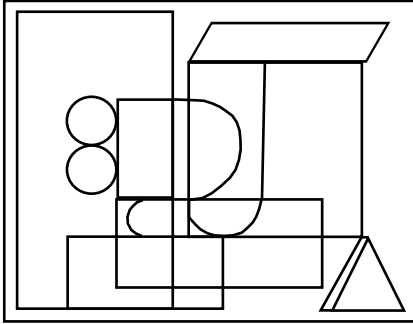


NOTAS PARA UN ANÁLISIS DEL SISTEMA DE LA CULTURA PLÁSTICA EN MÉXICO



Oliver Debroise*

He aquí por qué no somos pesimistas del todo respecto de las posibilidades de evolución de la humanidad, ni de las posibilidades “continuativas” (si no evolutivas) del arte, y por qué sostenemos que hoy –más que ayer cuando su base, antes que otra cosa, era una función mágica, ritual, mística o religiosa–, el arte puede existir y convertirse en fuente de catarsis y en luminaria constante e insustituible.

Gillo Dorfles

* Especialista en artes plásticas, autor de *Diego de Montparnasse*. FCE.

NOTAS PARA UN ANÁLISIS DEL SISTEMA DE LA CULTURA PLÁSTICA EN MÉXICO

EL ARTE EN HUELGA

En 1804, Humboldt visita la Academia de Bellas Artes de la Ciudad de México y, en su *Ensayo Político sobre el Reino de la Nueva España*, la describe en términos entusiastas: “en la Academia, la enseñanza es gratuita. No se limita al dibujo del paisaje o de la figura, sino que se buscan los medios de vivificar la industria nacional. La Academia se empeña en difundir entre los artesanos el gusto por la elegancia y las bellas formas. En sus grandes salas, bien iluminadas con lámparas de Argand, se reúnen cada noche algunos centenares de jóvenes; unos dibujan masas o modelos vivos mientras otros copian muebles, candelabros y demás ornamentos de bronce. En esa reunión (y esto es muy notable en un país en el que están muy enraizados los prejuicios de la nobleza en contra de las castas), los rangos, los colores y las razas humanas se confunden: se puede ver al indio y al mestizo al lado del blanco, y el artesano pobre rivaliza con los hijos de los grandes señores”.

En 1913, una huelga estudiantil estalla en la vieja Academia y desmascara una tensa situación creada a través de los años. Tanto los planes de estudio como el funcionamiento de la escuela, supeditados a las órdenes de directores arbitrariamente nombrados por el ejecutivo, ya no se ajustan a las necesidades de los alumnos. El descontento provoca deserciones. Cuando Porfirio Díaz nombra al pintor español Fabrés director de la Academia, los estudiantes le envían cartas de protesta que, evidentemente, no obtienen resultados. Mantenido sin cambios por la administración de Francisco I. Madero, la Academia se transforma en uno de los últimos reductos del porfiriato. El golpe de Victoriano Huerta reafirma el poder absoluto del director, el arquitecto Antonio Rivas Mercado: la violencia irrumpe. Lapidado por sus alumnos, Rivas Mercado debe huir y Huerta ordena clausurar el edificio de la Academia.

De 1804 a 1913, la Academia de San Carlos casi no ha evolucionado; la Independencia no alteró sus antiguas funciones, sino que la volvió más tri-

butaria del gobierno republicano.¹ Los pintores trabajan exclusivamente para el Estado y realizan las decoraciones arquitectónicas, los estucos y las pinturas murales en *trompe l'oeil* de los edificios públicos; o para la Iglesia. En la segunda mitad del siglo XIX, el gobierno de Díaz encarga monumentales alegorías republicanas, algunas de contenido azteca, sólo comparables con el arte *pompier* triunfalista de la III República francesa. La mejor pintura se hace fuera de la Academia, pero sigue siendo obra de artistas formados por ella y que no se desligan fácilmente de su enseñanza: Julio Ruelas, Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Saturnino Herrán, ilustran las revistas literarias privadas financiadas por mecenas. Si el sentido cambia, la forma permanece intacta. Caso excepcional, José María Velasco instala un caballete portátil en la cima de las colinas del Valle de México y pinta del natural imponentes vistas panorámicas; es el único pintor que abandona los vetustos talleres de la Academia, pero no por ello llega a ser un auténtico impresionista. En la Academia la enseñanza sigue la tradición: clases de dibujo anatómico, de perspectiva clásica, etc.; un arte “fotográfico” que no deja lugar para la imaginación visual.

En los últimos años, la moda por un academicismo español, inspirado en Zuloaga, desvía una enseñanza afrancesada sin operar una transformación fundamental. La primera manifestación de la rebelión de los estudiantes de arte coincide casi exactamente con el principio de la Revolución: para las fastuosas fiestas del Centenario de la Independencia se monta una exposición oficial de pintura española; un grupo de alumnos inconformes, encabezados por el Dr. Atl, alquilan un local y presentan paralelamente sus propias obras. Su actitud reivindicativa tiene un evidente trasfondo político (¿cómo festejar la Independencia de México con una muestra de pintura española?), pero pierde efectividad en medio de la movilización maderista y de los acontecimientos de Puebla de noviembre de 1910.

Hacia finales de la primera década del siglo, la pintura mexicana sigue siendo dependiente de las modas europeas alentadas por la aristocracia porfirista, y completamente sujeta al Estado, su único promotor (las adquisiciones de particulares son mínimas y reducidas aún más por la boga de las “tarjetas de visita” fotográficas). La disolución de la Academia de San Carlos en 1913 no sólo representa un hecho social, reflejo de la Revolución en una *institución particular*: la huelga de la pintura académica. Los alumnos, sin más maestros, lanzados a la calle, descubren de pronto nuevas formas, nuevos

¹ Los subsidios de la Academia, antes de la Independencia, provenían de diversas fuentes del Estado, pero también de asociaciones mineras o de comerciantes de la ciudad (Humboldt).

temas, nuevos colores más contrastados bajo la luz del día que en la fresca oscuridad de los viejos talleres. Su primera fuente de inspiración (y también la manera más evidente de afirmar la validez de su nueva opción) es el impresionismo francés que, a mediados del siglo XIX, cambió la pintura patriotista y heroica por la descripción de escenas intrascendentes y cotidianas. Alfredo Ramos Martínez, pintor académico que vivió la época de transformación, alienta esa corriente y funda la primera Escuela al Aire Libre, cerca de Izta-palapa, en el pueblo de Santa Anita.

En 1917, Venustiano Carranza llama a algunos pintores para que trabajen con él: en Córdoba, Veracruz, se funda un taller, y una impresora edita las viñetas de José Clemente Orozco y el Dr. Atl. Este hecho excepcional no trasciende y se hunde con la muerte del líder; sin embargo, demuestra el interés de los gobiernos revolucionarios por un arte nuevo. Las relaciones entre el Estado y la plástica del siglo XX, fluctuantes y, muchas veces, imprecisas, están determinadas por los cambios puntuales y repetidos de la imagen pictórica.

FUNCIÓN DE LA IMAGEN

En 1910, el joven pintor expresionista ruso residente en Alemania, Vassili Kandinsky, coloca al revés uno de sus paisajes inspirados en Munich y descubre la pintura “abstracta”. Sin medir, tal vez, las irreversibles consecuencias de esa inversión, Kandinsky pone el punto final a una etapa de la función de la imagen pictórica. Desde mediados del siglo XIX, los pintores modifican paulatinamente las relaciones del cuadro con el referente externo, pero ninguno de los impresionistas rompe drásticamente con la *mimesis* aristotélica; sólo transforman los medios de socialización de la obra de arte y, por ende, las condiciones de percepción de la imagen. Renoir, Pissaro, Monet, pintan al aire libre discretas escenas de la vida cotidiana que se apartan intencionalmente de los cánones del arte oficial, único que existe entonces: marginados de los grandes salones del glorioso arte *pompier*, deben abrir nuevos espacios de exposición para que su pintura sobreviva. A Gauguin y a Cézanne ni siquiera eso les importa: la pintura se les ofrece como un medio de introspección personal que no pretende ser admirado y no requiere las pautas del “realismo”. Los cambios formales inciden en las relaciones de la pintura con la sociedad en que se inscriben sin alterar, en un principio, el sistema interno del cuadro: la pintura sigue siendo una interpretación de la naturaleza por más que la subjetividad modifique sus rumbos.

