitario, quiere confesarse a sí mismo que tal vez se trate de un baluarte caído tiempo ha (...) en realidad, esta superstición, esta creencia en que el individuo permanece dueño y señor, por lo menos de su propia conciencia, no es más que un producto de la filosofía que va de Descartes hasta Husserl, una filosofía esencialmente *burguesa*, un *idealismo casero* [subrayados nuestros] reducido a las dimensiones de lo particular."⁵⁸

El reconocimiento pleno de un hecho social de tal envergadura, nos permite ubicar y enfocar el problema del *desfasamiento político-social* que produce la ideología dominante en los sujetos de las clases subordinadas, para garantizar el adocenamiento y la adherencia política e ideológica de éstas y con ello la reproducción de las condiciones de explotación: en nuestra sociedad un sujeto siendo *objetivamente* -económica y políticamente- explotado y subordinado, no se considera como tal, ni se vivencia en relación con esa posición social. Esto es, bajo las premisas económicas y políticas de sus propios intereses (el mejor y más claro ejemplo de lo que acabamos de afirmar, lo constituyen determinadas frases muy frecuentemente repetidas por

cientos de miles de sujetos: "¡gustos de indio!", "¡pinches nacos!", "¡pobres 'gueyes'!", etc., etc. Estas expresiones siempre van acompañadas además de gestos y actitudes de prepotencia y arrogancia por una parte. Y por otra, de desprecio y claro desdén hacia el interlocutor. Lo triste y absurdo de esta cuestión descrita es que tanto unos como otros *objetivamente* observan la misma posición de clase -subordinados y explotados- lo que los hace "diferentes" es la ideología. Explicado más a profundidad este absurdo, señalaríamos que sólo a partir de los efectos objetivos que la ideología dominante produce en las clases subordinadas, pueden explicarse semejantes desatinos. Tales efectos no son otra cosa que *espejismos* económico-políticos, a partir de los cuales la servidumbre se tiene a sí misma por igual al patrón y, en relación con esta "nueva posición" -que objetivamente sólo existe en la cabeza del dominado- discrimina y menosprecia a sus *verdaderos iguales*. Tal desfase económico-político sólo puede ser adecuadamente comprendido dentro de los límites de los efectos que produce en las clases subordinadas la ideología dominante: a partir del marco referencial de la ideología dominante, las clases subordinadas se agregan idealmente a los intereses, deseos, gustos, valores de la clase dominante, y los vivencia como propios. Consecuentemente actúan y piensan como dominantes, llegando por esta vía a reconocerse como algo distinto a su propia clase social. Este reconocerse como *algo distinto*, no es otra cosa que una *toma de partido*, por una clase social específica. Toma de partido que implica básicamente la defensa, a todos los niveles de los *intereses* de la clase por la que se ha optado. Se trata en síntesis de la *posición política* (llegados a este punto es necesario puntualizar sobre una aparente contradicción en que caemos, con todo lo apuntado arriba: páginas atrás -ver página 156- afirmábamos que dado que una opinión se hacía manifiesta invariablemente desde un determinado "grupo social", esto le confería a la opinión una real dimensión política, pues tendía por excelencia a implicar la copresencia de determinados intereses; pero sucede que un opinante, teniendo como plataforma objetiva, una determinada clase social, las más de las veces se manifiesta y opina contrariamente a los intereses de la misma. ¿Qué sucede? Un sujeto perteneciente a una determinada clase social, puede manifestarse desde esa misma plataforma, en sentido opuesto a los intereses generales de dicha clase y, lo que es más grave, puede hacer cosas que produzcan daños serios a la misma. Este fenómeno que se da con muchísima frecuencia, sólo puede ser explicado dentro de la perspectiva del desfase político - económico que produce la ideología dominante en las clases subordinadas. Fenómeno éste abordado arriba. Por esta razón, si bien es cierto que un opinante emite un

determinado punto de vista, siempre desde una determinada clase social, dicha opinión no necesariamente es portadora y expresión de los intereses generales de la misma. Lo que realmente interesa desde una perspectiva política y teórico-científica, es si la *posición política* que implica una determinada opinión es congruente con los intereses generales de la clase social desde la que se manifiesta o si definitivamente es contrapuesta a la misma).

La *posición política* es algo de suyo irrenunciable a cualquier sujeto. En una formación social capitalista como la nuestra, implica necesariamente una toma de partido a partir de la cual se van a defender unos determinados intereses económicos, jurídicos, morales, estéticos, organizativos, etc. Una toma de posición política por algunas de las clases de nuestra propia estructura de clases. A lo anterior no se puede sustraer ni siquiera las supuestas posiciones "apolíticas". Una posición "apolítica" es parte de la táctica política de la clase dominante, pues a partir de la aparente no participación en asuntos de interés económico, organizativo, etc., legitiman mediante su inmovilidad social y su silencio la política de la clase dominante (recuérdese al respecto una celeberrima frase que expresa desde nuestro punto de vista fielmente los dicho: el que calla otorga, así pues, el silencio, el conformismo, la apatía. El apoliticismo en síntesis hoy día forma parte de la política burguesa dominante para conservar y reproducir las condiciones de explotación capitalista).

II.11 POSICION POLITICA Y LA OPINION

Hemos arribado ahora sí al pleno reconocimiento del cuarto elemento constitutivo de toda opinión: la *posición política*. Réstanos subrayar, que toda opinión implica la copresencia de intereses concretos -económicos, jurídicos, morales, estéticos, religiosos, etc. En una sociedad de clases como la nuestra, la opinión por tanto expresa siempre determinados intereses de clase.

Concluyendo este capítulo: la dialéctica, contenidos de pensamiento (concepción del mundo, ideología y axiología), posición política, pasa a lo largo del proceso de existencia social de un sujeto por distintos momentos. En algunos prevalecen los primeros sobre la segunda. Los más, la segunda sobre los primeros: un sujeto desde que nace en esta sociedad mexicana de fines de siglo, se le suministra una deter-

minada concepción del mundo. En el caso concreto de México, dicha concepción del mundo es definitivamente la cristiano-burguesa -véase al respecto el cuadro sinóptico. Cuadro que dada su recientísima configuración, resulta por demás elocuente.

C U A D R O

"...

CREE FIRMEAMENTE EN LA EXISTENCIA DE DIOS.....	62
CREE QUE POSIBLEMENTE EXISTA DIOS.....	26
CREE QUE POSIBLEMENTE NO EXISTA DIOS.....	7
CREE FIRMEAMENTE EN LA NO EXISTENCIA DE DIOS....	4
NO CONTESTO.....	1
	100%

Encuesta realizada por el Grupo Con Ciencia en el Distrito Federal, entre el 20 y 25 de agosto de 1986. Se entrevistó a 750 personas mayores de dieciocho años, seleccionadas por el método de cuotas (sexo, edad, etc.) de acuerdo con los datos del último censo de población."59

Concepción que como es de suyo sabido es herencia del coloniaje español sobre nuestras culturas. Dicha concepción ha prevalecido, básicamente porque políticamente ha sido un eficaz instrumento de dominación. El que la burguesía hoy día no haya hecho nada por erradicarla no es más que sintomático de que en el fondo le sigue siendo útil. En términos absolutos le es útil, porque mientras las clases subordinadas le sigan achacando a etéreas "fuerzas divinas" la "culpa" de los yerros y las estulticias de la clase dominante, desde luego que eso les es perfectamente propicio. En otro orden, las concepciones del mundo no brotan como hongos. Si tomamos en cuenta las decenas de miles de años que los hombres somos tales, en realidad hemos creado más bien pocas. Paralelamente se le va suministrando la ideología dominante. Ambas instancias plenamente reforzadas por un determinado sistema axiológico afín con el orden económico-político establecido. En este panorama muy lacónicamente esbozado, el chico interioriza paulatina pero inexorablemente el orden social establecido por la clase dominante. Cuando el sujeto cobra conciencia de sí y de los demás, dicha conciencia se halla inevitablemente mediada por la dinámica dominante. De esta manera sus deseos, aspiraciones, gustos e intereses se hallarán inevitablemente mediados e identificados por los intereses generales de la clase dominante. Toma así espontáneamente una posición política. Posición política que no es sino fiel reflejo de la posición política dominante. Se da por esta vía un desfaseamiento político-social que lleva invariablemente a la separatividad entre el sujeto y su originaria clase social, cerrando con este fenómeno la tenaza que garantiza la reproducción del sistema. Naturalmente esta

dinámica va a empapar todas las actividades del sujeto. La opinión incluida.

Estamos ahora sí en condiciones de poder abordar la especificidad de la opinión plástica. Entremos pues en este interesante asunto.

II.12 LA OPINION PLASTICA

La opinión plástica es un género de actividad social, a través de la cual particulares sujetos, en una formación social dada, hacen manifestos determinados contenidos de pensamiento.

Como ya con oportunidad se explicaron los conceptos centrales de la definición de la opinión en general, aquí sólo resta exponer qué entendemos por el concepto Plástica, para completar el ámbito de lo contenido en la especificidad del asunto que nos ocupa en este lugar. En este orden y a efecto introductorio, nos es imprescindible explicar y abundar en las razones que nos llevaron de entrada a hacer a un lado el término "arte" (pudimos haber enunciado este apartado como: "la opinión artística", en lugar del que, con toda propiedad, se dio por abierto al mismo. Naturalmente la utilización de un determinado término o concepto, tiene sus respectivas consecuencias e implicaciones. De ello estamos plenamente concientes. Máxime cuando se trata de un término usado, socialmente hablando, muy ampliamente). En este sentido lo primero que habría que apuntar es que en estricto cuando socialmente se habla de "arte", básicamente se le da dos giros distintos: en el primero de ellos se le entiende como sinónimo de pintura. En el segundo, cuando se alude al término, éste constituye una verdadera nebulosa de indeterminación (lo mismo se utiliza para designar a fenómenos que la convención ha establecido como "bello"; que para aludir a presupuestas "cualidades" de objetos hechos por los hombres, etc.), a partir de la cual, cada sujeto le da el matiz que más ajuste a su interés particular. Concientes de esta problemática deseamos dejar claramente establecido que nuestro deslinde con el término en cuestión no se encuadra, en sentido estricto, dentro de los límites de un asunto de ámbito moral o axiológico para hablar con mayor propiedad, sino que se trata de un deslinde producido justamente dentro de los límites del territorio de lo gnoccológico. Impuestas pues las anteriores fronteras nos es necesario profundizar algunos aspectos en torno al término "arte":

"La palabra arte deriva del latín *ars*, pero la palabra latina es más amplia y su sentido menos cargado de valor que sus derivados modernos. En sentido amplio 'ars' significa manera característica de actuar o de hacer; más especialmente se designa a una habilidad adquirida por el estudio o la práctica. Adquirida por el estudio, esta habilidad se opone a *natura e ingenium*; adquirida por la práctica es lo contrario de *scientia*. En este último caso, la oposición implica otro matiz: *ars*, menos teórico que *scientia*, está más ligado a la persona que la ejerce: su significación oscila entre 'manera de hacer' y 'talento'.

El sentido de la palabra 'arte' ha cambiado en el curso de los siglos, adquiriendo poco a poco un carácter religioso que no tenía en la Edad Media. Hoy evoca la existencia de una nueva religión occidental: la de lo bello o de lo estético. Esta religión ha tomado su vocabulario de las religiones tradicionales. Para vencerse, basta recorrer los diarios y los libros de arte:

Francois de Hérian escribe: 'el arte es una religión' para nosotros los artistas, aun el que no ha conocido el éxito conserva su fe en el ideal que lo ha hecho creador'.

Georges Mathieu: 'El artista es elegido para encarnar la sensibilidad y el sufrimiento del mundo...'

Claude Lévi-Strauss declara en una entrevista: 'Cuando el jueves a la mañana iba en peregrinaje a la calle de la Boétie, esperaba del cuadro de Picasso... un verdadero conocimiento metafísico.'

Claude Riviére escribió de Fontana: 'Así tendido hacia el absoluto infinito, el mundo de Fontana se transforma en la revelación de la Redención, la anunciada por la semana pascual...'

Pierre Restany, de Yves Klein: 'La tentación prometeica se precisa: a riesgo de provocar a los dioses, Yves Klein en competencia con Moisés, nos propone la cosmogonía de los tiempos modernos'.

Pierre Cabanne, de Picasso: 'Ese personaje intemporal... hombre providencia... ese dimiurgo... encarnación de su siglo (de) evangelio implacable... en esa casa de Mougins tan bien llamada Notre-Dame de Vie.' (...)

El fanatismo de los discípulos del arte puede llegar hasta considerar sin horror el bombardeo de Guernica, ya que dio ocasión a Picasso de pintar una inmortal obra maestra. Los muertos se olvidan pero las obras quedan.

La deificación unánime de Picasso por la *intelligentsia* occidental (logró hacer de él el ser viviente cuyo nombre es el más conocido en el mundo, más que el de ningún político, sabio o actor) es una vergüenza para nuestra civilización y testimonia su decadencia espiritual. Este declive marca de alguna manera el estado final de una evolución de la sociedad intelectual que tiene su origen en la época del Renacimiento en Italia.

