

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

✓ DIVISION DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA SOCIAL

AREA DE CONCENTRACION EDUCACION

✓ LIC. ANTROPOLOGIA

— EL PROCESO DE PROFESIONALIZACION DE LAS ARTES PLASTICAS:

UN ESTUDIO DE CASO: "LA ESMERALDA".

TESINA QUE PARA ACREDITAR LAS ASIGNATURAS

"INVESTIGACION DE CAMPO" Y "SEMINARIO DE INVESTIGACION"

PRESENTA:

126341

✓ RUIZ RIANCHO MARIA ANTONIETA.

MATRICULA: 83234831.

DIRECTOR DE COMITE DE INVESTIGACION:

Mstra. PATRICIA SAFA B.

LECTORES DEL COMITE DE INVESTIGACION:

Lic. MA. EUGENIA OLAVARRIA P.

Dr. NESTOR GARCIA CANCLINI.

México, D. F., Septiembre de 1991.

U. A. M. IZTAPALAPA

126341

A Virginia Riancho, quien despertó  
mis sentidos para ver el agua, sentir  
el viento y percibir el arcoiris,yy  
saber que, todo ésto, es Dios.

Supe entonces que cada díaase crea  
y se vive intensamente, como una obra  
de arte, y el arte se convierte en  
modo de vida.

Ahora doy gracias porque puedo ver  
el agua, sentir el viento y sé que  
existe un arcoiris que más allá  
del horizonte no apaga nunca  
sus colores.

## INDICE

	Pág.
INTRODUCCION. ....	1
1. POLITICAS CULTURALES Y EDUCACION ARTISTICA. ....	21
Historia de la enseñanza plástica. ....	26
2. EL PROCESO DE PROFESIONALIZACION EN LA ESMERALDA. ..	45
3. EL CAMBIO DE PLAN PROFESIONAL A LICENCIATURA. ....	62
4. UBICACION DE LA ESMERALDA EN EL NIVEL LICENCIATURA. ....	77
La Licenciatura para el contexto particular de la Esmeralda. ....	86
5. AUTORITARISMO Y ORGANIZACION ESTUDIANTIL. ....	101
La organización estudiantil en las escuelas de arte. ....	112
6. CAMPO INTELECTUAL Y AUTONOMIZACION DE LAS ARTES PLASTICAS EN MEXICO. ....	125
7. CAMPO Y ESCUELA. ....	144
Prácticas cotidianas y estilo de vida. ....	148
La enseñanza plástica en los 80's. ....	159
Los estudiantes y la Licenciatura. ....	173
La Esmeralda como espacio de interrelaciones. ....	184

	Pág.
8. EL MERCADO DEL ARTE. ....	191
La apertura de un espacio alternativo de exhibición y venta. ....	196
La masificación degradada de la enseñanza plástica. Un estudio de caso. ....	206
CONCLUSIONES. ....	215
BIBLIOGRAFIA. ....	228

## INTRODUCCION.

La historia de la enseñanza plástica se hace desde el - - siglo XVIII en talleres en donde los maestros recibían aprendices, se trataba de una organización cerrada que monopolizaba los medios de producción, por lo que no cualquiera podía ser maestro de un gremio. Luego se dio la enseñanza académica que es - el principio de escuelas como La Esmeralda; ya no se trataba de una relación tan personal y abusiva del maestro sobre el aprendiz, la educación artística organizó la enseñanza en planes de cómo se forma un productor plástico, por clases graduadas en - donde se transmite una concepción de lo que es arte; se enseña cuáles son los paradigmas estéticos, cuál es el arte válido y - el no válido, de acuerdo a la posición del productor. Sin embargo, existe un acuerdo tácito en la enseñanza plástica, técnicas y conceptos de lo que es el arte plástico en específico. - Nuestro siglo presencia el derrumbe de la enseñanza académica, después de 1920, en México, Orozco y Tamayo rompen la concepción unitaria del modo de hacer arte y la enseñanza académica entra en crisis debido a cambios rápidos del arte en los últimos 80 años.

La enseñanza es una manera de conservar una concepción -  
dada del arte y simultáneamente toda enseñanza debe propiciar  
cambios en los valores; el problema de las escuelas de arte es  
precisamente el exceso de burocratismo que se ha introducido en  
la constitución institucionalizada de la enseñanza. Cuando -  
domina la función de conservación del conocimiento legitimado,  
las escuelas de arte adquieren un carácter tradicional y monolít  
tico y no corresponden a las demandas estéticas del campo ni -  
del mercado. Ya en 1960 hubo un coloquio para estudiar si se  
cerraba o no San Carlos, se hizo una revisión que cambió los -  
planes de estudio y se orientó hacia el Diseño Gráfico; la in -  
fluencia de esa transformación no alcanzó a La Esmeralda, y ca-  
da una continúa con un desarrollo relativamente autónomo, tanto  
en la currícula escolar, como en la reglamentación y el proceso  
pedagógico en sí.