Sobre estas bases, Braque y Picasso emprenden, hacia 1908, una reconsideración de la materia visual comúnmente utilizada. La estatuaría

africana o los bajorrelieves románticos permiten incluir deformaciones, rupturas en las escalas que no corresponden a la mecánica del ojo humano. Sin embargo, el cubismo analítico no invalida el referente: Braque y Picasso dejan de imitar la naturaleza pero la siguen interpretando; todavía aparecen en sus cuadros vasos, botellas, guitarras, objetos “reconocibles” que remiten a cierta realidad. En esta primera fase, el cubismo se presenta como un constructivismo, derivado de Cézanne, sumamente intelectual y que no permite la ruptura absurda, demente y definitiva con la *mimesis*.

Puesto al revés, el paisaje de Kandinsky pierde su significación: ahora es sólo un objeto concreto, formado de una tela y de pigmentos de color organizados; es una imagen autónoma y sin dignidad porque no “ilustra” nada. Kandinsky comprende inmediatamente algunas de las consecuencias de su gesto: en *De lo espiritual en el arte* (1910) busca descifrarlas e intenta justificarse. El artista será demiurgo y añadirá a la Creación artística un valor trascendental, místico, para sustituir la antigua función simbólica del arte imitativo.

Representación fetiche del animal deseado o temido en las grutas prehistóricas, emanación divina en las religiones animistas, presencia inmediata² de Dios y de sus apóstoles, instrumento de glorificación y de expansión del ser que pretende al vasallaje para con la aristocracia, medio de ratificar la existencia individual y de difundir una moral social burguesa en la revolución industrial: desde sus orígenes, la imagen tiene relaciones precisas con un pensamiento mágico. La función sagrada puede utilizarse en un contexto profano sin desvirtuarse esencialmente; ese papel social es fruto de una visión del mundo que varía según las culturas, las épocas y las ideologías y se transfiere a la fotografía y a sus modernos derivados, el cine y el video.

La pintura abstracta pretende ser una imagen absoluta, pura, asocial y despolitizada que se dirige a la sensibilidad sin pasar por los sistemas de referencias simbólicos o verbales. No es un medio sino una expresión, la emanación de la voluntad del pintor. Fuera de ello, no tiene “valor” alguno. Esa libertad vertiginosa e inédita descontrola a los mismos pintores que buscan inmediatamente limitar la *permissividad* teórica de la pintura abstracta dándole un sentido. Kandinsky redacta una “gramática pictórica”, *Del punto y la línea sobre el plano* (1926), en la que analiza el valor de los elementos que forman el cuadro. Klee, Malevich, Mondrian, entre otros, formulan sus propios siste-

² En la religión católica, la efigie no *representa*, es la divinidad; todavía en México se conserva la tradición de “frotar” una copia de la tilma de Juan Diego con el original: el roce transmite el valor de una imagen a otra y se indica, a manera de “firma”, la fecha precisa en que se efectúa el ritual.

mas a lo largo de la década de los veinte; vanos esfuerzos que sólo sirven al estudio de sus propias obras (ningún “sistema” formal puede generalizarse sin transformarse en un nuevo academicismo, y los pintores modernos buscan la originalidad). La multitud de manifiestos, declaraciones y ensayos que los artistas producen en la época de las vanguardias expone con elocuencia las dificultades para aprehender una nueva función de la imagen. Después de la Segunda Guerra Mundial, una generación asume la paradoja de la pintura abstracta al reivindicar la gestualidad como un acto legítimo, expresión directa del subconsciente. Gracias a Freud y a Breton, estos artistas encuentran el valor de su trabajo pero escinden la obra en dos momentos: la Creación y la Percepción.

El cuadro abstracto es un objeto tangible, sólo tiene lazos con su creador y se ofrece a la percepción sin intermediarios. Lo impreciso de esta definición permite imponer (desde afuera) cualquier *sentido* a una obra, cualquier valor ficticio, intelectual, comercial o de prestigio cultural. La subjetividad parece entonces emanar del mismo cuadro y no del que lo observa; esa contradicción confiere a la pintura una flexibilidad particular. La obra suscita una pluralidad de interpretaciones según metodologías distintas o desde ideologías opuestas: todas son válidas porque la aparente inalterabilidad de la obra de arte las justifica todas (al fin y al cabo, el texto crítico o la exégesis se escriben a *posteriori*, *al lado* de la pintura, nunca *sobre* ella en el momento de la Creación; no existe “lectura” lo suficientemente profunda que modifique su esencia). Cuando la pintura pierde su relación con la imaginería sagrada se vuelve un instrumento de la Cultura:³ encuentra valores más sólidos y que no limitan su posibilidad de evolucionar alimentándose *de* sí misma sin ser vehículo de conceptos ajenos. El lienzo soporta a la Cultura.

LA CULTURA CONTRA EL ARTE

En la época moderna, la Cultura empieza cuando individuos, grupos o instituciones se posesionan de las obras, las analizan, las trituran, las conservan o las enseñan. La Cultura se ofrece entonces como un sistema de referencias *en pasado* que busca proyectarse en un futuro como amalgama de valores simbólicos, instrumento de prestigio o catalizador de nacionalidades (expresión de la sensibilidad del pueblo, del genio de una raza, del dinamismo de un sistema económico, etc.). Sin embargo, los grandes creadores, en su afán

³ En este texto me refiero a la Cultura oficial, medio del Estado con finalidades políticas. Las culturas populares, insertas en el tejido social, plurales, presentes, funcionan de manera radicalmente opuesta.

de originalidad y de trascendencia, rompen deliberadamente con las formas culturales que los rodean. La Creación artística busca siempre sobrepasar la Cultura estática, finita, en que se inserta –y el creador sólo se vincula a la Cultura para destruirla, reescribirla y transformarla–. El arte del siglo XX se caracteriza por la sucesión de movimientos sobrepuestos que se contradicen unos a otros; apenas empieza la socialización de una vanguardia, surge otra, más radical, más virulenta: el cubismo nulifica a Cézanne, el futurismo “asesina” el cubismo, la pintura abstracta nace del expresionismo figurativo y lo anula, etc. La Creación se opone a la Cultura. Esa dicotomía hace fracasar los intentos de encaminar la Cultura hacia metas precisas (casi siempre de índole política).

En Moscú y en San Petersburgo existen, antes de la Revolución de 1917, numerosos grupos de vanguardias, en extremo dinámicos y mucho más drásticos que los movimientos franceses o alemanes que los inspiran: el *Cuadrado negro* de Malevich, consumación de *cierta búsqueda formal antiacadémica*, se expone por primera vez en 1915. Miguel Larionov, Natalia Goncharova, Tatlin, Vrubel y Malevich son los extremistas plásticos de una revolución cultural que antecede la revolución social. Cuando Lenin y Trotsky entran a Moscú, los artistas se les unen con entusiasmo: “¡Ésta es nuestra revolución!”, exclama Maïakovsky, y Malevich escribe: “el cubismo y el futurismo fueron movimientos revolucionarios que se adelantaron a la revolución económica y política y a 1917”. La Revolución de Octubre despierta esperanzas inauditas y los pintores participan activamente en la reorganización. Pero muy pronto se enfrentan a los programas de Lunatcharsky, ministro de Cultura, que acepta al formalismo del arte de vanguardia con fines utilitarios (en el Inkhok, Instituto de Cultura Artística, que dirige Kandinsky, Popova y Stepanova pintan telas, Tatlin diseña trajes, Rodchenko muebles y el mismo Malevich teteras) o de propaganda (trenes decorados a partir del futurismo llevan a todo el país las consignas de la Revolución, el Estado encarga a los pintores los carteles de *Agit’Prop*). Hacia 1919, Malevich empieza a criticar el utilitarismo desproporcionado que sólo tiende a un nuevo academicismo; los pintores que, en 1917, querían hacer *tabula rasa* de todas las tradiciones pictóricas descubren de pronto las limitaciones del nuevo sistema. Malevich escribe entonces: “Con el cubismo, el Arte se liberó del contenido ideológico y empezó a construir su propia forma. Durante siglos, el Arte sirvió a su amante ideológica; la lavaba, la empolvaba, le pintaba los labios y las cejas. Hoy se niega a ello en provecho de su propia cultura”. En su reivindicación de las artes populares rusas, Larionov y Goncharova consideran a los iconos como la más alta expresión pictórica en el camino hacia la abstracción; paralelamente, Malevich nunca renuncia a cierta idea de Dios, el creador