Esos periodos de declinación intelectual tienen muchos rasgos en común: la apología de lo oscuro y lo enigmático, la pasión por las doctrinas místicas. En-

tre nosotros, un mismo culto a lo irracional. El gusto por el sentimiento, la sensación, el instinto, lo primitivo, pero al mismo tiempo por lo refinado, lo precioso, lo raro y lo artificial. La individualidad es impulsada entonces hasta el exceso, hasta el culto del Yo. Pero lo que caracteriza con más particularidad nuestra decadencia es el lugar acordado a la imaginación y el inconsciente. La hostilidad a la razón y a la lógica. El desprecio por la ciencia y el pensamiento científico."60

A efecto de no caer en confusiones teóricas de lamentar, es preciso hacer alguna aclaración respecto a la idea central de Gimpel, pues en estricto no se trata de ninguna "nueva religión", sino que lo que el autor con tanta agudeza ha descrito es ni más ni menos que la ideología estética dominante. En particular se trata del género plástico-ideológico, el cual se ha ido construyendo a través del tiempo, tomando para su prefiguración términos de aquí y allá (naturalmente del arsenal de que más ha echado mano es el que más se tiene cerca y apropiado: la concepción del mundo. La cristiana burguesa. Por esta razón la mayor parte de sus términos hacen alusión DIRECTA a cuestiones de orden religioso). En todo caso la noción "arte" hoy día se encuentra completamente inmersa dentro de los límites de la ideología dominante y como tal no pretende abarcar conocimiento alguno, sino que trata precisamente de justificar una práctica social -la artística- que como ya se señaló en otra parte, está cumpliendo un eslabón más de la cadena de explotación capitalista. En el plano de las ideas el término "arte" implica un uso completamente fluctuante, arbitrario y las más de las veces abusivo, pues además de las correctísimas observaciones de Gimpel, faltaría agregar todo el larguísimo repertorio de valores estéticos, que acompañan y completan el género ideológico apuntado. Centrándonos en un puro plano gnoceológico el término "arte" ha sufrido una serie de suplantaciones en su significado y connotaciones originales: en su significado su contenido se ha "llenado" de vaguedades y arbigüedades. En su connotación, los valores con que se ha "llenado" son los valores espiritualistas, sensibleros y místicos, propios de la ideología cristiana burguesa. En estos términos la cuestión, en el plano gnoceológico, ameritaría una revisión total del marco teórico referencial en que se encuentra inmerso el término.

La toma de conciencia de una problemática de tal envergadura, cuando menos nos permite estar alertas, e identificar plenamente que de fondo, el asunto es patentemente político-ideológico: dado que no se trata de un problema en el que se tenga que discutir conocimiento alguno, porque simple y sencillamente el término "arte" no envuelve ningún conocimiento, entonces nos hallamos precisamente en el territorio

de lo ideológico. Luego, el problema se tiene que dilucidar claramente como un problema político. Como un asunto en el cual no sólo está en juego el contenido de un término, sino más exactamente, el dominio -que no puede ser sino político- que aquel ejerce en las cabezas y prácticas de las clases subordinadas.* En este trabajo pues, sólo podemos deslindar con el término "arte", entendido como sinónimo de pintura, porque su contenido no se fundamenta sino en el puro subjetivismo y autoritarismo de los ideólogos de la clase dominante. Porque su utilización implica un asentamiento intelectual y político, inadmisibles, pues nunca la arbitrariedad y el abuso pueden legitimar la mayor o menor importancia social de ninguna práctica (ni la pintura, ni la música son superiores con respecto a otras producciones. Todas tienen una especificidad. Y todas tienen una importancia histórica, intelectual y humana igual). En otro sentido deslindamos con el término "arte" porque su altísimo grado de indefinición resbala fácilmente por la muy peligrosa pendiente del prejuicio y del lugar común, cuestión que impide la más de las veces el análisis y en consecuencia, la posibilidad de conocimiento alguno. En este orden de ideas, aquí proponemos sustituir el término "arte" por el concepto Plástica.

Plástica en griego FORMAR (en sentido estricto sólo se puede hablar de forma ahí donde efectivamente ha habido una determinada transformación de materia. Dicha transformación implica necesariamente un determinado conocimiento de las condiciones y variables con que se habrá de producir aquella, así como de los fines a que habrá de estar, mínimamente orientado todo el proceso). Entendemos pues por plástica el conjunto de formas pictóricas, escultóricas, calcográficas, fotográficas, cerámicas, etc., cuyo intencional básico es el estético (entendemos aquí por intencionalidad estética el propósito deliberado de un productor, para provocar una afectación concreta en la estructura senso-perceptual -óptica y háptica- de sus congéneres). Concretando pues la opinión plástica es un género de actividad social, cuyos resultados son siempre obras concretas. Obras que son productos realizados por sujetos especializados y que en el marco de una formación social manifiestan irrenunciablemente, determinados contenidos de pensamiento, así como una intencionalidad específica.

* Por esta razón, los teóricos no se han puesto de acuerdo sobre una probable definición del "arte", pues se trata de una lucha ideológica. En tanto no se reconozca que esto es así, con toda seguridad no se avanzará en la comprensión de un buen número de problemas.

II.13 LA ESPECIFICIDAD DE LA OPINION PLASTICA

En el pensamiento idealista de la tradición se han admitido sin ninguna dificultad dos presentaciones básicas de la opinión en general: *oral* y *escrita*. El reconocimiento de este hecho en sí mismo no implica mayor cosa, pues el pensamiento cosificado no se pregunta por ejemplo, sobre las consecuencias múltiples que implica el hecho de que una opinión se manifieste de una manera y no de otra. Por supuesto, lo sabemos, una problemática abierta en este sentido les es completamente ajena a ciertos pensadores. Tan esto es así que hasta el momento no existe, que nosotros sepamos, una ojeada en tal sentido.

Dado que la opinión como ya se demostró a partir del análisis de sus componentes esenciales tanto en el plano gnocológico como en el plano sociológico, aquella no puede reducirse a una pura construcción mental, sino que como efectividad, como práctica, desborda totalmente la cosificación de dos presentaciones. En este sentido se hace necesario cuando menos externar alguna consideración general al respecto: cada género de opinión, de acuerdo siempre a sus propias peculiaridades en el plano de su específica materialidad, promoverá necesariamente una investigación en un sentido propio y determinado. Hablamos aquí de un plano material, pues toda opinión implica un vehículo fáctico sobre el que alcanza su plena realización. Será precisamente a partir de este vehículo fáctico que los otros podrán tomar conciencia de que aquella opinión existe. De esta manera la importancia teórica de tal plano resulta cuando menos atractiva, pues abre nuevas posibilidades, tanto de reflexión como de la investigación. En este orden de ideas nosotros abocaremos a revisar algunos aspectos sobre la especificidad de la opinión plástica, especificidad que comienza, en sentido estricto, en su propia materialidad-técnica que en muchos casos desemboca en las estructuras conceptuales plásticas de la misma.

II.14 LA OPINION PLASTICA, SU ESPECIFICIDAD TECNICO-MATERIAL

La opinión plástica en primera instancia se encuentra demarcada por la especificidad de sus medios estéticos, los cuales determinan límites precisos dentro de los que aquella se reconocerá como de ese género y no de otro. La importancia de los medios en la Plástica fue empezada a poner de relieve con especial énfasis, a mediados de la década de los 30's por pensadores como el estadounidense John Dewey. Este puso muy especial atención en la observación y teorización del aspecto material, fáctico de la obra plástica. En particular sus observaciones

sobre lo que él denominaba "inmedia"⁶¹ son de muy alta trascendencia en la lucha contra el pensamiento de corte espiritualista y romántico europeo. Sus consideraciones llamando la atención sobre el carácter *cualitativo* "sensible"⁶² de los "inmedia" son dignos de mención porque abren, ni más ni menos, que la posibilidad de una reflexión sistemática sobre los medios, así como la posibilidad de una investigación en torno a los mismos. En este orden de ideas podemos fácilmente hoy día reconocer que los medios propios de la Plástica revisten una especificidad cualitativa -sensible- que naturalmente los particulariza y diferencia de los medios de otras disciplinas abocadas a resolver problemas del ámbito de lo estético. Dicha especificidad, en primer término está determinada por un cúmulo de cualidades materiales concretas -color, textura, luminosidad, dureza, peso, etc.- que al ponerse en contacto con la estructura senso-perceptual de un sujeto dado, desencadenan complejas y diversas reacciones en este último. Ahora bien, si bien es cierto que dichas cualidades son en la mayor parte de los casos comunes a toda la materia en general, en el ámbito del fenómeno plástico revisten dicha especificidad porque han sido rescatados del caos de la naturaleza y se encuentran claramente mediados por el trabajo humano. Trabajo que dicho sea de paso, con toda su complejidad, es el que va encubriendo de significado a todo cuanto va ejecutando. Así, si bien es cierto que las cualidades sensibles de toda la materia también es común a los medios utilizados en la creación de plástica. Estos por su carácter de fenómeno controlado y mediado por el trabajo, se convierten y dejan de ser materia bruta para convertirse en medios a partir de los cuales se habrá de crear y concretar una obra plástica. Se tornan preocupación central en el proceso de creación, pues el aspecto sensible, esto es la dimensión estética de la obra, no puede soslayarse.

Naturalmente no puede hablarse de medios aisladamente, pues éstos involucran unas determinadas maneras de proceder para lograr efectivamente arrancar una forma dada a la materia:

"En estética, el nombre para el dominio de los materiales es el de técnica.

Todos los procedimientos artísticos, que dan forma a los materiales y se dejan conducir por ellos, se funden retrospectivamente en el aspecto tecnológico..."⁶³

De esta manera no puede sólo hablarse de una determinada materialidad a partir de la cual la opinión plástica se diferencia, sin hablar en el mismo sentido de *un dominio* de esa misma materialidad, que al final de cuentas será la que permitirá o no que la obra emerja como tal. Resulta por tanto indispensable hablar de un binomio indisoluble que sería precisamente el aspecto técnico-medial de la opinión plástica co

mo el aspecto central de su diferenciación y propia sustantivación. Veamos más de cerca todo este asunto: los medios son el conjunto de recursos materiales a partir de los cuales se concreta y materializa, objetiva y cualitativamente una obra plástica determinada. En este orden es indispensable penetrar gnoceológicamente los elementos que constituyen los medios, así como algunas consideraciones en torno a éstos. En este orden los medios plásticos los podemos dividir básicamente en tres grandes grupos: soportes, herramientas, materiales. Los soportes son el soporte, el vehículo mismo a partir del cual se construyen las formas. Las herramientas son el conjunto de utensilios e instrumentos con los que propiamente se da forma. Los materiales son el conjunto de sustancias a través de las cuales se concreta la forma. De la especificidad de los medios enunciados, depende cualitativamente -esto es en términos sensibles- la parte más importante de la opinión plástica. De la interacción y múltiple combinación de los elementos constitutivos de los medios plásticos, dependerá en muy alto grado la presentación final de una obra. Este intento por profundizar sobre la especificidad de la opinión plástica estaría incompleta si no se buscara integrar mínimamente la dialéctica del aspecto de lo que en estricto podemos denominar el aspecto técnico de la misma. Como ya se mencionó hablar de medios implica hablar también de la otra parte del binomio que es precisamente el de los *procedimientos y metódicas propios*. Estos últimos elementos, son sumamente complicados de abordar, pues dentro de las teorías más puristas del "arte", se considera que la cuestión técnica, su conocimiento y manejo puede llevar a bloquear los procesos creativos. En este orden de ideas es necesario aclarar que nosotros no consideramos el aspecto técnico, como un conjunto de recetas y preceptivas petrificadas en el tiempo. Entender en este último sentido la cuestión técnica, naturalmente conduce en el mejor de los casos a una repetitividad y uniformidad de la práctica plástica. El aspecto técnico según vemos tiene una importancia capital dentro del fenómeno plástico, pues afecta indiscutiblemente el significado último de la obra. Cuestión que no debiera de tomarse a la ligera, pues el tomar clara conciencia de lo anterior implicaría de manera natural, empezar a introducirse en el muy complejo ámbito de las relaciones técnica-significado total de la obra plástica. El problema del ámbito técnico en otras disciplinas estéticas, es de capital importancia, de ahí que en teatro o poesía, hoy día se eche mano de los recursos más acabados, en tanto en la plástica seguimos clavados a procesos francamente naftalinosos:

"Schuman escribe en cierta ocasión que en su juventud deseaba dar algo especial a su instrumento, el piano -el medio- mientras que en su madurez no se interesó ya más por la música -el fin. Pero la indiscutible superioridad de sus obras juveniles sobre el periodo de madurez no puede separarse de la riqueza fantástica, inago-

tablemente productiva de la fase pianística, base del claroscuro, de la quebrada armonía cromática y hasta de la densidad de la estructura de la composición. Los artistas no realizan por sí mismos la 'idea'. Esta realización compete más a logros técnicos..."⁶⁴

La relación indivisible, entre medios, procedimientos, metódicas y significado total, debería ser un asunto de muchísimo mayor preocupación, estudio e investigación por parte de quienes producen algún tipo de plástica. La falta de un pensamiento sistemático en torno a este delicado asunto ha llevado en gran medida al panorama desolador de la plástica contemporánea mexicana, pues hoy el conocimiento de la dimensión técnica de nuestro trabajo -salvo contadísimas excepciones- ha sido plenamente sustituida por una total indiferencia, ignorancia, enorme prejuiciamiento y un gran conservadurismo. Dicha dinámica por supuesto no puede explicarse a sí misma sino que ésta se encuentra concatenada y marcada por procesos histórico sociales más amplios, en particular con el proceso ideológico dominante, el cual por definición en nuestro país es a estas alturas de nuestra historia profundamente conservador y prejuicioso (hoy la gente de nuestro entorno social está poco dispuesta a romper sus esquemas. Está muy poco dispuesta a sustituir la inercia de la ideología dominante por la reflexión propia).