Se observa en todas las escuelas de arte, y más aún donde  
que Casanova propuso la Universidad de las Artes, que al Siste-  
ma no le ha interesado enfrentar los problemas de estas institu  
ciones encargadas de la formación de productores artísticos que  
a su vez producen símbolos que consume la sociedad diferencial-  
mente y que vienen a apoyar y justificar procesos de distribu  
ción social paralelos a la desigual distribución del capital.

La enseñanza institucionalizada de las Artes Plásticas, -  
representada por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y -  
Grabado "La Esmeralda" (ENPEG "La Esmeralda"), como estudio de  
caso, ha experimentado un Proceso de Profesionalización: el -  
origen de la escuela de estudios superiores de artes plásticas  
se remonta al establecimiento, en 1927, de talleres improvisa-  
dos en donde sin mayor preámbulo se aprendían las técnicas y -  
conceptos propios del quehacer plástico. Estas escuelas han -  
ido complejizando la normatividad que sustenta su existencia -  
como espacio educativo al grado último en que La Esmeralda expe-  
rimentó el cambio de Plan Profesional a Licenciatura en 1981, -  
con lo cual las problemáticas planteadas por la revalidación al  
nuevo grado de Licenciatura aún están en proceso. De otro la-  
do, su equivalente, que es la Escuela Nacional de Artes Plásti-  
cas de la UNAM, hacía más de una década atrás que cambió su ubi-  
cación del centro de la Ciudad de México a Xochimilco y con -  
ello su orientación profesional mediante una currícula escolar  
que pone el énfasis en la formación teórico-práctico del Diseña-  
dor Gráfico en detrimento de los talleres de pintura, escultura  
y grabado. En este sentido, La Esmeralda es la escuela de estu-  
dios superiores más vinculada y preocupada por la formación de  
productores plásticos destinados a su inserción en el campo -  
y el mercado de las artes plásticas.

Las manifestaciones que los artistas han llevado a la calle en los últimos años muestran cómo la producción institucionalizada de productores plásticos no es ajena al contexto socio cultural y económico del país. Ya no se puede idealizar al genio creador, no se debe ignorar cómo se producen los productores plásticos cuyo proceso de formación y expectativas de éxito obedecen más a las circunstancias de lucha por el poder de consagración propias del campo plástico y las fluctuaciones del mercado del arte, en el que adquieren especial importancia las relaciones que el artista entabla con la gente y las instancias promotoras y creadoras del valor estético, que a la obra en sí misma.

Así, nos proponemos establecer cómo se intersectan y de qué modo influyen las políticas culturales y educativas del Estado y la dinámica propia del Campo de las Artes Plásticas en la producción de productores plásticos. De tal suerte que la dinámica de la profesionalización la enfocamos como problema de análisis desde dos perspectivas: la intervención de las políticas educativas y culturales del Estado a través de la SEP y el INBA, encargados del presupuesto, la reglamentación y la creden



cialización que sustentan el actual funcionamiento administrativo y académico de las escuelas de arte del INBA, al cual pertenece La Esmeralda. Intimamente relacionado con la burocracia y el mercado de trabajo oficial para los egresados de las escuelas superiores de arte, especialmente de la docencia, ubicamos la importancia que adquiere la nueva credencial de licenciatura para los esmeraldinos ya que no todos son captados y consagrados por el campo plástico y tendrán que buscar alternativas que coadyuven al sustento de la producción plástica y la reproducción personal. Por otro lado, las reglas del quehacer plástico establecidas desde el campo de las artes plásticas, que intervienen sobre todo a nivel de lo que se enseña y cómo se transmite, en la interiorización de estilos de vida que adquieren los alumnos en este espacio-taller que es La Esmeralda y que va conformando el perfil profesional de los productores plásticos.