por antonomasia y símbolo de un impulso vital: se enfrentan directamente al rechazo del Soviet a todo lo que tiene que ver con la religión. Una censura sutil se establece, los “talleres de arte” se burocratizan y “desaparecen” los artistas fieles a sus principios originales: Kandinsky abandona definitivamente la Unión Soviética; Malevich se exilia y sus obras, escondidas en el índice de los museos moscovitas, dejan de tener valor cultural. Hacia 1924-1925, el arte oficial soviético regresa a la tradición decimonónica de un academicismo naturalista, accesible a las masas y que sirve mejor a la propaganda del sistema económico recién implantado. El más importante movimiento plástico de la década de los veinte cae en el olvido completo.

Así como la Revolución soviética, la Revolución mexicana se alimenta, en un primer periodo, de las novedades artísticas de la vanguardia. En México y en Rusia se producen los dos únicos movimientos plásticos importantes fuera de Europa occidental (en Estados Unidos y en el resto de América imperan todavía los salones privados y los “clubes” selectos: la pintura no tiene salida al exterior, continúa evolucionando en circuitos cerrados, producida por artistas aislados). Las guerras civiles, las grandes transformaciones políticas, desplazan capas enteras de la sociedad y las nuevas ideologías favorecen, en principio, los sectores menos avanzados: la imprecisión de las pautas culturales permite la infiltración de elementos incontrolables. El programa de José Vasconcelos, primer secretario de Educación Pública de la época posrevolucionaria, se limita a una consigna: “calidad y rapidez”. Estos vagos lineamientos “estéticos” ofrecen a los jóvenes pintores que radican en Europa y frecuentan los grupos de vanguardia, un espacio de libertad creativa inesperado. Así como los pintores rusos se hicieron repentinamente los portavoces del bolchevismo, los artistas mexicanos adoptan la Revolución mexicana. Sucesivamente, entre 1917 y 1921, llegan a México Roberto Montenegro, José Clemente Orozco, el Dr. Atl, Manuel Rodríguez Lozano, Adolfo Best Maugard, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, el guatemalteco Carlos Mérida y el francés Jean Charlot. Un país nuevo, un México distinto aparece ante sus ojos y emerge en su pintura.

Diego Rivera ya tiene elaborado un sistema estético preciso cuando vuelve a México; aunque lo adapte a ciertas necesidades de Vasconcelos, rebasa teórica y prácticamente el liberalismo humanista del ministro. Al margen de las declaraciones gubernamentales, Rivera instaura sus propios cánones y los “monotes” invaden los muros de la Secretaría de Educación Pública, a pesar de la condena de un sector de la opinión. Los conceptos marxistas, algo dogmáticos, que rigen la primera obra muralista de Rivera no tienen, por supuesto, la virulencia de los ataques de Malevich (Rivera no desafía al Estado que financia su trabajo; influyen poco en él las consignas del *Sindicato de*

Pintores, Escultores y Técnicos manuales que dirige Siqueiros). Para Diego, la libertad creativa es anterior a la libertad social: insiste en el valor formal de la obra y, hábilmente, logra que esta visión domine a las otras. Rivera es el único muralista que logra trabajar sin interrupciones entre 1925 y 1935.

Mucho más radical, Alfaro Siqueiros se enfrenta directamente a Vasconcelos con la creación del *Sindicato* y su órgano, *El Machete*. Pierde paulatinamente la confianza del ministro. “Asombrosa paradoja, escribe Siqueiros en sus memorias, el hombre que hizo posible nuestra obra pictórica, sintió desprecio por ella”. A principios de 1924, Vasconcelos le cancela su “contrato” y, durante más de una década, el pintor se ve obligado a limitar sus intentos muralistas (de hecho, hasta 1935, sólo realiza un esbozo inacabado en la escalera del “Patio chico” de la Escuela Nacional Preparatoria y un mural en Guadalajara, en 1926, gracias al mecenazgo político del gobernador José Guadalupe Zuno) e, inclusive, se ve forzado al exilio en Taxco por su actividad militante en el recién creado Partido Comunista. Cuando la revista *Forma*, que dirige Gabriel Fernández Ledesma para la Secretaría de Educación, edita un número monográfico de los trabajos de Siqueiros, el “censor” Salvador Novo apunta al pie de una página: “*Forma* acoge la obra de Siqueiros, por lo que de firme expresión plástica significa, sin que le interesen, ni menos apruebe sus ideas filosóficas o políticas”.

La dimisión de Vasconcelos, en 1924, marca una ruptura en las posibilidades de los pintores así como en el sentido estético de la Revolución. El radicalismo de los miembros del *Sindicato* trabaja en contra de los muralistas y les impide llevar a cabo sus monumentales proyectos. Siqueiros recuerda: “Los miembros jóvenes del *Sindicato* fueron compelidos a sustituir la pintura por la pedagogía. La mayor parte de ellos aceptaron puestos de profesores de dibujo, burocratizándose de manera lamentable, Pintores de verdadero talento fueron aniquilados moralmente en esa forma”.

MÉXICO, MATERIA VISUAL

Vasconcelos se inspira, si no en la teoría, en las estructuras del Buró político de cultura de Lunatcharsky. El desmedido programa de publicaciones (idea original de Gorky que Vasconcelos adopta como eje de un programa educativo a nivel masivo) es sólo comparable, en los veinte, con el proyecto soviético y abarca aspectos técnico-prácticos (del tipo: ¿cómo construir un canal de riego?), culturales y artísticos. Para estos fines, Vasconcelos recupera acontecimientos de la Revolución. Así, las Escuelas de Pintura al Aire Libre, obras de la huelga de la Academia de San Carlos en 1913 y del consecuente cierre del edificio que lanzó a los estudiantes a la calle, se transforman en

dependencias del nuevo Estado que les proporciona locales y materiales y elabora una metodología. Estos “talleres de arte” descentralizados, insertos en los suburbios o en la provincia (centros de Coyoacán, Churubusco, Tlalpan, Xochimilco, Guadalupe Hidalgo, León, Taxco y Puebla), en contacto con la realidad del país deben, teóricamente, producir un arte nuevo y auténtico. Se promueve la “expresión individual” del niño, la espontaneidad fuera de toda sujeción académica, con la pretensión de observar un “resurgimiento del alma mexicana”. La Revolución también desclasa el Arte; no sólo los artistas ya no son grandes burgueses, bohemios decadentes formados por la sensibilidad romántica del fin del siglo europeo, sino que las formas de las artesanías populares pueden ahora volverse cánones artísticos e influir en la pintura “cultura”. En los primeros años del Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales de la Secretaría de Educación Pública, los pintores egresados de la Academia se lanzan febrilmente en busca de lo que puede caracterizar a un arte mexicano y observan la cultura tolteca, azteca y maya, la simbiosis del arte religioso español con las formas prehispánicas latentes en la Colonia, la técnica de las decoraciones murales de pulquerías, la talavera poblana, los retablos sobre lámina que se encuentran en todas las iglesias, los colores utilizados en las vasijas o en las lacas michoacanas etc. Los mayores, Roberto Montenegro, Jorge Enciso, el Dr. Atl, Diego Rivera, Adolfo Best Maugard, indagan esta materia prima visual, la analizan y la incluyen en sus obras sin cambiar esencialmente sus estilos propios. Los más jóvenes, Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Miguel Covarrubias Rosario Cabrera, menos marcados por la Academia de San Carlos, conscientes de la libertad expresiva que permite el tajante corte formal del cubismo, son los verdaderos creadores de una “escuela mexicana” enraizada en la sociedad. Excepcional, pero determinante, la obra de pintores espontáneos (Abraham Ángel, Máximo Pacheco, María Izquierdo los estudiantes de las Escuelas al Aire Libre) define las pautas estéticas de lo que ha de ser la verdadera pintura mexicana, mezcla de primitivismo y de elaboración que asume la posición avanzada de las vanguardias y se inserta en la nueva visión del país.