"La técnica -apunta Adorno- es la clave para el conocimiento del arte, sólo ella conduce a la reflexión hasta el interior de las obras, pero sólo a aquel que habla su lenguaje (...) La técnica -prosigue- tiene un peso mucho mayor de lo que querría el irracionalismo exterior al arte. Esto se puede comprobar en el hecho sencillo de que la conciencia, presupuesta su capacidad de alcanzar la experiencia del arte, lo ve desplegarse con tanta mayor riqueza cuanto más profundamente penetra su complejidad técnica. *La comprensión crece cuando se comprende el procedimiento.* [El subrayado es nuestro] Eso de que la conciencia mata es un cuento de viejas, sólo mata la falsa conciencia."⁶⁵

Hoy, en nuestras escuelas de "arte" lo que se transmite es pura falsa conciencia. Pura ideología. Por esa razón las recetas se repiten una y otra vez hasta el hartazgo, sin embargo volvemos a repetirlo, esta situación no se puede explicar por sí misma sino que su explicación hay que buscarla fuera. En el ámbito de lo histórico-social. En este sentido en realidad no hay que ser demasiado profundo para percatarse del hecho de que las escuelas como parte de las instituciones dominantes tienen como principal función la de transmitir determinadas dinámicas plenamente reforzadoras del mismo poder político-económico dominante. El clima de irracionalismo, prejuicio y conservadurismo que priva actualmente en las escuelas de "arte" no es sino fiel expresión de la dinámica que necesita la burguesía para apropiarse, tanto económicamente como a nivel ideológico de nuestro trabajo. Entre más ignorantes y bestias se "formen" los "artistas", muchísimo más provecho podrán sa

car los dueños de los changarros dedicados a expender mercaderías plásticas. Y también por qué no decirlo, pasto más fácil de la política e ideología dominante, pues ante un estado de profunda postración intelectual de los productores plásticos, el Estado dominante se yergue a plenitud política en árbitro y mecanismo de sanción y censura de nuestro trabajo. Nuestra actividad subordinada dentro de los límites de la ideología dominante constituye, volvemos a repetirlo, un eslabón más de sojuzgamiento y dominación. Una de las pocas alternativas reales para escapar al cerco de la falsa conciencia dominante lo constituye precisamente el análisis, estudio e investigación del aspecto técnico de la obra plástica, su relación con lo histórico; su relación con el significado total de la obra, su relación con la forma misma. En fin, que sólo develando las interacciones y múltiples relaciones de este nivel de la Plástica se podrá intentar un escape al cerco del bastidorcito, del óleo y demás cadáveres técnicos de la tradición.

Como en apariencia nos alejamos del tema central que aquí nos encontramos desarrollando y que no es otro que la especificidad de la opinión plástica y como en este sentido se empezó a estudiar el aspecto material, esto es, de los medios como elemento central de su especificidad y en el mismo sentido se llegó a aclarar que no podía hablarse de dicha materialidad si no se involucraba dentro de la misma el ámbito de lo técnico. De todo esto se siguió el estudio de algunos de los aspectos importantes de la cuestión técnica, pues tal y como se afirmó arriba el aspecto técnico constituye uno de los puntos claves para el conocimiento, en el caso particular que nos ocupa de la plástica. En este orden de ideas y a modo de dejar en lo particular muy claramente establecida la importancia de tal conocimiento vamos a extendernos un poco sobre las relaciones forma-técnica:

"... toda forma -dice Arnheim- ha de ser derivada del medio concreto con que se ejecuta la imagen."⁶⁶

Aunque el concepto de medio en Arnheim adolece profundamente de una sistematización rigurosa, no por eso su agudísima observación deja de ser válida. Lo es, más aun cuando esta premisa, que el autor por sus muy evidentes limitaciones como gente que sólo teoriza no puede desarrollar hasta sus últimos efectos, tiene consecuencias y repercusiones a cual menos importantes: cualquier cambio en alguna de las instancias de los medios de la plástica, aun manteniendo constantes otras, implica necesariamente cambios cualitativos en la presencia o presentación material de las formas y en significado total de la obra. Esta ley se puede demostrar en su plena validez: por ejemplo si se va a ejecutar un dibujo sobre papel bond blanco, utilizando para tal efecto un pincel de pelo de camello del número 8 y tinta china negra. Esta particular combinación de me

dios dejarán inevitablemente su rastro en la presentación final de las formas. Si decidimos un cambio en la instancia de las herramientas, por ejemplo, sustituyendo el pincel, por una estilográfica de punto 0.9, entonces, podemos empezar a explicar y comprender, cómo efectivamente, la simple sustitución de una sola de las instancias de los medios tiene un efecto directo, cualitativo, sobre el resultado final del objeto plástico. Cada soporte, cada herramienta, cada material tiene *per se* determinadas cualidades que le son propias, por esta razón cada una dejará una determinada huella que marcará el resultado final de una manera profunda. Ahora bien, hasta aquí manejamos un ejemplo lo suficientemente simple para poder explicar lo que deseábamos, sin embarco, la dialéctica del plano técnico-medial como ya se señaló con oportunidad, implica por supuesto los procedimientos y metodológicas a su vez. El aumento en las variables que componen este nivel del fenómeno plástico naturalmente complica las posibilidades de explicación; sin embarco en el mismo sentido enriquece necesariamente el planteamiento inicial. En este orden podemos afirmar que aun en el caso de mantener constantes los medios, un cambio en la manera particular de proceder, introduce cambios cualitativos en la presentación final de las formas. Siguiendo con el ejemplo más arriba mencionado, no es lo mismo utilizar la tinta china tal y como viene del fabricante, con sus muy particulares características de densidad, saturación, etc., que utilizarla en un determinado gradiente de diluciones. El planteamiento es lo suficientemente claro para necesitar un mayor abundamiento, no obstante mantenernos en una pura asepsia técnica, esto es sin buscar otras relaciones con las que se halla interconectada ésta, nos conduciría inevitablemente a un tecnocratismo que no deseamos. Lo técnico en sí mismo puede explicar algunos aspectos determinantes de suma importancia de la cuestión formal, no obstante tanto los medios, así como la técnica, en estricto, sólo pueden encontrar su verdadera y real dimensión en el ámbito de lo económico-político por una parte. Y por otra en el ámbito de las necesidades y fines propiamente humanos.⁶⁸ No abordar mínimamente estas dos importantísimas imbricaciones nos pone ante el inminente peligro de caer en un muy penoso empirismo. O lo que es igual de patético, en el tecnocratismo: toda técnica sin historicidad es puro empirismo -en el más peyorativo sentido del término. Toda técnica sin fines exteriores a sí misma es puro tecnocratismo. Revisemos pues tales asuntos: antes de abordar propiamente las cuestiones que aquí nos tienen, es indispensable hacer una importante observación acerca de la relación y nexos que se establece entre los medios y la técnica. En este orden cuando aquí se hable del aspecto técnico, se aludirá implícitamente a los medios, pues en la práctica plástica no puede concebirse técnica alguna sin la co-presencia de unos determinados medios ma-

teriales a los que se debe. En estricto orden de razonamiento metodológico, primero se tiene una materia sobre la cual se pretende operar. La técnica, es consecuencia y producto tanto de los fines estéticos a que se aspira con la transformación de aquella, así como de la resistencia y posibilidades que presenta la materia misma en el proceso de conformación. Los procedimientos y metódicas plásticas varias, nunca existen *per se*, sino que se hallan indivisiblemente conectados con determinados medios, así como a los objetivos últimos a que habrá de ponerse la totalidad del proceso. Por lo tanto, nos tomaremos la licencia de hablar indistintamente tanto de los medios, así como de la técnica, cuidando abordar los propósitos iniciales:

"El material -dice Adorno- no es ningún material natural cuando se presenta en cuanto tal ante el artista, sino algo plenamente histórico..."⁶⁷ Parafraseando al autor podemos afirmar que los medios, no son ningunos medios naturales, cuando se presentan ante el productor de plástica, sino algo plenamente histórico. En el mismo sentido y dado que no existe técnica plástica *per se*, sino indisolublemente ligada a determinados medios, por tanto puede afirmarse con certeza que tanto los procedimientos, así como las metódicas son de suyo algo plenamente histórico. Esto es algo que se desencadena, a partir de unas condiciones particulares, económico-políticas y sociales. Condiciones que como ya se señaló en otra parte, son siempre únicas para cada sociedad, así como para cada uno de los momentos por los que devenga la misma. En tanto los productores no asumamos la complejidad intelectual del anterior planteamiento y en el mismo sentido no empeñemos e compromiso, responsabilidad y esfuerzo en el estudio e investigación de tales asuntos, con toda seguridad seguiremos irremediablemente atrapados en la dependencia y estancamiento que hoy por hoy, salvo contadísimas excepciones, son características de la actividad plástica profesional en México. Como universitarios es un imperativo abocarnos denodadamente a la investigación, de orden plástico pues de no ser precisamente la universidad quien desarrolle en nuestro país tales conocimientos, materialmente no existe instancia social que lo haga (el Instituto de Investigaciones Estéticas, simple y llanamente no puede desarrollar una vena de investigación como la bocetada líneas atrás, pues su personal no está ligado en absoluto a los problemas concretos de la creación plástica. Cuestión por sí misma imposibilitante, de entrada, para abocarse a una empresa de tal naturaleza). Entre más tiempo posterguemos los procesos de investigación, más penosa y profunda será la postración. En la Escuela Nacional de Artes Plásticas ya se ha sufrido con creces el descuido de la vértebra histórica que debiera haber sostenido el plano técnico-

medial del Plan de Estudios de 1973. En dicho Plan no se contempló mínimamente dicho asunto, institucionalizando en su lugar una línea ahistórica, empirista y patentemente desarrollista. Por estas razones *objetivas* el Plan fracasó: en tanto el proyecto académico contemplaba como parte sustancial de su infraestructura la utilización de computadoras, láseres y demás sofisticaciones tecnológicas, *objetivamente nuestro país* no estaba en condiciones -económicas, ni intelectuales- de producir tales ilusiones. Aún en el remoto caso de que nuestra Escuela hubiese podido conseguir las elevadas sumas de dinero para adquirir en el extranjero el equipo indispensable para el funcionamiento académico, de todas maneras el proyecto estaba muerto de principio, pues dicha infraestructura hubiese sido completamente artificiosa, ajena al nivel y capacidad de nuestro propio desarrollo como país:

"Es preciso -dice Marchan- no descuidar que los medios lingüísticos de las artes poseen un carácter histórico subordinado a los medios productivos de cada sociedad."68

Olvidar cuestión tan delicada, insistimos, no puede sino maternos y estancarnos en una muy lamentable dependencia e imposibilidad de generar nuestras propias alternativas. Resumiendo: el problema de la técnica en la Plástica, es un asunto que debiera de abordarse a partir de la especificidad de nuestro propio desarrollo económico. Esto es de una investigación profunda y sistemática de los distintos materiales que la industria puede ofrecer y que son susceptibles de ser retomados por los productores de plástica para la conformación de distintas obras. Es necesaria también una investigación de campo que nos muestre qué recursos podemos tomar de la naturaleza y dónde se encuentran. En fin que en este orden de ideas el radio de acción de la investigación es tremendamente grande pues no existe nada hecho al respecto hoy día. Naturalmente lo anterior, dentro de una institución como la ENAP, implicaría un total cambio de mentalidad y un replanteamiento profundo de su significación social como entidad académica. En otras palabras se necesitaría una revisión intelectual de los objetivos, metas y fines de la Escuela y naturalmente la voluntad política para sacar a la misma del inmovilismo y profundo estancamiento que hoy es rasgo característico (estamos concientes de lo que se ha apuntado y entendemos que fácilmente puede acusársenos de utópicos o imbéciles. Ante esa nada improbable posibilidad queremos dejar constancia de que en sí el planteamiento no tiene nada de dificultad para llevarse a la realización. Los obstáculos, que son muchos, son en estricto, de otro orden. Son de orden económico y político. En esta jerarquización, precisamente).

Otra distinta es la relación que se da entre el aspecto técnico y los fines a que habrá de estar subordinado éste. En otras palabras que la cuestión del dominio de los medios y de los diversos procedimientos en plástica, bajo ningún presupuesto, pueden ser un fin en sí mismo, sino que dicha apropiación se ajustará a determinados fines y objetivos que se encontrarán fuera de sí. Cuando la técnica se torna un fin en sí misma, tal y como vemos ahora en algunas corrientes plásticas cosmopolitas -videoart, computer art, etc.- entonces aquella que es *recurso* para el alcance de más altos fines, se vuelve contra la plástica misma esterilizándola y alienándola. Por esta razón es importantísimo subrayar que toda apropiación técnica coimplica fijar los fines a los que habrá de ser puesta la misma. Hoy, lo sabemos, nadie se atreve a hablar de los fines que la obra plástica pretende alcanzar. Cuáles son sus aspiraciones sociales, históricas y humanas. Lo anterior obedece a dos probables razones a nuestro entender: o no sabemos ni que rayos estamos haciendo y por lo mismo mucho menos sabemos que pretendemos con nuestro trabajo. O por el contrario estamos muy claros de los fines que perseguimos y preferimos callar, para ocultar el verdadero rostro de nuestras intenciones. Sea como fuese no puede hablarse de técnica en plástica, lo mismo que de medios y formas, sin que al mismo tiempo nos hallemos inquiriendo sobre las intenciones y fines de los mismos.

Una última palabra sobre el aspecto técnico de la plástica: como afirmamos al principio, no entendemos a la técnica como un puro recetario o preceptiva que se repite automática e irracionalmente, sino que para nosotros aquella, se encuentra inserta y es producto de la historia misma. Si se quiere realmente entender cuál es su significado en el devenir de la plástica, tendrá necesariamente que entenderse al unísono cuáles han sido las premisas económico, político e ideológicas que han servido de plataforma, para que la técnica se halla ido abriendo paso a lo largo y ancho de la historia. Para expresarlo con muchísima mayor propiedad terminamos con una idea de Formaggio:

"... la técnica artística tiene una tendencia a darse como un devenir cualitativo sobre todo el operar artístico; esto es, no ya como una norma o preceptiva, codificable, sino como una descodificación de las normas y los preceptos merced a su nueva fluidificación operativa y significativa; en este sentido, el aprendizaje de la técnica artística no lo es de normas o preceptos codificables, sino el anagrama de recodificaciones..."⁶⁹

Estamos ahora sí en condiciones mínimas de poder explicar algunos aspectos esenciales que caracterizan a la opinión plástica. En este orden se puede afirmar que la opinión plástica arranca, como particularidad, desde el momento mismo en que un productor *elige*, de

entre un universo posible de medios, unos y solo unos. Esto es, que en el momento mismo que un productor determina un particular tipo de soporte, así como unos determinados materiales, así como una particulares herramientas, en esa elección de medios, existe también en el mismo sentido y en el mismo rango de importancia una discriminación y eliminación de otros posibles. Ahora bien dado que los medios ejercen y determinan aspectos muy importantes de toda forma, se sigue que al haber elegido unos determinados medios, a su vez se está haciendo una elección de determinadas características estéticas de la forma. Esto es se está en el mismo sentido haciendo una elección de determinadas cualidades senso-perceptuales de la obra. En otro aspecto del mismo asunto, cuando se eligieron determinados medios, se eligió también una determinada presentación final de la obra (una pintura al oleo, es cualitativamente distinta a una xilografía, etc.). Entonces, el asunto de la elección de los medios en plástica no es tan simple como a simple vista pudiese parecer, tiene enormes implicaciones pues se trata ni más ni menos que de seleccionar, escoger, favorecer y optar unos medios sobre otros. Es necesario pues profundizar un poco esta fina arista de la producción plástica, para demostrar como desde la misma elección de los medios se está ya emitiendo un determinado punto de vista sobre la producción. En este sentido se está adoptando una determinada posición estético-ideológica y se está adoptando también, irrenunciablemente una determinada posición política:

"Elección de materiales -apunta Adorno- aplicaciones y limitaciones de su uso son momento esencial de la producción..."⁷⁰

Dado que los materiales son parte de los medios, podemos decir extensivamente que toda elección en alguna de las instancias de los mismos es momento esencial de la producción plástica. ¿Por qué? Porque además de los aspectos puramente estético-formales mencionados renglones arriba, muy importantes, alderredor de la "simple" elección de medios concomitantemente se hacen otras elecciones: se está haciendo una elección de circulación de la obra y se está haciendo elección de un público particular, así como un muy específico modo de consumo, usufructo o degustación. Quienes afirman que un "artista" sólo debe preocuparse por la "pura" concreción de la obra, son epígonos de la más absoluta y abyecta simulación, pues toda realización, presupone como paso previo, *imprescindible*, una determinada elección de los medios correspondientes. Abundemos un poco más: cuando se hace por ejemplo, una elección de determinado soporte, en el mismo sentido se está haciendo una elección del sitio o sitios específicos en donde habrá de circular la obra. Toda vez que se ha definido lo anterior se

ha definido también un modo concreto de consumo, o usufructuo y, consecuentemente se ha hecho automáticamente una elección de público particular. Ejemplifiquemos para dejar claro lo afirmado: si un productor decide ejecutar un calcográfico determinado, en dicha decisión se han elegido también los medios que la habrán de hacer posible. Tales medios dejarán indefectiblemente unas determinadas calidades senso-perceptuales en la obra final. En otras palabras se ha hecho una muy definida toma de posición estético-ideológica. Se eligió una muy determinada manera de afectación de la estructura senso-perceptual de sus congéneres. Ahora bien, a partir de que se ha optado por unos medios determinados, en el mismo sentido se discriminan los canales por los que circulará la obra. Es claro que en el caso del ejemplo que estamos manejando, el trabajo resultante tendrá que circular en sitios *exprofeso preparados* para su muestra pública (claro está que la elección de los sitios de circulación, en última instancia está ligada a las intenciones verdaderas del productor, en el caso del calcográfico del ejemplo, cuando se consideró tanto los medios así como la técnica que lo hiciesen posible, a la base de tales considerandos existe ya una idea clara de lo que se pretende con la obra acabada. Que esto es así, baste decir que si el objetivo último no fuese la venta de la obra, en los sitios reservados para tales transacciones comerciales, entonces, la circulación de la obra sería un verdadero problema a resolver por parte del productor. En otros términos si a lo único a que aspirase el productor de nuestro ejemplo fuese exclusivamente que los demás viesen su trabajo, entonces eso lo enfrentaría a resolver tal complejidad, y con toda seguridad buscaría canales inusuales para que efectivamente pudiesen acceder a su obra la gente deseada). Dichos sitios tienen determinadas características de distribución del espacio arquitectónico, de iluminación, de circulación y los más sofisticados tienen hasta control de humedad y temperatura. A estos sitios especiales, no concurre cualquier tipo de gente, sino que a ellos asisten unos tipos específicos de públicos (dos son los fundamentales a saber: el dilettante, o sea el que goza sólo mirando. Y el que tiene la cantidad de dinero suficiente para llevarse la obra a su casa). Así pues, cuando se eligen unos medios determinados a su vez lo anterior implica una buena gama de elecciones y de toma de posiciones, todas ellas en última instancia políticas. Entonces la opinión plástica en uno de sus rasgos fundamentales está determinada por los medios y técnicas concretas con las que se materializa, con todo lo que ello implica. Por estas razones, cuando un productor no está plenamente conciente y maneja con cierta suficiencia cognoscitiva su campo de trabajo, lo más seguro es que la opinión plástica que vierta será inevitablemente reflejo especular de los gustos, intereses y valores de la clase dominante.

Una última consideración antes de abandonar este apartado: como ya se ha apuntado no puede hablarse de medios, sin hablarse en el mismo plano de importancia de los procedimientos a partir de los cuales se dominan aquellos. Ambos aspectos carecen totalmente de sentido si no se habla de la forma, pues como ya también se señaló, el plano sensible de la misma queda en gran medida determinado por aquellos. En este orden, también se puede ubicar la especificidad de la opinión plástica, sin abandonar el plano técnico-medial, a partir de sus elementos plásticos estéticos: los óptico-estéticos y los háptico-estéticos. Se puede ciertamente determinar una especificidad de la opinión plástica a partir de: color, línea, textura, volumen, contraste lumínico, etc., pues todos estos elementos constituyen la base misma de los procesos de conformación. Por ello de aquellos se puede derivar una particularidad que singulariza y diferencia a la Plástica de otras actividades humanas.

II.15 LA ESPECIFICIDAD DE LA OPINION PLASTICA Y LOS CONTENIDOS DE PENSAMIENTO

Este intento por analizar la especificidad de la opinión plástica se encontraría incompleto si solo nos quedásemos gravitando en el plano de la actividad, tal y como lo hemos hecho, pues dicho plano con toda su importancia y trascendencia no puede explicar la totalidad del asunto en cuestión. Lo anterior es perfectamente explicable, pues como ya se apuntó en su oportunidad, no existe nada que los sujetos hagamos o digamos que no exprese en algún sentido contenidos de pensamiento. En este orden de ideas la opinión plástica, al igual que cualquier otra opinión estética, expresa invariablemente algún o algunos contenidos de pensamiento. Estos, que en términos generales los dividimos en concepción del mundo, ideología y axiología, naturalmente también se hallan presentes en la opinión plástica, pero a algunos continentes se encuentra orgánicamente mucho más aleada y de esto precisamente deriva una especificidad gnoceológica. Para efecto de esta parte del trabajo esto último es lo que interesa destacar: toda opinión plástica presupone una determinada concepción del mundo. Dicha concepción no es en modo alguno atributo especial de la misma, sino que se encuentra a la base de toda estructura mental de los sujetos, por lo mismo no puede encontrarse en este continente de pensamiento elementos que pudiesen caracterizarla. Por lo tanto, podemos excluir a la concepción del mundo como objeto de un análisis que nos condujese a reconocer elementos diferenciadores y caracterizadores de la opinión plástica. Ahora bien, el que en un ámbito de los conte

nidos de pensamiento no encontremos especificidad gnoceológica alguna, no quiere esto decir que automáticamente estén descalificados otros. De modo alguno, pues precisamente en la búsqueda de los otros ámbitos es donde podemos descubrir los elementos diferenciadores que nos interesan. En este orden tanto la ideología, así como la axiología, serán los dos grandes continentes claves que nos ayuden a descifrar la particularidad gnoceológica buscada (dado que en la cotidianidad no existe separación posible entre concepción del mundo, ideología y axiología, insistimos, aquí los disociamos como recurso metodológico, pues los tres continentes se hallan inextricablemente entrelazados y juntos configuran el "tejido" unitario de interpretación y explicación de la totalidad. Por lo mismo no existe ideología que no implique una determinada concepción del mundo. Tampoco, concepción del mundo e ideología que no implique la copresencia de unos determinados valores). Así pues, los dos anteriores continentes son los que habremos de explorar y a efecto de atomizar lo menos posible la problemática a tratar no haremos análisis separados de cada uno de ellos, sino al unísono: como se vio en su oportunidad el continente de lo ideológico está constituido por determinados tipos ideológicos. Estos a su vez, pueden ser subdivididos en regiones focalizadas que denominamos géneros ideológicos. Para el estudio de la especificidad de la opinión plástica, es indispensable primero ubicar el tipo ideológico, dentro del cual posteriormente habremos de localizar el género ideológico que aquí interesa. En este orden de ideas el tipo ideológico que corresponde es precisamente el *estético*. Esto es el conjunto de ideas, creencias, prejuicios, lugares comunes, etc., que tienen por objetivo, intención o fin fundamental, tanto el producir una afectación concreta sobre la estructura senso-perceptual de otros sujetos, así como a aquellas que se refieren a los modos de apreciar y valorar los objetos producidos de una *actividad* estética determinada (es indispensable recordar que la ideología en estricto cristaliza, invariablemente en práctica social. En el caso que nos ocupa las intenciones de afectación hacia otros sujetos sólo se da a partir de la mediación de un objeto dado, llámese pintura, escultura, grabado, fotografía, caricatura, etc., etc. Por su parte el destinatario de la obra plástica, no sólo aprecia y valora -gusta- de ésta, sino que adopta determinadas actitudes, gestos expresiones, etc., que no son otra cosa que modos de la práctica social). El tipo ideológico estético está claramente delimitado por un conjunto de regiones particulares que hemos denominado géneros ideológicos: música, danza, escénica, arquitectura, cinematografía, joyería, culinaria, poesía, fotografía, perfumería, plástica, etc., etc. (entendemos que algunos interlocutores se incomodrán por el listado anterior, por

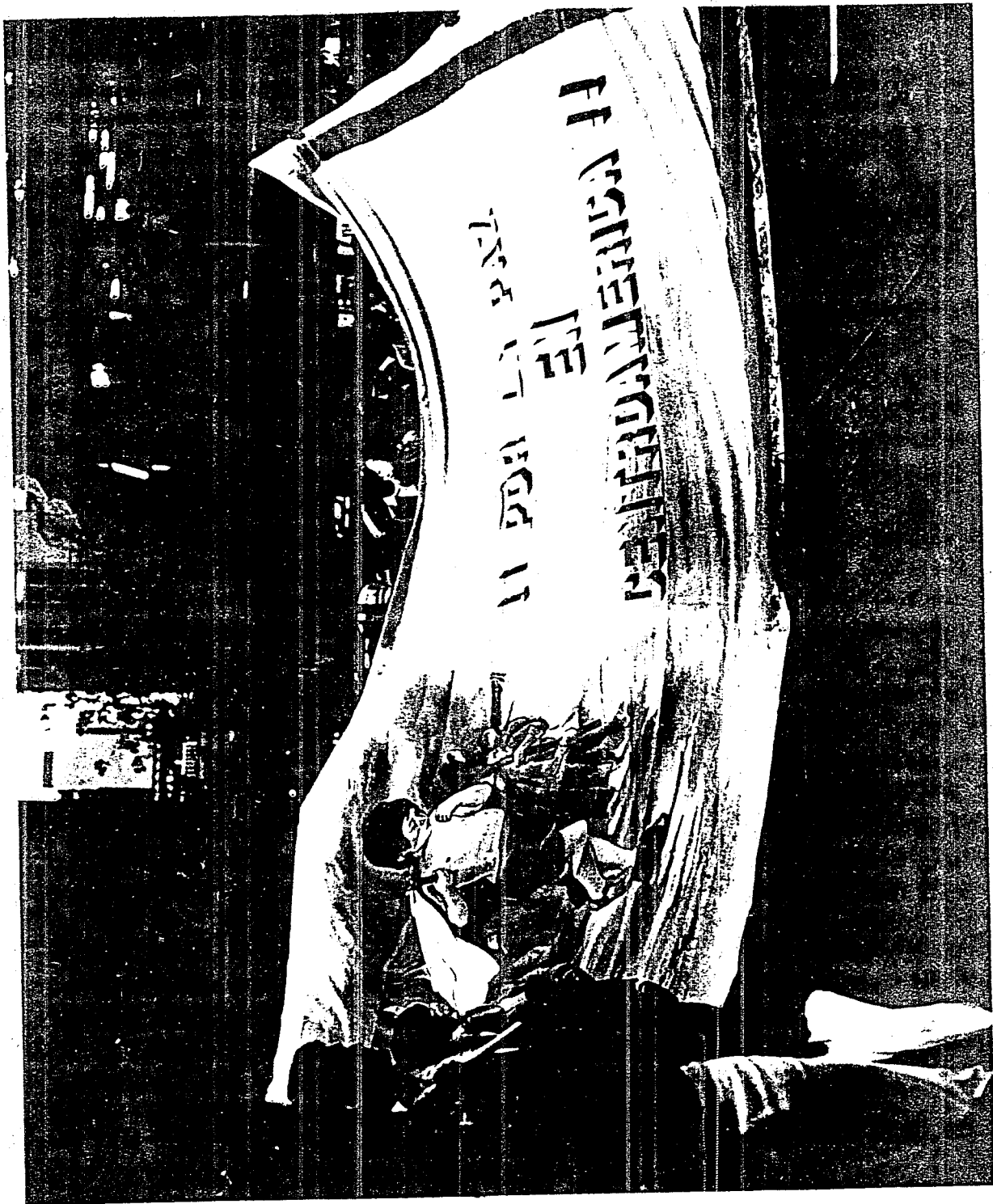
nuestra parte sólo podemos decir que evidentemente nos apartamos de la "tradicional" división de las llamadas "bellas artes", pues dicha división corresponde a una visión aburguesada de la actividad estética y de sus productos correspondientes. En otras palabras es una división que tiende en el campo de la especificidad de lo estético a imponer su manera de valorar y apreciar como el único válido y posible, lo cual desde nuestra perspectiva de clase además de profundamente abusivo y discriminatorio, resulta sencillamente *inadmisible*. Así, el género plástico-ideológico, es el que en lo particular nos interesa, ya que al interior de esta región, encontramos el conjunto de ideas, creencias, prejuicios, supersticiones, lugares comunes, etc. que explican la especificidad de esta actividad social, tanto en su vertiente de la producción, así como en la del consumo; miles de términos tanto en torno a la producción de objetos plásticos, así como en torno a su consumo, constituyen una región sumamente focalizada de la totalidad del pensamiento. Aquellos, dado que se generan básicamente a partir de una parcela de la actividad social, tienen a *fortiori* por esta razón, que revestir una cierta especificidad. La especificidad propia de la plástica. Sin embargo no olvidemos que los términos se articulan entre sí, de una manera más o menos orgánica, para conformar las teorías correspondientes: romanticismos, misticismos, irracionalismos, emocionalismos, tecnocratismos, psicologismos, pseudocientificismos, etc., etc., constituyen, conjuntamente con términos descontextualizados, así como determinados valores, lo que pudiésemos denominar la topografía subjetiva en cuyas coordenadas tanto las jóvenes generaciones de productores plásticos, así como las de destinatarios de la obra plástica orientan y se alimentan, gnocoológicamente hablando. Podemos entonces afirmar que la especificidad de la opinión plástica, en cuanto a los contenidos de pensamiento, recae justamente en la especificidad del género plástico-ideológico. Esto es, el conjunto de ideas, prejuicios, creencias, cuya sustantividad común es la de interpretar, explicar y manipular, el fenómeno plástico. Haber arribado a este grado de focalización sobre el asunto que nos ocupa es de suma importancia para el desarrollo de este trabajo, pues nos permite intentar explicar algunos de los intersticios más sutiles de la opinión plástica: la plástica, al igual que cualquier otra actividad estética, expresa por regla general determinados contenidos de pensamiento. Estos, se encuentran casi siempre fuera de la propia especificidad del género plástico-ideológico. Es decir expresa alguna idea externa a sí misma (resulta casi innecesario apuntar que la plástica, ha expresado en algún momento idea en torno a sí misma, como el neoplasticismo, por mencionar un ejemplo): el trabajo, lo religioso, la sexualidad, etc., etc. Estos universales no constituyen en sí mismos tema alguno. Pueden constituir una