En 1921, poco después de su llegada a México, Diego Rivera explica al reportero de *El Universal Ilustrado*: “Es algo más que la nostalgia de México sentida en París, en Madrid, en Roma, en todos los países, en fin, donde he peregrinado, la causa que me impulsó a regresar a la patria. Además de ella, está mi deseo de estudiar las manifestaciones de arte popular, las ruinas de nuestro asombroso pasado, con objeto de cristalizar algunas de las ideas de arte, ciertos proyectos que abrigo, y que, si logro realizarlos, serán indudablemente los que darán un nuevo y amplio sentido a mi obra”. A finales de

1921, Rivera acompaña a Vasconcelos a Yucatán y, a mediados de 1922, pasa varios meses en Tehuantepec, becado por la Universidad, para preparar la decoración “vasconcelista” de la planta baja de la Secretaría de Educación. Rivera actúa entonces de la misma manera que Roberto Montenegro: busca temas y motivos mexicanos que interpreta según su formación. Montenegro transforma el orientalismo de sus dibujos simbolistas de la *Revista Moderna* en representaciones exóticas de las costas del Pacífico (Exconvento de San Pedro y San Pablo, 1921); Diego Rivera, sin alterar el neoclasicismo de su inspiración europea (que sucede a su época cubista desde 1917), le agrega elementos mexicanos: la flora, la fauna, las frutas, los trajes del trópico húmedo, los paisajes áridos del altiplano, los rasgos físicos de sus personajes, etc. El virtuosismo de sus composiciones monumentales, la precisión de su dibujo, la voluptuosidad de sus colores,⁴ la sensualidad de sus figuras están al servicio de una idea de México, armonioso hasta en sus más violentos contrastes, edénico hasta en (o por) su atraso secular, alegre hasta en sus más sangrientas revoluciones. Aunque reductiva y a veces inverosímil, la visión riveriana del hombre es lo suficientemente auténtica como para crear arquetipos.

El reconocimiento y la reivindicación culpable del valor *per se* de lo que antes era “exótica” escenografía de una alegoría patriótica (Pelegrín Clavé) o de una mitología vernacular (Saturnino Herrán, Roberto Montenegro), implica un cambio notable en los criterios de apreciación. Colocado en el primer plano de la pintura mural, el indígena desplaza a otros sectores sociales y a las inexpressivas siluetas, maniqués que exponían un traje regional o ilustraban una clasificación racial “científica”. Esta masiva irrupción del rostro indígena significa un cambio tan radical como, en su época, la aparición de los burgueses en la pintura flamenca del siglo XVII o de los obreros y pequeños artesanos de provincia en los cuadros monumentales de Courbet a mediados del XIX. En 1922, Fernando Leal decora la escalera de la Escuela Nacional Preparatoria con un mural a la encáustica, *La danza del Señor de Chalma*, en el que muestra por primera vez sin estetización ni reminiscencias simbolistas, al hombre mexicano en su cruda realidad, en su miseria. Las imágenes de proletarios, obreros y campesinos en los frescos de Rivera en la Secretaría de Educación tienen la fuerza intencional de un manifiesto político: los nuevos y anónimos héroes que hicieron la Revolución deben representar a México; se yerguen, seguros de sí mismos y conscientes

⁴ Colores que Rivera empleaba desde su producción parisienne (anaranjados, rosas y verdes) y que, por antonomasia casi, se vuelven “mexicanos” al aparecer en su obra mural.

de su fuerza política. Rivera exalta un sector de la población tradicionalmente reducido a condiciones de vida infrahumanas y que no podía ser el digno representante de una nación, atribuyéndole valores sociales, morales y culturales. Al trasladarse a México, el exotismo se transforma en el medio de expresión de un humanismo “criollo”. En 1935, Samuel Ramos analiza la obra de Diego Rivera y subraya la importancia de esa aparición del hombre en la pintura mexicana moderna, que se diferencia así del naturalismo inmediatamente anterior: “Nuestros paisajistas no eran otra cosa que los positivistas de la pintura, por cierto que estos lienzos no tienen más sabor mexicano que el que les dan las características geográficas del asunto tratado por el pintor... La transformación que en cuanto a la temática consume Rivera, es la de relegar al segundo plano el paisaje y tomar como asunto esencial de la pintura al hombre mismo”.

Pintor e intelectual que participa de la misma ideología que Vasconcelos, Adolfo Best Maugard es el primer director de un Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales de la Secretaría de Educación Pública que será posteriormente el Instituto Nacional de Bellas Artes. En 1923, Adolfo Best redacta un breve *Método de dibujo* que, editado por la SEP, se difunde ampliamente en las escuelas del país. Instrumento programático, antiacadémico, el manual busca utilizar y desarrollar el enorme potencial de sensibilidad artística que, supuestamente, yace inerte en la sociedad: es un intento de sistematizar y ampliar a las escuelas secundarias las enseñanzas de las Escuelas al Aire Libre. Best Maugard rescata algunas constantes del arte prehispánico, les atribuye una simbología y forja un instrumento sencillo aunque limitado. Asimismo, el Departamento de Dibujo forma brigadas de jóvenes pintores encargados de la divulgación del Método; entre los asistentes de Best Maugard se encuentran los futuros grandes talentos mexicanos: Miguel Covarrubias, Antonio Ruiz, Julio Castellanos, Rosario Cabrera, Abraham Ángel, Agustín Lazo, Rufino Tamayo, etc. En 1924, con la renuncia de José Vasconcelos, Best Maugard abandona el cargo y es sustituido por Manuel Rodríguez Lozano quien, sin erradicar del todo el método, busca ampliarlo agregándole aspectos técnicos inspirados en los exvotos religiosos del XIX. Rápidamente el método es abandonado, sustituido por sistemas formativos más convencionales. Y, ya en 1935, las Escuelas al Aire Libre dejan de inspirarse en él teórica y prácticamente. Sin embargo, las sucesivas administraciones, que no tienen demasiado interés en patrocinar herencias vasconcelistas, se olvidan de sus propuestas.

En 1921 se anuncia un periodo de tranquila curiosidad que pretende fijar la atención sobre el México que, si no había nacido de la Revolución, había aclarado con ella, depurándose –recuerda Xavier Villaurrutia–. Los ar-

tistas empiezan a tener ojos para la vida mexicana, para las artes y los oficios del pueblo, para el mundo de formas que parecía haber permanecido oculto a las miradas de los hombres del inmediato ayer y que no pedía sino entrar en la servidumbre de la inteligencia que había de transformarlo en materia expresiva. No es útil decir que se exageró el gusto por ciertos temas y motivos populares. Pero, en cambio ¡cuántos frutos quedaron al final de la aventura! Los ojos de un mexicano supieron sentir la atracción de formas inadvertidas y desdeñadas: las pinturas de retablos populares, la decoración mural de pulquerías y las expresiones de los excelentes grabadores que ilustran nuestra poesía popular, vivos y anónimos algunos, o muertos de humildes nombres: Guadalupe Posada, Manuel Manilla.