proposición o asunto toda vez que hallan sido contextualizados dentro de los límites de unos determinados contenidos de pensamiento. En una determinada estructura de pensamiento. Todo tema, para serlo verdaderamente implica una determinada concepción del mundo, una orientación ideológica y unos determinados valores. Ahora bien en término de la producción plástica, el proceso de universal a tema plástico implica necesariamente la mediación de la especificidad del conjunto de ideas, creencias, etc., del género ideológico propio. Necesita "traducirse", si se nos permite el término, a la especificidad gnoseológica del género plástico-ideológico ya que éste constituye el acopio de información focalizada que puede permitir la interpretación y manejo de esa particularidad que es la plástica. Ahora bien en nuestro campo de trabajo la elección de un determinado tema, en sí misma muy importante, implica necesariamente ir haciendo en el mismo sentido una discriminación de medios, así como de elementos plástico-estéticos, que logren plasmar con plenitud estética la proposición deseada. Toda la compleja cascada de decisiones y elecciones anteriores sólo pueden entenderse y explicarse adecuadamente a partir de la especificidad gnoseológica del género plástico-ideológico, en cuyo interior a más de los elementos mencionados con anterioridad, contiene lo que denominamos criterio formal-constructivo. Que no es otra cosa que el marco mismo de discernimiento y juicio de la organización y ordenamiento de la obra plástica como totalidad. El criterio formal-constructivo es la plataforma particular desde la cual se toman las decisiones focalizadas e inherentes a la problemática plástica. Sin embargo, no olvidemos que tanto el género plástico-ideológico, así como los criterios formal-constructivos no son islotes solitarios, sino que se hallan dinámicamente vinculados e interconectados con toda la intrincadísima constelación de elementos que constituyen el pensamiento. Por lo mismo la más de las veces el criterio formal-constructivo, es el mediador focalizado que permite la toma de decisiones en el terreno plástico. Pero, para que el anterior planteamiento no pueda dar lugar a interpretaciones relativistas, es indispensable apuntar: primero, que el criterio formal-constructivo se halla completamente condicionado por el género plástico-ideológico. Y segundo, que este último se encuentra sobredeterminado por la dinámica del sistema ideológico dominante. *Todo*, a su vez, se halla *determinado* por la estructura económica capitalista.

Dado que cuando se habla de discernir; de juzgar, no puede ni debe olvidarse que en dichas actividades del pensamiento no sólo entran en juego elementos cognoscitivos -filosofía, ciencia, ideología- sino que también se implican determinados elementos axiológicos o valorativos. En este último orden de ideas, podemos decir que existen dis-

tintos tipos de valores: morales, religiosos, estéticos, etc. Naturalmente cada uno de éstos operan dentro de radios de la actividad humana diferentes. Unos como la moral tienen un radio de acción o actuación muy dilatado, otros como los valores estéticos tienen un radio mucho menor, pero importante también: lo bello, lo feo, lo "bonito", lo "naco", etc., son valores estéticos y su radio de operación tiene sus límites. Ahora bien dentro de este conjunto de valores, existen algunos más focalizados y que operan, naturalmente, dentro de radios menos amplios. Tal es el caso de la actividad plástica. En ésta hay valores que operan en su ámbito, sin que ello quiera decir que éstos no estén ligados e interconectados con otro tipo de valores. Lo están, sólo que a los que se les da una mayor importancia es precisamente a los que están más ligados a la actividad propia. No está por demás señalar que esta jerarquización de los valores, no es en cada momento de la historia igual y que si hoy día se le da mucha importancia a lo que algunos denominan "los valores universales del arte", lo anterior no es sino fiel expresión de la dinámica burguesa dominante en el terreno de lo axiológico. Hoy día nuestra plástica mexicana más que entenderse y manejarse a partir de conceptos, se la entiende y maneja a partir de puros términos. De términos valorativos. Estos como es de suyo sabido no pretenden conocimiento, por lo mismo las argumentaciones en torno al fenómeno plástico no se dan en términos gnoceológicos, sino precisamente en términos valorativos. Con lo anterior no estamos afirmando que exclusivamente la argumentación en la plástica se deba hacer en términos gnoceológicos. No, lo que estamos señalando es que se han desplazado totalmente los términos gnoceológicos, en favor de puros términos valorativos y ahí precisamente hay, para quienes pretenden dedicarse a la producción plástica, un problema muy serio a salvar. El desplazamiento, y lo que es peor la suplantación de un ámbito por otro, constituye hoy uno de los equívocos más rotundos de la teoría burguesa del "arte", pues en todo caso cualquier actividad estética, tiene una dimensión necesariamente axiológica, pero no es la única. Cuando se suplanta el ámbito del conocimiento y en su lugar se rellena con puros valores, términos y pseudoconceptos, de ello no se puede sino pensar, dado el marco de relaciones sociales capitalistas, que lo anterior no es sino una coartada detrás de la cual los mercaderes del "arte" y de la conciencia, huyen con los dineros los unos y con el adocenamiento de las conciencias los otros, en tanto los "artistas" nos hacemos pedazos a dentelladas, discutiendo sobre el pantano que aquellos prepararon. Hoy en el campo de la plástica, la ideología burguesa, así como los valores burgueses están tan intrincadamente embrollados, que es muy difícil discernir cuándo se está en los recintos de lo axiológico y cuando no.

Finalmente, y tratando de integrar todo lo que se ha dicho, rescataremos, el ejemplo manejado en la página , pero ahora desde la vertiente de los contenidos de pensamiento: si un productor decide ejecutar un calcográfico. En dicha decisión -decíamos- también se hace una elección de medios y se toman consecuentes decisiones al respecto, agregamos. Ahora bien, tanto las elecciones, así como las decisiones que se toman, presuponen un determinado criterio. Esto es una determinada plataforma de discernimiento y juicio, pero ésta no puede ser general sino focalizada, pues se necesita un acopio de *información focalizada*, para resolver problemas particulares. Se trata entonces de que el productor de nuestro ejemplo tiene forzosamente que echar mano de lo que hemos denominado criterio formal-constructivo, que no es otra cosa que el fondo de información del que puede tomar lo necesario para resolver el problema que tiene enfrente. Dicho problema, que en un principio era el de decidir por una determinada técnica y en el mismo sentido por unos medios determinados, a medida que se adentra en el problema de la solución de la obra como totalidad, se van abriendo en abanico una serie de nuevos problemas. Tomemos exclusivamente los problemas en torno al soporte y profundicemos sobre ellos: el soporte, en el caso que nos ocupa, zinc, cobre, latón, etc., a más de sus cualidades fácticas inherentes, presentará una vez que el productor lo trabaje, un determinado formato. Esto es una determinada forma geométrica (cuadrado, ovalado, rectangular, etc.). Y también una determinada proporción. Esto es unas determinadas relaciones de dimensión. Es importante hacer notar que estas dos sencillísimas "sutilezas" de la plástica, implican de lleno tocar la especificidad de la misma, pues pertenecen a la estructura interna de su "lenguaje". Por lo tanto no puede derivarse sino de ello que comencemos a clarificar y hacer patentes los problemas de los contenidos de pensamiento, en el ámbito de la especificidad de la plástica. Prosigamos, la toma de decisiones al respecto de formato y proporción de la placa de metal, no puede sino explicarse a partir del conjunto de ideas, prejuicios, lugares comunes, etc., del género plástico-ideológico que articulado constituye un determinado criterio formal-constructivo, a partir del cual el sujeto productor le imprime, trabajo mediante, parte del sentido estético que presentará finalmente. Dichas decisiones son verdaderas operaciones subjetivas que se procesan en la cabeza del productor y que alcanzan su materialización como cualidades fácticas del calcográfico final. Ahora bien uno de los problemas derivados de esta última idea, es precisamente la falta de conciencia de la casi totalidad de productores al respecto. En otras palabras que son operaciones subjetivas, que se desencadenan, a pesar digámoslo así, del productor, pues éste sumido en la inconciencia de la falsa conciencia ideológica, no ve como importantes tales decisio-



nes. Como ya se demostró ambas decisiones son importantes, pues de ellas deriva una determinada esteticidad de la obra, alrededor de éstas se aglutinan un cúmulo de intersticios muy finos, que no por ello menos importantes. Antes al contrario. Profundicemos finalmente cada una de las decisiones apuntadas: una de las mejores pruebas de la estandarización ideológica de nuestra actividad puede demostrarse a partir de la monotonía y repetitividad de los formatos de los soportes, sobre todo en la bidimensión. Resulta casi ofensivo, por su evidencia, señalar, que nuestra plástica está fuertemente encajonada y paralizada por los formatos rectangulares. Resulta una verdadera ofensa a la sensibilidad de los demás, el que los productores, machaconamente, tercamente, insistamos en un solo tipo de formato. Esto sólo puede explicarse a partir del grado de inconciencia que existe en torno a las interacciones del espacio plástico, la forma, el asunto y el significado total de la obra, entre otras. Así pues, desde este ángulo del asunto a tratar, las decisiones, detrás de las cuales existe un criterio formal-constructivo, se encuentran profundamente sujetas del proceso ideológico dominante, por esta razón se asume que el rectángulo es la única vía para trabajar y por ello se trabaja dentro de los límites de esa pequeñez. En cuanto a la proporción, ésta habla ya de una determinada pretensión de circulación: cuando el productor se lanza a hacer el grabado, en el mismo sentido se está ya considerando el espacio físico que habrá de contenerla. Por ello, se "escoge" una dimensión que no cause "problemas", ni para el productor, ni para el lugar donde se mostrará. Por eso se "eligen" las proporciones que más fácilmente se puedan transportar y manipular. Como todo este proceso las más de las veces es inconciente, volveremos a repetirlo, es necesario apuntar como idea final, que en tanto no tomemos nota los productores de éstos y otros muchísimos más problemas de nuestra actividad, seguiremos gravitando en la inercia de la ideología burguesa dominante, irremisiblemente.

EPILOGO

*Todo lo que existe en el universo
es producto del azar
y la necesidad*

DEMOCRITO

Cuando hace diez años iniciamos nuestros estudios de nivel superior, las condiciones económico-político-sociales de nuestro país eran muy distintas a las de hoy, 1987. La profundización de la crisis del capitalismo en México ha dejado dolorosas secuelas que por doquier pueden advertirse: una deuda externa de más de 100 millones de dólares; una deuda interna al cierre de enero de '87 de ¡11 billones 259 mil millones de pesos!; inflación de tres dígitos -se calcula que al finalizar el presente año aquella alcanzará entre 130 y 145%- despidos de cientos de miles de obreros; millones de emigrantes; caída de más del 50% del valor real de los salarios de 1982 a la fecha; elevadísimos y arbitrarios impuestos -por ejemplo la tasa impositiva por concepto de IVA, es una de las más altas de todo el planeta; servicios públicos abusivamente altos -la gasolina ha tenido aumentos por un total de ¡17,150%! de principios de 1982 al mes de abril del año en curso; devaluación de nuestra moneda permanentemente -de 1982 a la fecha aquella suma ya mucho más de 1,000%. Naturalmente la frialdad de los datos anunciados arriba nada dice del tremendo sufrimiento que todo ello ha implicado, fundamentalmente para el proletariado urbano y rural. Amén de segmentos marginales y aun de las capas medias. El estado burgués además de ser el responsable directo de semejante panorama económico, es también responsable de la política de represión que ha instrumentado para sortear, los legítimos reclamos de justicia social de aquellos que han sido víctimas directas de semejantes desatinos y errores (recuérdese como ejemplos, la última represión contra el Sindicato Mexicano de Electricistas -la llamada requisa administrativa, es una de las más flagrantes violaciones, históricamente hablando del derecho burgués vigente. En otro ámbito el alevoso asesinato del Profesor Celso Wenceslao López Díaz en Chiapas. Lo anterior dejando de lado los muchos asesinatos que casi a diario se perpetran en las comunidades indígenas hermanas). Naturalmente que para la clase dominante, todo lo señalado arriba no es tan dramático, pues según ellos, de no ser por la oportuna intervención de los gobiernos emanados de la Revolución democrático-burguesa, los males económicos pudiesen ser "mucho mayores". Te sis ésta para consumo de tontos, pues es fácticamente indemostrable, por lo mismo cae por su propio peso en el terreno de lo puramente po

lítico-imaginario. Ubicados ya en esta tierra de nadie, cabe absolutamente todo, incluso la posibilidad de ofrecer en remate los patrimonios de la nación a las oligarquías extranjeras, haciendo pasar todo ello por actos de patriotismo revolucionario. Sea del modo que fue se, no se puede tapar el sol con un dedo. Independientemente del discurso ideológico de la clase dominante, la verdad prevalece y prevalecerá: hoy nuestro pueblo está incontrovertiblemente más jodido que hace diez años. Este clavo ardiente no se lo saca la burguesía, ni con la asesoría de los Chicago Boys.

Dentro de este muy, pero muy lacónico horizonte esbozado, nuestro trabajo busca alcanzar un cierto grado de concreción. Concreción que pretende más que nada el inicio de un debate serio con otros profesionales. En este sentido sería verdaderamente una insensatez de parte nuestra ofrecer en este apartado la sustitución de la indispensable lectura de la totalidad del trabajo que tienen ustedes en sus manos. Por lo mismo, en esta parte del mismo sólo expondremos algunas ideas compactadas sobre los tópicos más importantes desarrollados, así como de la tesis central sostenida, sin que ello implique que es to pueda suplir, en modo alguno los planteamientos originalmente desarrollados:

- En torno al problema de la necesidad plástico-estética.

A partir de nuestra experiencia como estudiantes en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, pudimos identificar nuestras propias necesidades político-académicas y de ahí a concatenar dichas necesidades con determinadas manifestaciones plásticas. Lo anterior nos llevó claramente a chocar con no pocos profesores de la misma. En su momento criticamos con los pocos elementos teóricos que teníamos a mano, el claro hecho de que la Escuela tuviese como epicentro de sus preocupaciones el producir "artistas" y "arte" para las llamadas galerías. En la medida que avanzamos en nuestros estudios, pudimos darnos cuenta perfectamente, que la dinámica que *a fortiori* imponía la Escuela, implicaba por cierto, la exclusión al acceso de la obra plástica de otras clases sociales. Al seguir trabajando, pudimos cobrar conciencia de que necesidades plástico-estéticas existían definitivamente en segmentos sociales distintos. Sólo que la Escuela, al estar exclusivamente preocupada en el mercadeo del "arte", para nada tomaba en cuenta dichas necesidades. Hoy, estamos totalmente en condiciones de poder ratificar aquellas primeras observaciones que hacíamos en torno a la dinámica académica de la ENAP y no sólo de ratificarlas, sino lo que es más importante, fundamentarlas. En efecto, la Escuela Nacional de Artes Plásticas ha sufrido un proceso de pro-

funda asimilación a la órbita de las necesidades e intereses de la clase dominante. Lo anterior no fuese para nada criticable si se tratase de una universidad privada. Pero da el caso de que ello no es así. Esto es que la Universidad Nacional es una Universidad que se sostiene con el dinero de *todo* el pueblo de México. Es una Institución de carácter público. Por lo mismo resulta completamente inadmisibles que la misma segregue de sus preocupaciones a vastos sectores que la sustentan económicamente hablando. Más aún, resulta verdaderamente indignante, que siendo su población estudiantil en su mayoría hijos de sectores medios y proletariado urbano, se ignoren las necesidades legítimas de estos sectores, imponiéndoles en su lugar otras que les son ajenas. Expliquémonos: la casi totalidad de los profesores de la licenciatura en Artes Visuales de la Nacional de Artes Plásticas, tiene como eje o núcleo de sus enseñanzas *la necesidad del mercado*. Esto es que su racionalidad última se mueve no en torno a verdaderas necesidades de expresión o comunicación plástica, sino que su impulso intelectual está claramente orientado exclusivamente a la posibilidad de insertarse en el sistema organizado de mercancías plásticas -galerías- (no estamos en contra, y queremos dejarlo muy claro, de que el productor de plástica viva de su trabajo, pues ello es del todo legítimo. En lo que no podemos estar de acuerdo, es que la única racionalidad de aquel sea la persecución de una meta: el dinero, pues ello no va sino en detrimento del desarrollo y cultivo de potencialidades humanas como la creatividad). Alguien con seguridad saltará exaltado, argumentándonos que hoy día no existe o no se puede instrumentar una racionalidad distinta. A esto sólo responderemos con total firmeza que en la Universidad, no únicamente es deseable y posible, sino que es un *imperativo*, puesto que ésta no puede renunciar a ser conciencia crítica y fuente propositiva, hacia la sociedad de la cual se sustenta y nutre. La Universidad no es patrimonio exclusivo ni de la burguesía mexicana ni de su partido en el poder. Es patrimonio de todos y cada uno de los mexicanos. Sangre ha costado ello. Por lo tanto justo y totalmente legítimo es que la misma responda, no sólo a las necesidades de la burguesía (las cuales ni se niegan ni se discuten) sino también a las necesidades de otras clases y sustratos sociales. Plantados en esta tesitura, podemos afirmar categóricamente -firmeza que nos dan años de trabajo al margen del sistema de mercancías plásticas- que sólo en la medida que la Escuela como entidad social vuelva los ojos hacia otras NECESIDADES ESTÉTICAS, en esa medida recobrará su verdadero sentido: la enseñanza; la investigación y la divulgación de una parte sustantiva de la cultura. Una redefinición del proyecto académico de la Escuela Nacional

de Artes Plásticas hoy día sólo puede tomar dos direcciones posibles: ratifica el proyecto de corte mercantilista que es el que ha tomado desde los setentas el comando de la misma (si alguien duda de lo afirmado, revísense las curvas de ingreso de Diseño Gráfico y Comunicación Gráfica, independientemente, claro está, de la dinámica de la licenciatura en Artes Visuales, la cual como ya se apuntó, acusa casi en su totalidad a una racionalidad de mercado. Nos agradecería fijar con mucha precisión nuestra posición al respecto: no estamos proponiendo la desaparición de las galerías, pues ello implicaría negar las necesidades de una parte del cuerpo social. Con lo que no podemos transigir es con el hecho de que la licenciatura esté orientada casi exclusivamente a cubrir las necesidades plástico-estéticas de la gente que tiene poder económico. Con esto no estamos de acuerdo, ni nunca lo estaremos). O bien, se reestructura la teleología de la enseñanza, lo cual implica un nuevo proyecto, distinto al que hoy orienta la carrera. Sea cual sea el camino que se tome de todas formas se tendrán que hacer reajustes importantes: si se opta por el primer camino, con toda seguridad se tendrán ya que dejar de lado no pocos de sus rasgos ideológicos-sensibleros, para plantearse un pragmatismo más acorde con el desarrollo del capitalismo en México. Esto es, tendrá de una vez por todas que delinear el perfil del egresado como el de un PEQUEÑO EMPRESARIO. Como un pequeño empresario que puede tener todas las especificidades que se quieran, pero que en ningún momento se podrá perder de vista el bosque por los árboles. En este sentido el pleno reconocimiento del "artista" como empresario, tal como en la práctica lo concibe la Escuela, implicaría la instrumentación académica y administrativa, que hiciese posible verdaderamente el cumplimiento de la teleología de la educación propuesta, pues hoy día la Escuela lo poco que enseña no corresponde con la realidad concreta. Por esta razón, porque la Institución no le da todas las armas necesarias para que el futuro profesional se desenvuelva con solvencia en el medio externo, la misma se ha convertido en una fuente permanente de frustración y desencanto profesional. El reconocimiento de una teleología empresarial de la educación de la Licenciatura de Artes Visuales, implicaría pues, dotar, aparte de los conocimientos teóricos, técnicos, formales, etc., de conocimientos mínimos de mercado (precios, impuestos, etc.); derecho (derechos de autor, contratos, etc.) entre otros. Sin embargo, hoy se lanza al futuro profesional a un mar de tiburones, sin salvavidas ni armas para defenderse. Por el contrario, si se opta por una redefinición de los fines de la educación, ello implica de entrada, una reformulación de las necesidades plástico-estéticas. Implica asimismo un marco tentativo de realizabilidad de esos fines -una evaluación de los

recursos económicos e infraestructurales con los que contamos y los que mínimamente necesitaríamos para cumplir los fines propuestos. Implica por último una definición clara y precisa del currículum de asignaturas -con sus respectivos objetivos y cuerpos programáticos claros-, así como de la organización académica indispensable para alcanzar la teleología planteada. Por supuesto lo anterior se halla mediado por un perfil del egresado, quien según nuestra propia experiencia profesional, nos ha mostrado que el eje de nuestra profesión es la INVESTIGACION. Y ésta, en nuestro campo tiene a *fortiori* que ubicar qué necesidades la detonan, pues sólo a partir del pleno conocimiento de aquellas se puede concientemente plantear respuestas que enriquezcan el horizonte cultural nuestro. En otras palabras el productor plástico, produce. Produce diversos objetos plásticos, pero esos objetos son producto de determinados proyectos de investigación plástica. No son fines en sí mismo sino medios a través de los cuales el productor explora la totalidad. Sólo en el planteamiento de verdaderos proyectos de investigación plástica se encuentra la llave que libere las potencialidades humanas, que hoy por hoy el capitalismo ha aletargado casi hasta la estupidización. No es imposible un planteamiento de tal naturaleza, puesto que ya se ha identificado en otros campos del saber humano qué es un proyecto y cuáles los elementos que lo definen. En este último aspecto no pensamos que haya ninguna dificultad en identificar las necesidades plástico-estéticas alrededor de las cuales queremos trabajar. O bien, desde la otra variable identifiquemos cuáles son los fines últimos que queremos de nuestro trabajo, e identifiquemos en el mismo sentido cuáles son las necesidades que detonan tales fines o propósitos. Las alternativas son claras, pensamos nosotros: un proyecto aristocratizante y elitista o un proyecto democrático y participativo.

Una última palabra sobre el problema de la necesidad plástico-estética: nuestro trabajo como profesionales tiene como eje de su dinámica las necesidades plástico-estéticas del proletariado mexicano. No negamos que haya otras, simplemente nosotros hemos tomado una clara posición política: con nuestra clase tope lo que tope. Por esta razón este trabajo no se desarrolla dentro del invernadero galerístico, sino que ha salido a la calle. Ha salido a reencontrarse con la vida misma. Con las personas, con nuestros iguales. Con sus inquietudes, con sus necesidades, con sus prioridades y sobre todo con su lucha en el proceso de liberación.

- En torno al problema del método.

Otro de los conceptos que hemos explorado durante años es sobre el problema del método en las Artes Plásticas. Este filón tampoco es de fácil abordaje, pues la gran mayoría de nuestros compañeros de profesión, niegan rotundamente que en la plástica o "arte" como ellos lo llaman, pueda insinuarse siquiera tal posibilidad. Se piensa que un planteamiento de tal naturaleza atenta contra preceptos fundamentales de la "creación". No podemos entrar a tejer fino sobre este problemita, así que sólo nos concretaremos a apuntar algunas ideas que demuestren lo equívoco y anodino de quienes defienden la imposibilidad de acercamiento al problema metodológico en la plástica: durante los célebres lances del Congreso de 1976/77, uno de los asuntos más farragoso fue la discusión en torno al papel del método en el proceso de producción plástica (aunque nunca fue parte de la bitácora de discusiones del Congreso, este tópico saltó varias veces sobre las mesas del mismo). Dos posiciones se enfrascaron básicamente en disputa: la primera afirmaba categóricamente que en el "arte" no podía hablarse de problema metodológico, pues ello implicaba coartar la "espontaneidad" y la "libertad" del "artista". El "arte" no podría obedecer a reglas ni a recetas. La otra posición argumentaba en su favor que el método sí jugaba un papel primordial en el proceso de enseñanza aprendizaje de la plástica, ya que aquel permitía destacar los procesos de identificación de problemas. Permitía también ordenar las experiencias de aprendizaje. Y permitía en otro plano establecer las variables componentes de un problema plástico. Esta posición proponía como metodología apropiada el método heurístico.* Lo primero que nos gustaría señalar es que ambas posiciones, antagonismos epistemológicos aparte, generaban una oposición fundamental, a partir de ver el problema de maneras distintas. Esto es, que en tanto un buen número de profesores veían el problema como un asunto de PRODUCCION. Los segundos lo veían como un *proceso de apropiación cognoscitiva*, que más tarde les permitiría la producción. De ello no pudo sino derivarse, increíblemente, la imposibilidad de arribar a acuerdos. La intolerancia y falta de capacidad conciliadora se impuso. Hoy, a una muy buena distancia podemos serenamente afirmar que la primera posición enunciada no tenía, ni tiene razón en sus planteamientos. Más aún, sus premisas teóricas son la mejor prueba de la incidencia del método en sus conciencias. Cosa distinta, es que aquellos víctimas de su propia ignorancia, no sean conscientes de ello. En cuanto a los segundos -de los cuales fuimos parte- aunque había grandes necesidades cognoscitivas, había y lo decimos sin rodeos, grandes deficiencias