Ningún proyecto cultural o educativo global viene a suplir al interrumpido de Vasconcelos, relegado por razones políticas, sobre todo después del fracaso de la campaña presidencial del “Maestro de la juventud” en 1929. La “aventura visual” mexicana queda en manos de pintores cada vez más ajenos al Estado. Numerosos artistas, en busca de una mínima educación o de los medios que les permitan seguir trabajando, emigran a Estados Unidos o a Europa: José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, Miguel Covarrubias, Agustín Lazo, Carlos Mérida, el mismo Diego Rivera. Los demás intentan abrirse espacio por sí mismos: de 1925 a 1935 fomentan la implantación de galerías privadas para ampliar la superficie de la única sala de exposición oficial, en el Palacio de Bellas Artes, que dirige Roberto Montenegro. Los pintores recurren, sin comprometerse demasiado, a las paupérrimas fuentes de ingreso que, mediante clases de dibujo, proporciona la Secretaría de Educación Pública o ponen su arte al servicio del teatro o de la industria cinematográfica en expansión: Agustín Lazo, Julio Castellanos, Rufino Tamayo, Miguel Covarrubias, Antonio Ruiz, Adolfo Best Maugard, Julio Prieto, Carlos Mérida, Günther Gerszo, entre otros. Algunos se sitúan deliberadamente en una oposición al participar en los sucesivos movimientos disidentes: el Estridentismo, el grupo ¡30-30!, el Taller de la Gráfica Popular y la LEAR (Liga de escritores y artistas revolucionarios afiliada al Partido Comunista). Sin embargo, el dinamismo de los primeros años veinte persiste entre los pintores aun sin el beneficio del apoyo oficial: diseminada, la “Escuela mexicana de pintura” sigue produciendo y adopta, sin alterarse, todas las tendencias del arte moderno: una pintura figurativa francamente política (David Alfaro Siqueiros, José Chávez Morado), un arte *naïf* que surge como manifestación de la inversión de los valores artísticos (Abraham Ángel, la producción completa de las Escuelas al Aire Libre, María Izquierdo, el primer Rufino Tamayo), un neoclasicismo europeizante (Manuel Rodríguez Lozano), un surrealismo mexicano (Agustín

Lazo, Alfonso Michel), una abstracción lírica (Carlos Mérida) y una derivación de las obras de Picasso de los treinta (Alfredo Zalce, Alfonso Michel), pero todas sostenidas por los irreversibles cánones estéticos heredados del impulso vasconcelista.

EL ARTE SERÁ PEQUEÑOBURGUÉS O NO SERÁ

La alternativa mexicanista, trazada en respuesta a la mitificación de Vasconcelos, reaparece periódicamente a lo largo de cincuenta años de “gobierno de la Revolución”: hacia 1934, el general Abelardo Rodríguez lanza, durante su breve gestión, un programa de decoraciones murales que ignora las posturas políticas implícitas en las propuestas de los pintores; inmediatamente después, Lázaro Cárdenas, intelectual y amigo de los artistas de izquierda, permite la explosión de un segundo movimiento muralista que no se diferencia esencialmente del primero (1922-1924), excepto porque, en el contexto de los años treinta, se muestra formal y temáticamente más dogmático y desemboca en un “realismo socialista mexicano” al apoyarse en lemas de corte estalinista del tipo “No hay más ruta que la nuestra” (David Alfaro Siqueiros). La actitud de Cárdenas hacia los pintores resulta ambigua: tiene la apariencia de un proyecto cultural definido, progresista y vinculado a las propuestas de educación socialista que promueve la SEP de Narciso Bassols; sin embargo, podría ser también el resultado de una estrecha amistad del presidente con los artistas anterior a su elección (y particularmente con Diego Rivera, como lo indican las gestiones del pintor en el caso Trotsky o para autorizar al director de cine norteamericano John Huston a filmar en territorio mexicano *El tesoro de la Sierra Madre*). La política del cardenismo, que busca revitalizar la Revolución y, para ello, confirma algunas de las pautas vasconcelistas, coincide con las eternas propuestas de los pintores y esa particular coyuntura juega a favor de la pintura. Pero parece ser que Diego Rivera, considerado el mejor pintor mexicano, es quien dirige las pautas estéticas del momento.

En los siguientes años, y hasta 1976, la situación se desenmascara al dejar de existir tal coincidencia: los políticos en el poder mandan, a título individual, llamar a los pintores para decorar su Secretaría de Estado o los locales de la institución que dirigen: en cierto sentido, actúan exactamente como compradores de cuadros que invierten en “prestigio cultural”, pero no existe detrás ningún proyecto global. Entre 1925 y 1976, no se logra desplazar al vasconcelismo al que se remiten con más o menos insistencia las diversas administraciones. Todavía en el sexenio de Luis Echeverría, no obstante los múltiples cambios económicos y sociales, lo que ya en 1925 Salvador Novo

llamaba irónicamente el “jicarismo”, se mezcla a consignas de corte estalinista para sostener un discurso cultural y reforzar ideas nacionalistas muy parecidas a las de Obregón o de Cárdenas (véase como típico ejemplo de esta actitud, las polémicas periodísticas acerca de la tumba de Cuauhtémoc en Ixtacheopan, Guerrero, “invento” de Diego Rivera, Eulalia Guzmán y Lázaro Cárdenas). Las infraestructuras del Estado no contemplan las prioridades artísticas (en el sexenio de Adolfo López Mateos, por ejemplo, el INBAL funciona con un paupérrimo presupuesto que, en ocasiones, no rebasa los 50 000 pesos mensuales, una vez pagadas las nóminas fijas); y el discurso cultural se limita (en el mejor de los casos, por ejemplo, la gestión del Lic. Benito Coquet en el sexenio de Ávila Camacho), a promover en la provincia los valores más seguros, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Roberto Montenegro y, en menor orden, Frida Kahlo, el Dr. Atl y Julio Castellanos. A partir de 1940, el muralismo sirve exclusivamente de plataforma política personal para la clase gobernante, y muchos pintores deben sujetarse a los cánones impuestos por la demagogia. Anécdota significativa: en 1926, Gabriel Fernández Ledesma propone al Dr. Puig Cassauranc, secretario de Educación de Plutarco Elías Calles, la creación de un “Museo de Arte Moderno Latinoamericano”; el Museo de Arte Moderno se construye en el Bosque de Chapultepec a finales de los sesenta y se convierte de inmediato en el polo de mayor atracción para los artistas de la ciudad de México, lo que ratifica su urgente necesidad.

En el extranjero, el prestigio cultural de México se sostiene todavía gracias a muestras de objetos prehispánicos y de artesanías “Surrealistísimas” (París, 1952; París, 1982).

Y, sin embargo, la “Escuela mexicana de pintura” existe, no como una tendencia vagamente delineada, sino como un movimiento firme y vital, con propuestas visuales novedosas y variables, inserto en el arte moderno internacional pero diferenciado por su originalidad.

En 1977, de repente, la tónica cambia: la administración de Juan José Bremer en el Instituto Nacional de Bellas Artes (1977-1982) recupera la semiabandonada “Escuela mexicana”, pero ya no como una tendencia vigente sino como un valor del pasado: organiza monumentales exposiciones-homenaje a los grandes líderes de la plástica: Frida Kahlo (1977), Diego Rivera (1977) y José Clemente Orozco (1979); glorifica en vida a los últimos sobrevivientes de una época que se considera definitivamente terminada (salones anuales de invitados) y reivindica a pequeños maestros olvidados (María Izquierdo, Alfredo Zalce, Germán Cueto, Carlos Mérida, Gabriel Fernández Ledesma, las Escuelas al Aire Libre, etc.). Al promover una historia del Arte Mexicano del siglo XX se afirma la importancia de una revolución cultural que acompañó a la Revolución social, se desplaza la retórica aún activa en

el sexenio anterior y se sustituye la imagen convencional y deteriorada de la Revolución por las muestras tangibles de los efectos del conflicto sobre las artes: en 1980, el homenaje a Emiliano Zapata en el centenario de su nacimiento, acto eminentemente político, deriva en una exposición colectiva de pintura “zapatista” en el Palacio de Bellas Artes, que incluye obras de David Alfaro Siqueiros, Adolfo Best Maugard, Leopoldo Méndez, Diego Rivera, Arnold Belkín, entre otros.

Con la inauguración (julio de 1982) del Museo Nacional de Artes Plásticas (siglos XIX y XX) en el antiguo edificio de Telégrafos, el Estado relega la “Escuela mexicana” al limbo de las glorias nacionales, la sitúa deliberadamente en el pasado e impide así cualquier reactivación del movimiento (aun cuando algunos pintores siguen creativos: Rufino Tamayo, Carlos Mérida Gabriel Fernández Ledesma, Alfredo Zalce, Olga Costa, etc.). La implantación de un “Louvre mexicano” en el centro “histórico” de la ciudad de México obliga a considerar la “Escuela mexicana” como un clasicismo, desvitaliza una de las más inspiradas tendencias pictóricas extraoccidentales, implica una revisión de valores y ha de alterar las perspectivas de ciertos artistas contemporáneos cuyos lazos con los maestros de los años veinte son evidentes (Francisco Toledo). El fenómeno de recuperación es normal en sí, y entra en la lógica de los sucesivos desplazamientos generacionales; sin embargo, la socialización (la masificación) del arte moderno se efectúa en México con una lentitud característica de la falta de interés del Estado, y que sólo equivale a la febril aceleración de los procesos de mediatización cuando necesidades políticas así lo requieren y lo justifican: una forma de autoritarismo cultural que evidencia los permanentes desajustes entre el artista y las instituciones.⁵

En la década de los sesenta, una nueva generación de pintores trabaja dispersa y aisladamente en la Ciudad de México. Nacidos entre 1925 y 1950, favorecidos por los avances de los medios de comunicación que los ponen en contacto más directo con los creadores de la Escuela de Nueva York o de la variante española del expresionismo abstracto (Tápies, Saura), participan con nuevas propuestas visuales de la brusca modernización económica del país que, a partir del sexenio de Miguel Alemán, empieza a repercutir de manera cada vez menos controlable sobre las estructuras sociales. Surgen como

⁵ Al margen de estos hechos, pero en confluencia, hay que apuntar la repentina valorización de las obras de la “Escuela mexicana” entre los compradores norteamericanos, que se manifiesta en las subastas de arte latinoamericano (en las que el arte mexicano tiene el primer rango) organizadas desde 1971 por Sotheby's Park Bennett anualmente.

como “grupo” en 1968: para responder desde la marginalidad a la prestigiosa Olimpiada cultural que, invariablemente, reivindica al muralismo, organizan un *Salón de los Independientes*.

Actúan conscientemente –así lo indica el título de la muestra– como los impresionistas franceses de mediados del XIX: los une más una reacción polarizada hacia formas de arte obsoletas que verdaderos lazos formales. Con los años, las diferencias se precisan; entre los llamados “abstractos” o “geometristas” mexicanos se encuentran una forma de expresionismo abstracto (Icaza, García Ponce), un geometrismo minimalista (Terrazas, Regazzoni, Sebastián Rojo), una abstracción lírica (Manuel Felguérez), etc. Gracias a Fernando Gamboa, la nueva “escuela” se impone apenas dos años después en el Museo de Arte Moderno. Extrañamente, la muestra del “Geometrismo” en el MAM tiene antecedentes sacados de la “Escuela mexicana” tradicional: Carlos Mérida, Günther Gerszo y Mathias Goeritz. Se trata evidentemente de establecer lazos, aunque forzados, entre épocas contradictorias de la pintura en México; no lo creo justificado: Mérida y Gerszo⁶ –y, también, José Clemente Orozco– legan paulatinamente a la abstracción mediante una depuración de las formas figurativas, pero sin tocar el sentido o la concepción del cuadro. Los pintores que se imponen hacia 1970 asumen totalmente la nueva función de la imagen plástica: nacen como pintores abstractos. Dos casos límites: Codelia Urrueta y Antonio Peláez, a medio camino entre dos generaciones pictóricas, logran desprenderse de una influencia surrealista temprana para volverse, a mediados de los sesenta, auténticos pintores abstractos (un paso que Juan Soriano, por ejemplo, nunca se atrevió a dar).

A diferencia de las anteriores formas plásticas, la pintura abstracta es relativamente bien recibida en México. Su éxito entre la burguesía se debe, en gran parte, a la intensa promoción que, desde su plataforma del Museo de Arte Moderno, realiza Fernando Gamboa: el proceso de acelerada modernización nacional pasa, también, por la recuperación de un arte activo, moderno, susceptible de comparación. En términos generales (y, por ende, reductivos), la producción plástica mexicana de los sesenta y de los primeros años ochenta se caracteriza por su similitud con la pintura que se hace en Nueva York, en Berlín, en París o en Río de Janeiro. Paralelamente al surgimiento de nuevas propuestas visuales ocurre un cambio cualitativo en la percepción de la obra de arte: una nueva clase de jóvenes educados en

⁶ Mathias Goeritz, formado en la Alemania de la primera posguerra, no participa realmente de la “Escuela Mexicana” pero puede considerarse como un verdadero antecedente de la pintura abstracta en México.

Estados Unidos o en Europa, beneficiados por un poder adquisitivo más amplio, acuden a las nuevas galerías de arte que empiezan a pulular en algunos barrios de la ciudad de México. En escala mayor, este fenómeno se traduce por el repentino interés de instituciones privadas que, desde hace 15 años, constituyen importantes colecciones de arte contemporáneo, tanto para afirmar su prestigio utilizando la cultura, como para realizar inversiones a largo plazo (Banamex, Bancomer, Grupos Monterrey, Alfa, Televisa, Altos Hornos, etc.). Esto tiene una consecuencia evidente, pero fundamental: cada vez más pintores pueden vivir exclusivamente de su arte.

En un mismo tiempo, la clase media urbana siente una mayor curiosidad por el Arte y empieza a visitar las grandes exposiciones organizadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes (los registros de asistencia en los últimos años son elocuentes: *Pintura española, Tesoros del Templo mayor, Homenaje a Diego Rivera, Pintura Norteamericana, Homenaje a José Clemente Orozco* en el Palacio de Bellas Artes; *Caballos de San Marcos, Frescos florentinos y Retrospectiva Francisco Toledo* en el Museo de Arte Moderno). Al tomar conciencia de la importancia del auge de las artes plásticas, la administración de Juan José Bremer refuerza el sistema de becas e inaugura exposiciones bienales en las diferentes ramas –gráfica, escultura, fotografía y pintura– que funcionan a manera de concursos, impulsa los talleres de las casas de cultura de provincia (sector tradicionalmente olvidado), promueve competencias (entre las que destaca el Encuentro Anual de Arte Joven de la Casa de la Cultura de Aguascalientes), recupera una disidencia para formar un polémico Foro de Arte Contemporáneo que inscribe la oposición en el marco de las instituciones estatales. Sin embargo, las proposiciones visuales siguen siendo privilegio de los artistas, aunque, por obvias razones, ya no se asimilen a ninguna marginalidad como sucedía aún a principio de los setenta. Algunos buscan utilizar medios de expresión populares como el mimégrafo, la fotografía, la fotocopia o las plantillas, pero las ponen al servicio de formas cada vez menos originales. Inclusive ciertos *outsiders* se ven obligados, por razones tácticas o de simple sobrevivencia, a entrar en el juego competitivo ordenado por las instituciones.

Paradoja: en el preciso momento en que el Estado se decide a apoyar a los creadores plásticos e inyecta los fondos necesarios al desarrollo de la plástica (estímulo imprescindible y que permite a un mayor número de pintores seguir trabajando), se observa un retroceso de la creatividad y una crisis de valores: la enorme libertad otorgada por la ruptura cubista y por la reivindicación de la espontaneidad expresiva de la pintura abstracta termina en un callejón sin salida, deviene un nuevo academicismo, se autodestruye y desemboca curiosamente en la recuperación de la pintura figurativa (véanse

las obras expuestas en los Encuentros de Aguascalientes de 1981 y 1982 o los premios del concurso Rufino Tamayo en Oaxaca en 1982). Actualmente centenares de jóvenes artistas envían sus obras a cada concurso, solicitan becas, venden sus obras directamente o mediante galerías, polemizan entre ellos y, sin embargo, siguen trabajando en un circuito cerrado que se alimenta de sus propias formas: no tiene verdadero impacto social. Tal vez se deba a que las formas del arte contemporáneo están inmediata y continuamente utilizadas por los medios de comunicación, por la publicidad o por la industria en la envoltura de sus productos (portadas de libros, de discos, telas estampadas para la industria de la moda, etc.); tal vez porque el diseño gráfico capitaliza los talentos y la creatividad. El espectacular fracaso público del recién inaugurado Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo que expone obras posteriores a la Segunda Guerra Mundial, indica claramente que la pintura abstracta y posmodernista no interesa particularmente a la clase media y menos aún a las clases populares. Los artistas (y algunos aficionados y críticos que los acompañan) trabajan en realidad por su propio gusto... y para una clase media alta cuyo poder de adquisición transforman en interés artístico.