* Método experimental.

teóricas, por lo mismo, parcialmente teníamos en aquel momento razón. El ámbito propositivo, en este renglón era francamente equívoco. Expliquémonos: en el caso de la primera posición -negación de cualquier posibilidad de la cuestión metodológica- no es más que producto de una crasa ignorancia y en última instancia, producto de un irracionalismo casero producto de ésta. Está claro, que ahí donde se defienden una serie de categorías-para el caso concreto, por ejemplo, libertad, espontaneidad, creación, etc.- este instrumental intelectual sólo puede provenir del más alto nivel de abstracción que es precisamente el del *Método* en *sensu* estricto. En otras palabras, que ahí donde aquellos sectores *suponen* que no existe determinación o exigencia alguna en los procesos de producción. Ambos existen y se pueden evidenciar claramente a partir de identificar el núcleo fuerte de la teoría que sobre la producción subyace en la base de las categorías señaladas renglones arriba. Si ello no es una *preceptiva* u *ordenamiento*, entonces lo confesamos, nos hallamos perdidos. Pero ello no es así, defender unas categorías, es defender un *principio de método*. Por eso podemos hablar justamente de que dichos sectores son los defensores del ACADEMICISMO moderno. Esto es, son los defensores de una *preceptiva* que no descansa ya, como antaño exclusivamente en lo técnico y lo formal; sino en una preceptiva que arropada en la supuesta asepsia del "arte" y su neutralidad política e ideológica, descansa fundamentalmente en un puro idealismo lógico-conceptual. En sí esta posición puede ser tan legítima como cualquier otra, lo que nosotros criticamos acrememente es ante todo la crasa ignorancia e irracionalismo que hay en sus partidarios. Por lo que toca a la segunda posición es preciso acotar que en términos generales su apreciación acerca de que la plástica como cualquier otro campo de la práctica humana descansa e implica distintos planos metodológicos. Ello lo ratificamos hoy, pues como ya lo señalamos en otra parte, nuestra Generación pudo concretar una Metodología del Análisis sobre la obra plástica. Ahora bien, el que en algunos ámbitos se halla tenido razón, en otros definitivamente no. Tal es el caso de la metodología heurística que se propuso como "alternativa" para la resolución de los problemas plásticos (en este punto se puede apreciar, tal vez como en ningún otro con mayor claridad las diferencias que nos separan de aquel entonces) no era sino un recusamiento verdaderamente lamentable, del positivismo dominante. En otras palabras, no comprendíamos a profundidad, que la plástica en su especificidad, no podía, ni puede partir de una *lógica de decisiones* semejante o igual a la de las Ciencias Naturales y ello no parte de un puro rechazo a la recaída positivista, sino nace claramente del hecho de que sus campos de acción son *cualitativamente distintos*, por lo mis-

mo su metodología deviene necesaria y cualitativamente distinta. Concluyendo, se puede demostrar que el problema metodológico existe en plástica. Ha sido y es una parte medular de ella, en un trabajo posterior lo demostraremos plenamente.

- En torno al problema de la opinión plástica, como elemento esencial de la obra plástica.

Esta es la tesis que decidimos desarrollar en este trabajo, por lo mismo no vamos a repetir todo lo que ya señalamos con anterioridad. Aquí, sólo vamos a apuntar un par de ideas que consideramos nodales en el desarrollo de la misma: toda obra humana, la plástica incluida, implica siempre un determinado núcleo gnoceológico que hemos denominado Contenidos de Pensamiento. Estos se conforman básicamente de tres grandes continentes de pensamiento que son: Concepción del Mundo, Ideología y Axiología. La interrelación e interacción de los elementos particulares de cada uno de aquellos conforman la intrincada "topografía" intelectual de los sujetos. Por otra parte, tenemos que el concepto de opinión en general implica entre otras cosas: 1) el pleno reconocimiento de que toda opinión presupone siempre la plena validez lógico-gnoceológica de la estructura intelectual de quien la emite. 2) Que dado que toda opinión implica invariablemente un destinatario, esto es, que no se opina para sí sino para otro. Del pleno reconocimiento de que ello es así, se desprenden, entre otros, los siguientes planteamientos: la dimensión práctica de la opinión, esto es, que como efectividad sólo se cumple en la práctica y por la práctica. En otro orden la opinión presupone siempre una determinada plataforma social desde la cual un opinante la lanza. De esto dimana claramente que una opinión expresa siempre un sentido de grupo o clase social. En términos más precisos, aquella implica siempre la copresencia de una posición política por parte del opinante. Amalgamando pues todo lo señalado tendríamos que una opinión implica siempre la presencia de unos determinados contenidos de pensamiento. Una posición política. Que se parte siempre del principio de plena validez lógico-gnoceológica y por último, se rescata uno de sus rasgos sustantivos que es la de ser efectividad. Acción o práctica. Ahora bien, dado que toda opinión "cristaliza" invariablemente en determinados objetos -discursos, literatura, música, plástica, etc.- de ello se deriva la necesidad de reconocer que sólo podemos diferenciarlos en la terrenalidad de sus medios materiales conformantes. En este sentido la plástica ha desarrollado medios que le son propios y que al final de cuentas la sustentan como especificidad. Pero hablar de medios cuando menos en nuestro campo, implica hablar de técnicas y metódicas a partir de las cuales se domeñan aque-

llos. Ambas instancias son piedra angular de la praxis plástica, ya que el nivel técnico-medial incide de una manera DETERMINANTE en la forma. En otras palabras el nivel técnico-medial, determina en gran medida los niveles de sensoperceptualidad de la forma. Entonces, dado que en general una opinión expresa siempre determinados contenidos de pensamiento, la obra plástica necesariamente expresa también contenidos de pensamiento, sólo que una buena parte de ellos, son específicos y focalizados. Esto es, que se remiten a la "parcela" de la práctica específica que les corresponde: la plástica. Una buena parte de esa focalización se encuentra implicada en el nivel técnico-medial. Por esta razón la *elección de medios* es un momento crucial en los procesos de conformación de una obra. Elegir un soporte y no otro; una herramienta determinada; un procedimiento específico, etc., etc., constituyen momentos fundamentales de la concreción plástica, ya que como se mostró, los medios son la base misma a partir de la cual diferenciamos a la opinión plástica de otros tipos de opinión, entonces, desde el instante mismo en que estamos discriminando el nivel técnico-medial en ese mismo momento estamos ya dándole forma a nuestros contenidos de pensamiento y a nuestra posición política, pues no olvidemos que esa obra va a ir dirigida a un destinatario. Por lo tanto y para terminar, la opinión plástica es un elemento constituyente de toda obra plástica, su reconocimiento implica tomar conciencia de la dialéctica en la producción plástica, la cual impone ir inquiriendo e interrogando sobre cada una de las etapas, de los procesos de conformación, así como de sus factores constitutivos.

NOTAS PARTE PRIMERA

1. REYNALDOS, Carlos. En revista PROCESO no. 12, enero 1977, México, D.F., p. 77.
2. COLMENARES, Ismael y Gallo, Miguel Angel. "Cien años de lucha de clases en México 1876-1976", Ediciones del Quinto Sol, México, pp. 314-315.
3. TOVAR, Jorge. "Breve historia de la Escuela Nacional de Artes Plásticas", mimeo. ENAP, México, D.F., noviembre 1976, pp. 3-4.
4. KEPES, Gregory. "La percepción visual y el hombre contemporáneo", Ed. Novaro, México, 1970.
5. *Ibldem* no. 3. p. 4.
6. GRUPO 105', ENAP, UNAM. "A los estudiantes, a los profesores, a los trabajadores", mimeo. ENAP, México, D.F., 5 de julio de 1976, p. 1.
7. *Ibldem*. p. 3.
8. *Ibldem* no. 2. p. 338.
9. La Dirección de la ENAP, el Consejo Técnico ENAP, la Comisión Coordinadora. "CONVOCATORIA", mimeo. ENAP, México, D.F., 5 de julio de 1976, p. 1.
10. *Ibldem*. p. 7.
11. ----- "Propuesta para el reinicio a clases Talleres Proyecto", mimeo. ENAP, México, D.F., s/f, pp. 8-9.
12. ----- "Objetivos para el nuevo plan de estudios", mimeo. ENAP, México, D.F., s/f.
13. *Ibldem* no. 1. p. 77.
14. *Ibldem* no. 1. p. 77.
15. PADILLA, Leonel. "Organigrama propuesto para la nueva licenciatura en Artes Visuales". mimeo. ENAP, México, D.F., s/f.
16. Mesas no. 1, Matutino-Vespertino. "Propuesta Talleres Proyecto", folleto ENAP, México, D.F., 28 de enero de 1977, pp. 3-7.
17. Mesa no. 6. "Propuesta Taller Vertical", folleto ENAP, México, D.F., pp. 1-2.
18. *Ibldem*. p. 1.
19. Mesa no. 6. "Proyecto de sistema de estructuración modular para el plan de estudios de Artes Visuales, parte 1", folleto ENAP, México, D.F.

20. *Ibldem.* pp. 11-13.
21. Grupo 1, cuerpo de diseño plan de estudios de Artes Visuales. Informe del Grupo 1 del cuerpo de diseño del plan de estudios de la carrera de Artes Visuales. Relativo al tema de las Disciplinas Académicas. mimeo. ENAP, México, D.F.
22. *Ibldem.* pp. 2-5.
23. Mesas 1-4 Matutino-Vespertino. "Análisis de los problemas existentes en la ENAP. Problemas Académicos 1". mimeo. ENAP, México, D.F. s/f.
24. *Ibldem.* pp. 1-4.
25. ENAP. "Horarios de las licenciatura en Artes Visuales para el primer semestre de 1977". mimeo. ENAP, México, D.F., pp. 1-8 y 11-12.
26. *Ibldem* no. 19. p. 13.
27. *Ibldem* no. 16. p. 4.
28. *Ibldem* no. 16. p. 4.
29. *Ibldem* no. 16. p. 4.
30. *Ibldem* no. 16. p. 4.
31. Mesa no. 1, Matutino. "Documento Interno de las mesas 1 matutino y vespertino a discusión". mimeo. ENAP, México, D.F. s/f.
32. *Ibldem* no. 12. p. 6.
33. PEREZ FLORES, Luis. "Curriculum Vitae". mimeo. ENAP, México, D.F., agosto de 1978.
34. *Ibldem.* p. 5.
35. SOLIS, Alejandro. "¿Por qué me expulsa Luis Pérez Flores de la Universidad?". mimeo. ENAP, México, D.F., s/f, p. 7.
36. SOLIS, Alejandro. "¿Qué hay detrás del proyecto de reestructuración del plan de estudios de las licenciaturas de Artes Visuales, Comunicación Gráfica y Diseño Gráfico?". Original mecanografiado, ENAP, México, D.F., s/f, p. 32.
37. *Ibldem.* p. 13.
38. Consejo Interno de Representantes Alumnos de Artes Visuales. "Boletín Informativo del Consejo Interno de Representantes Alumnos de Artes Visuales". Folleto, ENAP, México, D.F., 20 de agosto de 1979, p. 1.
39. La Asamblea General de Profesores y Alumnos del DECOGRAF. "Sr. Prof. Luis Pérez Flores, Director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Presente". mimeo. ENAP, México, D.F., 21 de agosto de 1979.

40. Consejo Interno de Representantes Alumnos de Artes Visuales. "Boletín Informativo del Consejo Interno de Representantes Alumnos de Artes Visuales", no. 2, folleto ENAP, México, D.F., s/f, pp. 1 y 3.
41. *Ibidem*. p. 7.
42. *Ibidem*. p. 3.
43. Comité Coordinador. "Manuscrito del acta constitutiva del Consejo de Consejos", ENAP, México, D.F., s/f, p. 9.
44. *Ibidem*. p. 3.
45. *Ibidem* nos. 38 y 40.
46. Licenciatura Comunicación Gráfica; Licenciatura Diseño Gráfico y Licenciatura Artes Visuales. "Situación Actual". mimeo. ENAP, México, D.F. s/f.
47. Sin autor. "A la comunidad de la Escuela Nacional de Artes Plásticas". mimeo. ENAP, México, D.F., 27 de febrero de 1980.
48. PADILLA, G., Leonel y Aceves Navarro, Gilberto. "Profr. Luis Pérez Flores, Director de la ENAP, H. Consejo Técnico, Presente". copia mecanografiada. ENAP, México, D.F., 22 de febrero de 1980.
49. *Ibidem* no. 35.
50. Sin autor. En periódico "El Mata Bichos" no. 2, ENAP, México, D.F., abril 1980, p. 6.