El Arte ha muerto: el grito de alarma sonó en 1910 con la aparición del cubismo en París, y en 1913 con la huelga de la Academia de San Carlos en México; en 1925 con los murales de Rivera, y en 1929 con las primeras obras gestuales de André Masson. Se trataba, en los cenáculos, de constatar la muerte de cierta manera de arte, pero surgían otras. Hacia 1930 André Bretón (tal vez el intelectual que más impacto tuvo sobre las formas pictóricas del siglo XX) clamaba: “El arte será compulsivo o no será”, y la consigna escuchada a ambos lados del Atlántico provocó uno de los últimos movimientos realmente conmovedores, el “expresionismo abstracto”. Los pintores neoyorquinos de la posguerra no sólo eran artistas sino, también, superestrellas de los medios de comunicación, y su pintura, caso único y novedoso, se socializaba conforme se estaba haciendo: ¿quién no recuerda una imagen de Pollock casi en estado de transe, regando pintura?; ¿quién no recuerda a Yves Klein revolcando a mujeres bañadas en pintura azul, curiosidad “antropológica” de la amarillista película supuestamente documental *Perro Mundo*?: una vez más hubo quien dijera que el Arte no era el mismo que antes.

El Arte no ha muerto, es más, está más vivo que nunca y su dinamismo se extiende cada vez más a medios paralelos que ya nada tienen que ver con las estructuras obsoletas aún vigentes (digamos, las escuelas, los talleres, los grupos, las galerías, los museos). En México, el movimiento actual más virulento no es el que puedan ofrecer los pintores cultos: prueba de ello, el dinamismo de los fotógrafos de todas tendencias e ideologías que, para afirmarse como verdaderos artistas, empiezan a filtrarse en las galerías y en los mu-

seos, pero tienen medios mucho más eficaces de divulgar sus proposiciones visuales que se diferencian de los canales tradicionales del arte: la publicidad, la prensa en general, los carteles y todas las formas de propaganda. Desde sus orígenes, la fotografía apareció como enemiga de la pintura y, relegada al nivel de simple instrumento, perdió su primera batalla. Ahora que la pintura, en su afán desmesurado de libertad y de originalidad, se aleja de la realidad, la fotografía aparece como la más elocuente de las artes visuales.

El muralismo se instaló deliberadamente en la calle o en los concurridos patios de los edificios públicos; los grabados en madera del grupo ¡30-30! estaban destinados a cubrir las paredes; las fotografías, omnipresentes, distorsionan la percepción del mundo actual, la publicidad, el diseño gráfico comercial, tienen perspectivas de impacto social mucho más grandes que las obras de la pintura culta, destinadas al regocijo de unos cuantos: el Arte ya no se encuentra en el mismo lugar, tal vez sea urgente tratar de localizarlo.

CONCLUSIONES, PERSPECTIVAS, PROYECTOS

1. Paradoja: desde que los pintores reciben un creciente apoyo estatal, desde que el desarrollo de un mercado del arte en México, les permite vivir de su trabajo, asistimos a un retroceso de la creatividad y de la imaginación, si no de la calidad técnica.
2. En el mundo entero, el arte atraviesa por una crisis de inspiración. La intensa crítica que, a partir del cubismo, marca la producción plástica del siglo XX, desemboca lógicamente en el actual callejón sin salida. *El Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich significaba, ya en 1915, el final de una rápida evolución. Desde hace setenta años, el arte moderno agoniza y busca escapar al espectro del *Cuadrado negro*. Como no había solución, los artistas intentaron regresar a la figuración por medio del expresionismo.
3. Al margen de la pintura abstracta y de sus variantes, el expresionismo (arte primitivo, arte *naïf*, expresionismo alemán, expresionismo mexicano, muralismo, etc.) comprobó ser el único medio “de expresión” aún válido porque conservaba algunos rasgos de la antigua función de la imagen plástica y, a la vez, asumía las aportaciones libertarias de la tendencia más radical (arte abstracto, arte gestual, arte bruto, etc.). En México, el expresionismo ha sido tal vez la inspiración más auténtica de la Escuela Mexicana. Francisco Toledo y algunos de sus seguidores lo ratifican actualmente.

4. En la década de los setenta, los pintores mexicanos, con un afán de internacionalizarse, crearon obras imitadas de las tendencias modernistas “inventadas” por las neovanguardias norteamericanas, pero desligadas (voluntariamente) de las ya tradicionales formas del arte moderno mexicano: la pintura abstracta, gestual, el geometrismo, el arte minimalista, el arte conceptual, invadió las galerías, los museos y los talleres. Pero los jóvenes pintores fallaron en dar una respuesta válida, en crear una contracorriente, que sin dejar de ser en esencia mexicana, trascendiera e hiciera evolucionar la Escuela mexicana. El desinterés manifiesto del público masivo comprueba su fracaso.
5. Los verdaderos dueños del arte son los que, mediante su poder de compra, adquieren las obras que proponen las galerías. Los cuadros terminan en colecciones privadas de particulares o de instituciones. Su impacto público es nulo. Otra paradoja en una época de intenso consumo de imágenes, en una sociedad que se define por el inmenso desarrollo de los “mensajes visuales” y que eleva la estética al nivel de instrumento de comunicación.
6. Las más importantes proposiciones visuales actuales, las que delimitan patrones culturales, las que imponen colores, formas y estilos, modas y aficiones, provienen de la publicidad, de la mercadotecnia, del cine, de la televisión, de la prensa, de la propaganda. El desplazamiento de la imagen hacia intereses comerciales es un fenómeno irreversible que hay que asumir como tal.
7. Se puede objetar que las imágenes comerciales no son artísticas. No estoy tan seguro de ello. La belleza también puede ser un instrumento de control: atraer al público por medio de una bella imagen es uno de los medios más eficaces y los publicistas, en años recientes, han buscado embellecer sus productos. Para ello, han adquirido los mejores elementos de las academias de pintura tradicionales o han entregado la elaboración de ciertas campañas a renombrados artistas. Sin embargo, esto obliga a reconsiderar la definición misma del arte.
8. El arte es el espacio de lo bello. En nuestra sociedad eminentemente utilitaria, la belleza es el valor de todo lo que carece de valor. Los museos están llenos de bellos objetos inútiles, de objetos que alguna vez tuvieron una función social y que, al perderla, se volvieron simplemente bellos. La utilidad del arte es su belleza. La subjetividad intrínseca a ese juicio ético (antes de estético) solapa las falacias de la pureza del arte, de la desideologización de la práctica artística, etc. Mediante esa lógica se puede atribuir cualquier valor artístico a cualquier objeto con

tal de sacarlo de contexto. Marcel Duchamp expone un mingitorio de porcelana y lo transforma en creación artística.

9. Los “artistas” que elaboran imágenes publicitarias, respetando las clasificaciones que imperan, no se llaman artistas, sino diseñadores gráficos, directores “artísticos”, etc. Sin embargo, sus creaciones, al obedecer a las reglas competitivas del sistema comercial, logran en numerosas ocasiones superar en imaginación a las obras de muchos artistas. La función de su práctica creativa obliga al cambio de etiqueta.
10. En realidad, los publicistas recuperan la función de la imagen que la pintura puso en tela de juicio a principios de siglo. Prolongan a su manera el aura sagrada de las imágenes pintadas. En el siglo XIX, la pintura se volvió instrumento de conocimiento, de información y de sujeción del mundo. La imagen publicitaria (que recurre abundantemente a la fotografía) se ofrece también como un instrumento de información, como un medio de sujeción. Y utiliza la belleza para esos fines.
11. Al asumir deliberadamente la imagen visual como una reproducción (en contra de la pintura artística que insiste en proclamar el valor de la obra única), los publicistas han entendido el verdadero valor de la imagen en la sociedad de masas.
12. Toda imagen es reproducción de una fracción del mundo. El número de reproducciones es lo de menos.
13. Las más importantes proposiciones visuales actuales, las que definen patrones culturales, las que imponen colores, formas y estilos, provienen de la publicidad, no de los talleres ni de los museos: los grandes artistas del año 2000 serán publicistas.
14. Los publicistas empiezan a penetrar en los museos. Nueva paradoja, ese arte que se define como comercial empieza a reivindicarse como un Arte. En París, existe un museo del cartel; en México, los diseñadores de la Imprenta Madero expusieron en el Museo de Arte Moderno a principios de 1982; una publicación suiza, *Graphis*, publica cada año un anuario de las mejores producciones visuales del mundo y monografías de los grandes nombres de la publicidad.
15. Estudiar las proposiciones visuales de la publicidad y de la mercadotecnia desde el punto de vista estético (además del sociológico, histórico, etcétera).

16. Lo grave no es tanto el hecho de que las imágenes sean producidas por comerciantes sino que estén elaboradas por agencias transnacionales, filiales de agencias norteamericanas que imponen cánones estéticos definitivamente alejados de nuestra “realidad estética”. Un ejemplo entre 100: los colores tradicionalmente empleados en la decoración, el azul añil, el rojo sangre, etc., desaparecen paulatinamente, sustituidos por una gama de productos industriales establecida en Estados Unidos.
17. El imperialismo estético es, tal vez, la faceta más visible de la penetración cultural. Paradójicamente, es también la menos estudiada.
18. El grado de analfabetismo que impera en México vuelve a cierto sector de la población particularmente vulnerable al impacto de las proposiciones visuales (véase el éxito sin precedente de los *comics* como ejemplo elocuente): los fenómenos de penetración estética (o, por medio de la estética) son proporcionales a las carencias educativas básicas.
19. La estética es una de las manifestaciones de la Cultura. Es su manifestación visible. En medio de una modernización acelerada que obliga a adoptar tecnologías extranjeras (y los consecuentes estilos de vida), la estética debería ser el espacio privilegiado de un reconocimiento de la nación, de la identidad: no lo es.
20. Los pintores jóvenes, con su afán de modernizarse y de internacionalizarse, han fallado en su búsqueda de alternativas visuales.
21. Existe en México un importante material visual disponible; la plástica moderna legó una enorme cantidad de obras maestras que podrían empezar a tener una función social.
22. Idea de un museo “en explosión”: ya no recinto sagrado donde se conservan las obras únicas e inmortales, sino entidad dinámica que se dirijan a su público potencial; un museo en constante ampliación conforme se amplíe su público; que funcione como una agencia de publicidad, es decir, como una productora de imágenes. La tecnología moderna proporciona los instrumentos de trabajo.
23. En 1921, Adolfo Best Maugard creaba “brigadas de acción” formadas por pintores muy jóvenes que recorrían las escuelas secundarias y difundían su método de dibujo nacionalista, y por conferencistas que se internaban en las regiones tradicionalmente apartadas de la cultura. Experiencia demasiado breve como para dejar huellas. En 1982 existen medios de reproducción extremadamente fieles; existe la televisión

- y existen sistemas de video cada vez más sencillos y accesibles. Los medios de comunicación multiplican la labor del personal humano.
24. Reproductora de imágenes, la televisión se antoja como el medio visual por excelencia (una función que sólo los publicistas explotan a fondo por ahora).
 25. Un programa video: por ejemplo, el análisis puntual de un cuadro. Historia del cuadro articulada con la historia del artista. Influencias. Anécdotas. Análisis formal. La cámara describe minuciosamente el cuadro, lo explora detalle por detalle, la luz revela el color, pero también las texturas. No se necesitan grandes discursos: las imágenes hablan.
 26. Un programa de televisión. Más general que el programa video: evocación de un movimiento plástico, de la biografía de un pintor. Mostrar los cuadros.
 27. Aprender a ver: ciertos requerimientos comerciales han transformado a la televisión en un medio impositivo que, a través de cortes brutales, de secuencias rápidas, pretende dar un máximo de información en un mínimo de tiempo. La apreciación de la pintura requiere obligatoriamente de otro ritmo. Dejar un cuadro en pantalla el tiempo necesario para que el ojo aprenda a verlo. Sólo entonces empezar con la descripción. Para que la televisión y el video recuperen su funcionalidad visual, luchar en contra del imperialismo comercial que implica desaprender a ver para recibir pasivamente el mensaje.
 28. Una verdad de perogrullo que tiene su importancia: la pintura es imagen, mostrarla es la mejor manera de volverla activa.
 29. Un museo productor de imágenes distribuye carteles, tarjetas postales, audiovisuales; utiliza, para sus propios fines “propagandísticos”, los muros públicos y los espacios publicitarios callejeros; produce programas televisivos; envía sus imágenes en todas direcciones. Es, tal vez, la mejor manera de incitar al público a visitar las obras originales.
 30. En una sociedad de masas, los postulados de los pintores muralistas vuelven a tener vigencia: sacar la pintura de los museos, abrir nuevos espacios para el arte, pintar en la calle, a la vista de todos, embellecer la vida cotidiana.
 31. La historia del arte, al fin y al cabo, es parte de la Historia. Si la sociedad actual se define por ser consumidora de imágenes, la educación estética se vuelve imprescindible.

La educación estética incluiría las formas tradicionales de historia del arte, sociología del arte, etc. Sin embargo, si afirmamos que la estética desborda el campo del arte, sería preciso incluir estudios de “comportamiento visual”, de semiótica de la imagen comercial y artística, etc. Esto llevaría a una articulación del museo “en explosión” con la escuela primaria o secundaria.

32. La estética ha sido relegada de la educación en función de la utilidad de otras materias. Una “sociedad de la imagen” legitima ahora su imperiosa necesidad, particularmente en un medio mexicano que, sin transición, pasa de una sociedad semirrural a la tecnología de la comunicación de masas (véanse las problemáticas urbanas que surgen en medios rurales, sobre todo en los estados del Norte).
33. A pesar de su extrema urgencia, implantar un sistema tan complejo no puede ser una meta inmediata. Los instrumentos necesarios no están, actualmente, disponibles. La historia del arte mexicano requiere un desarrollo intenso a nivel académico; se necesitan clasificar y localizar aún muchas obras, elaborar estudios críticos, históricos, sociológicos, semióticos formales, etc. Sin los especialistas preparados, no se puede pensar en desarrollar un programa de esta índole.
34. Los sistemas de becas, de talleres y de concursos que ya existen, asimismo, deben ampliarse y articularse con un programa estético más general.
35. La práctica del arte, la creación artística, son necesidades inherentes al hombre y, sin embargo, se sitúan por definición, al margen de toda institucionalización. El artista ocupa un espacio privilegiado en la sociedad y su postura crítica es saludable. Nadie, ninguna institución, ningún sistema, ningún programa, puede realmente dictar los patrones artísticos, inmiscuirse en la creación. La única postura posible, frente a un auténtico creador, sólo puede ser de contemplación. Y, tal vez, de apoyo. A lo largo de la historia, los ejemplos de Arte estatal son numerosos. Y tan efímeros como los cambios ideológicos que los acompañan.

Los artistas son la última instancia; el crítico sólo subraya o revela, mediante la palabra escrita, la imagen que el pintor crea.

Los pintores decidirán solos el futuro de la plástica mexicana.

No tengo solución definitiva que proponer; a lo más, puedo sugerir que la pintura nace de la pintura (así como la literatura nace del contacto con la literatura): la única posibilidad programática legítima está entonces en favore-

cer, por todos los medios posibles, la sensibilidad hacia las imágenes, hacia todas las formas visuales del pasado, del presente, las obras maestras, pero también las obras menores. Revelar el arte, no esconderlo. Esa contingencia podría suscitar nuevas oleadas de pintores.