NOTAS PARTE SEGUNDA

1. LOCKE, John. "Ensayo sobre el entendimiento humano", Ed. Sarpe, S.A., España, 1984, p. 28.
2. *Ibídem* no. 1. p. 28.
3. *Ibídem* no. 1. p. 164.
4. VACO de Verulamio. Mencionado en: Fitché, Gottlieb, Johann. "Introducción a la teoría de la ciencia". Ed. Sarpe, S.A., España, 1984, p. 25.
5. FITCHE, Gottlieb, J. "Introducción a la teoría de la ciencia", Ed. Sarpe, S.A., España, 1984, p. 28.
6. HOBBS, Thomas. "Leviatán", Ed. Sarpe, S.A., España, 1985, t. I, p. 79.
7. BERKELEY, George. "Principios del conocimiento humano" Ed. Sarpe, S.A., España, 1985, p. 34.
8. CICERON. Mencionado en: Montigne, Michel de. "Apología de Raimundo Sabunde". Ed. Sarpe, S.A., España, 1984, p. 147.
9. BACHELARD, Gaston. Mencionado en: Balibar, Etienne. "De Bachelard a Althusser: el concepto de corte epistemológico". Ediciones Populares, Facultad de Filosofía, UNAM, México, p. 7.
10. CORNFORTH, Maurice. "Teoría del conocimiento", Ed. Nuestro Tiempo, S.A., México, 1980, p. 145.
11. *Ibídem* no. 10. p. 147.
12. *Ibídem* no. 10. p. 149.
13. AFANASIEV, V.G. "Fundamentos de los conocimientos filosóficos", Ediciones El Caballito, México, 1973, p. 200.
14. LENIN, I.V. "Materialismo y empiriocriticismo", Ediciones en Lenguas Extranjeras, Pekín, 1975, p. 175.
15. LARROYO, Francisco. "La lógica de las ciencias", Ed. Porrúa, S.A., México, 1970, pp. 231 y ss.
16. ALTHUSSER, Louis. "La filosofía como arma de la revolución", Ediciones de Presente y Pasado, 10a. Ed. México, 1980, p. 29.
17. DESCARTES, René. "Discurso del Método", Ed. Sarpe, S.A. España, 1984, p. 74.
18. PASCAL, Blaise. "Pensamientos", Ed. Sarpe, S.A., España, 1984, p. 93.
19. ADORNO, Theodor. "Metacrítica del conocimiento", Ed. Artemisa, S.A. de C.V., México, 1986, p. 155.

20. SANCHEZ, Vazquez, Adolfo. "Filosofía de la Praxis", Ed. Grijalbo, S.A., México, 1980, pp. 245, 246.
21. *Ibidem* no. 20. p. 246.
22. HARNECKER, Marta. "Los conceptos elementales del materialismo histórico". Ed. Siglo XXI, S.A., quincuagésima segunda edición, 1985, México, p. 172.
23. *Ibidem* no. 22. p. 172.
24. AFANASIEV, V.G. "Fundamentos de los conocimientos filosóficos", Ediciones del Caballito, México, 1973, pp. 10, 11.
25. *Ibidem* no. 24. pp. 10, 11.
26. ALTHUSSER, Louis. "La filosofía como arma de la revolución", Ediciones de Presente y Pasado. 10a. Ed., México, 1980, p. 17.
27. ROSSI-LANDI, Ferruccio. "Programación social y comunicación". En revista de la Casa de las Américas no. 71, marzo-abril de 1972, La Habana, Cuba, p. 30.
28. GRAMSCI, Antonio. "El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce". Ed. Nueva Visión, S.A., Argentina, 1973, p. 7.
29. MANHEIM, Karl. "Ideología y Utopía", Ed. Aguilar, S.A. Madrid, 1958, pp. 113, 114.
30. SCHAFF, Adam. "Ideología y Marxismo". Ed. Grijalbo, Colección Textos Vivos no. 12, México, 1980, p. 12.
31. GONZALEZ, Rojo, Enrique. "Teoría científica de la historia". Ed. Diógenes. México, 1977, pp. 110, 111.
32. GARCIA, Gallo, Jorge. "Filosofía, Ciencia e Ideología", Ed. Científico-Técnica, La Habana, Cuba, 1980, p. 260.
33. *Ibidem* no. 32. p. 260.
34. TRIAS, Eugenio. "Teoría de las Ideologías", Ed. Península, Barcelona, España, 1975, pp. 7, 8.
35. *Ibidem* no. 34, p. 114.
36. ALTHUSSER, Louis. "La filosofía como arma de la revolución", Ediciones Presente y Pasado. 10a. Ed., México, 1980, p. 114.
37. HADJINICOLAU, Nico. "Artes y lucha de clases"; Ed. Siglo XXI, S.A., México, 1979, pp. 15, 16 y 17.
38. GONZALEZ, Rojo, Enrique. "Teoría científica de la historia", Ed. Diógenes, México, 1977, p. 123.
39. *Ibidem* no. 38, p. 123.
40. HARNECKER, Marta. "Los conceptos elementales del materialismo histórico", Ed. Siglo XXI, S.A., Quincuagésima segunda edición, México, 1985, p. 103.

41. DANIEL, Janet, Fernando. "Ideología y Epistemología", Ed. Edicol, S.A., México, 1977, p. 41.
42. *Ibidem* no. 40. p. 110.
43. *Ibidem* no. 40. p. 58.
44. *Ibidem* no. 40. p. 102.
45. *Ibidem* no. 40. pp. 102, 104.
46. LENIN, I.V. "Una gran iniciativa", en Obras Escogidas, Ed. Progreso, Moscú, 1948, vol. II, pp. 612, 613.
47. HIJAR, Alberto. "Entrevista sobre estética marxista: diez respuestas a un idealista", Ediciones Populares, Colección: Cuadernos Populares, serie Archivo de Filosofía, México, 1983, p. 16.
48. CASTELLS, M., e Ipola de E. Mencionado en: Alonso, Antonio. "Metodología". Ed. Edicol, S.A., México, 1983, p. 130.
49. SANCHEZ, Vazquez, Adolfo. "Ética", Ed. Grijalbo, S.A. tratados y manuales. México, 1983, p. 113.
50. *Ibidem* no. 49. p. 16.
51. *Ibidem* no. 49. p. 18.
52. *Ibidem* no. 49. pp. 116, 117 y 118.
53. *Ibidem* no. 49, p. 123.
54. STAVENHAGEN, Rodolfo. "Clases sociales y estratificación". Ed. Siglo XXI, S.A., México, 1970, p. 30.
55. *Ibidem* no. 54. pp. 20-39.
56. HARNECKER, Marta. "Los conceptos elementales del materialismo histórico", Ed. Siglo XXI, S.A., quincuagésima segunda edición, 1985, México, pp. 236, 237.
57. ALTHUSSER, Louis. "La filosofía como arma de la revolución", Ediciones de Presente y Pasado. 10a. Ed. México, 1980, p. 54.
58. ENZENSBERGER, Magnus, Hans. En Cassigeli, Armando y Villagrán, Carlos. "La ideología en los textos", Marcha Editores, México, 1983, t. 3, pp. 95, 96.
59. SABAG, Adip. "Miniencuesta Iglesia 3", en periódico Excelsior no. 25, 306, México, sábado 13 de septiembre de 1986, p. 4-A.
60. GIMPEL, Jean. "Contra el arte y los artistas", Ed. Gedisa, S.A., España
61. DEWEY, John. Mencionado en: Della Volpe, Galvano. "Historia del gusto", Ed. Comunicación, Serie A, España 1972, p. 132.
62. *Ibidem* no. 61. p. 58.

63. ADORNO, W. Theodor. "Teoría Estética", Ed. Taurus, S.A. España, 1980, p. 279.
64. ADORNO, W. Theodor. "Crítica cultural y sociedad", Ed. Sarpe, S.A., España, 1984, p. 121.
65. ADORNO, W. Theodor. "Teoría Estética", Ed. Taurus, S.A. España, 1980, pp. 280-281.
66. ARNHEIM, Rudolf. "Arte y percepción visual", Aliansa Editorial, S.A., España, 1979, p. 160.
67. ADORNO, W. Theodor. "Teoría Estética", Ed. Taurus, S.A. España, 1980, p. 198.
68. MARCHAN, Simón. "Del arte objetual al arte de concepto", Ed. Comunicación, Serie A, España, 2a. edición, 1974, p. 146.
69. FORMAGGIO, Dino. "Arte", Ed. Labor, S.A., España, 1976, p. 206.
70. ADORNO, W. Theodor. "Teoría Estética", Ed. Taurus, S.A. España, 1980, p. 198.

BIBLIOGRAFIA

- "Teoría del conocimiento", Confort Maurice, Edit. Nuestro Tiempo, S. A. colección Cuestiones Filosóficas, Vol. III, México, D.F. 1980. Traducción de Juan Porcut.
- "Fundamentos de los conocimientos filosóficos", Afanasiev V.G., Ediciones El Caballito, México, 1963.
- "Materialismo y empiriocriticismo", Lenin I.V., Ediciones en lenguas extranjeras de Pekín, 1975.
- "Crítica de la economía política del Signo", Jean Baudrillard, Siglo XXI Editores, México, 4a. edición, 1982. Traducción Aurelio Garzón del Camino.
- "Ética", Adolfo Sánchez Vázquez.
- "La ideología en los textos", Armando Cassigoli, Marcha editores, S. A., México, 1982.
- "Historia del gusto", Galvano Della Volpe, Comunicación serie "B", Editor Alberto Corazón, Madrid s/f.
- "Dialéctica de lo concreto", Karel Kosik, Edit. Grijalbo, S.A. 5a. reimpresión, México.
- "Elementos para el análisis de mensajes", Daniel Prieto Castillo, Instituto Latinoamericano de la Comunicación Comunicativa, 1a. edición, México, 1982.
- "Retórica y manipulación masiva", Daniel Prieto Castillo, Editorial Edicol, 1a. edición, México, 1979.
- "Crítica marxista de la filosofía de la praxis", Antonio Gramsci, Antigua Casa Editorial Cuervo, Buenos Aires, 1976.
- "Teoría y práctica de la ideología", Ludovico Silva, Editorial Nuestro Tiempo, 7a. edición, México, 1978.
- "Metacrítica de la teoría del conocimiento", Theodor Adorno, Editorial Artemisa, S.A. de C.V., México, 1986.
- "Crítica cultural y sociedad", Theodor Adorno, Editorial Sarpe, Madrid, 1984.
- "Historia del arte y lucha de clases", Nicos Hadjinicolau, Siglo XXI Editores, S.A., 7a. edición, México, 1979.
- "Crítica del gusto", Galvano Della Volpe.
- "Filosofía, ciencia e ideología", Jorge García Galló, Editorial Científico-Técnica, La Habana, Cuba, 1980.
- "Fundamentos de la sociología del arte", Arnold Hauser, Ediciones Guadarrama, S.A., Madrid, 1975.
- "La controversia estética del marxismo", Giuseppe Prestipino, Editorial Grijalbo, S.A., 1a. edición, México, 1980.
- "Verdad e ideología", Barth Hans, Fondo de Cultura Económica, México, 1951.

"El tiempo y la necesidad en la Historia", Skovortsov L.V.

"Teorías del arte", Arnold Hauser.

"Arte", Dino Formagio, Editorial Labor, S.A., 1a. edición, España, 1976.

"El arte y su distribución", Juan Acha, Universidad Nacional Autónoma de México, 1a. edición, México, 1984.

"Arte y Sociedad Latinoamericana", Juan Acha, Fondo de Cultura Económica, 1a. edición, México, 1979.

"Introducción a la crítica de la economía política", Carlos Marx.

"Anti-During", F. Engels.

"Filosofía de la praxis", Adolfo Sánchez Vázquez, Editorial Grijalbo, S.A., segunda edición, México, 1980.

"Fundamentos de filosofía marxista leninista", compendio.

"La ideología alemana", Marx-Engels, Editorial Andreus, Colombia, s/f.

"El papel del trabajo en la transformación...", F. Engels, Editorial Andreus, Colombia, s/f.

"Crítica al programa de Cotha", C. Marx, Ediciones Quinto Sol, S.A., México, s/f.

"Tesis sobre Feuerbach", C. Marx, Ediciones Quinto Sol, S.A., México, s/f.

"Entorno a la crítica de la filosofía del derecho", C. Marx, Editorial Grijalbo, S.A., décima tercera edición, México, 1983.

"La sagrada familia", C. Marx, Editorial Grijalbo, S.A., décima tercera edición, México, 1983.

"Manuscritos económico-filosóficos de 1844", C. Marx, Editorial Grijalbo, S.A., México, 1975.

"L. Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana", F. Engels, Ediciones Quinto Sol, S.A., México, s/f.

"Conocimiento y libertad", Bichko Igor, Ediciones Pueblos Unidos, Uruguay, 1973.

"La superación de la ideología", Colletti Lucio, Editorial Cátedra, Madrid, 1982.

"Miseria de la Filosofía", C. Marx, Editorial Progreso, URSS, 1981.

"Filosofía como arma de la revolución", Althusser Louis, Ediciones Pasado y Presente, décima edición, México, 1980.

"Crítica de la ideología", Della Volpe Galvano, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970.

"Ideología y Cultura", Agosti A. Héctor, Editorial Cártago, S.A., 1a. edición, México, 1981.

- "Fundamentos de la filosofía marxista", compendio.
- "Fundamentos de la estética marxista", A. Zis, Editorial Progreso, Moscú, 1976.
- "Cinco tesis filosóficas", Maotsetung, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Pekín, 1966.
- "Tratado de semiótica", Eco Humberto, Nueva Imagen, 2a. edición, México, 1980.
- "Discurso del método", Rene Descartes, Editorial Universo, S.A., Lima, Perú, 1968.
- "Pensamientos", Pascal Blaise, Sarpe, S.A., España, 1984.
- "Epistemología", Gastón Bachelard, Editorial Anagrama, Barcelona, 1973.
- "Principios del conocimiento humano", Berkeley George, Editorial Sarpe, Madrid, 1984.
- "Introducción a la teoría de la ciencia", Fichte, Gottlieb, Editorial Sarpe, Madrid, 1984.
- "Ensayo sobre el entendimiento humano", John Locke, Editorial Sarpe, Madrid, 1984.
- "La lógica de las ciencias", Larroyo Francisco, Editorial Porrúa, S.A., décima séptima edición, México, 1969.
- "¿Qué hacer?", V.I. Lenin, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Pekín, 1975.
- "Del arte objetual al arte de concepto", Marchan, Simon, Alberto Corazón Editor, segunda edición, Madrid, 1974.
- "Estudios de estética filosófica de la vida artística", Ramos Samuel, Universidad Nacional Autónoma de México, primera edición, México, 1977.
- "¿En nombre de la razón? Marxismo, racionalismo, irracionalismo", Etienne Balibar, Ediciones Populares, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, s/f.
- "Teoría estética", Theodor W. Adorno, Taurus Ediciones, S.A., Madrid, 1980.
- "La estética de Hegel", B. Teysse, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1974.