De este modo observamos que en la escuela se confrontan dos maneras de percibir la profesionalización de los productores plásticos, definiciones que no siempre se concilian y en cambio en ocasiones se oponen y que ya en la formación del educando tienen un peso funcional distinto: lo que significa profesionalizar las artes plásticas para el Estado por medio de sus espacios educativos y lo que es un artista desde la perspectiva

tiva del campo propiamente artístico e innovador. Nos proponemos identificar los niveles en que se concilian, las maneras en que se oponen ambas definiciones y finalmente el peso que adquiere cada concepto de formación de un productor plástico profesional en relación a los mecanismos de legitimación y promoción de un artista en el campo y el mercado del arte. Queremos establecer cómo se intersectan y de qué modo se influyen las políticas culturales y educativas del Estado y la dinámica propia del Campo de las Artes Plásticas en la producción de productores plásticos.

Los períodos de trabajo de campo se realizaron respectivamente durante Mayo-Septiembre de 1985 considerando como universo de estudio al "Jardín del Arte" de Sullivan y la sucursal sabatina de la Plaza San Jacinto en San Angel, a fin de establecer cómo el valor de la obra de arte no está determinado únicamente por las características estéticas de la misma sino también por los mecanismos de difusión y comercialización, en donde intervienen agentes no productores y que sin embargo extraen plusvalía de la obra plástica como un producto particular del capitalismo estético-, creando y respaldándose en un comercio desigual debido a la "calidad y prestigio" de los espacios de exhibición y venta.

En este mismo período se investigó la vida cotidiana y las formas de transmisión de los conceptos y las técnicas plásticas en una escuela en donde se da cabida a todo tipo de gente que - desea producir arte y que no disponen ni del tiempo requerido, ni de la credencial de bachillerato, o de los recursos materiales para incorporarse a las escuelas superiores de arte. Realizamos un estudio comparativo entre una escuela para principiantes y La Esmeralda para detectar la forma como el Estado masifica la práctica del dibujo y la pintura, principalmente, y cuáles son las condiciones reales y objetivas para la aprehensión de los códigos estéticos y su alta comercialización en los espacios legitimados para ese fin.

El segundo período de la investigación antropológica se - realizó durante los ciclos escolares 1986-87 y 1987-88 en la - Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" a fin de observar las prácticas cotidianas, la formación del - estilo de vida de los artistas plásticos a través de la interiorización de modos de percepción y apreciación; así como la difusión de ciertos consumos culturales como la lectura y la asistencia al "buen cine"; sobre todo, planteamos la interiorización de las reglas propias del quehacer plástico profesional. Se - elaboraron estudios de caso de alumnos y maestros por medio de

la entrevista dirigida con un cuestionario guía constituido por preguntas conducentes a la identificación del capital cultural y económico que intervienen en la tendencia a la artisticidad, las aspiraciones de los alumnos al ingresar a la escuela, la realidad con la que se encuentran y en base a ésta quiénes son los más aptos para sobrevivir en La Esmeralda, caracterizada por un alto índice de deserción y no titulación.<sup>1</sup> También se establece la importancia concedida al título de licenciatura en el campo y el mercado así como los planes futuros de los alumnos ante la perspectiva profesional de la plástica. La información se completó con los comentarios abiertos en charlas de taller y cafetería, con las pretensiones, apreciaciones y gustos implícitos en las conductas cotidianas en la escuela, galerías, museos y en el mismo proceso de enseñanza-aprendizaje. Se rescataron datos de archivo y bibliografía de apoyo al trabajo de campo.

La aportación fundamental de este análisis es el resultado de las técnicas de investigación antropológica aplicadas a la vida cotidiana en la escuela, principalmente, lo cual permitió

1 Para 1988 ya habían egresado dos generaciones de licenciados en artes plásticas y ninguno se tituló sino hasta 1990, con el trabajo descriptivo de un mural realizado por un pintor, un escultor y un grabador. Para 1991 se ha programado una presentación más con fines de titulación.

abordarla como un espacio en donde se reproduce el "habitus" -  
fundamental de los productores plásticos profesionales, que -  
proporciona reglas para las prácticas y códigos de percepción -  
propicios a la interiorización del estilo de vida de los artis-  
tas plásticos, gracias a lo cual el campo transmite a los estu-  
diantes las formas válidas de hacer arte en los 80's. El tra-  
bajo de campo en la escuela como espacio de interrelaciones - -  
sociales y conceptuales nos brinda la oportunidad de detectar -  
la manera como el habitus básico propicia la coexistencia de -  
diferentes posiciones y oposiciones políticas y estéticas que -  
imprimen un carácter particular al quehacer plástico, a las -  
relaciones e intereses que se juegan en el campo artístico, así  
como el enfrentamiento de las disposiciones oficiales en mate-  
ria de educación artística y las determinaciones del campo.

Retomando la perspectiva antropológica y sus métodos de -  
investigación, nos damos cuenta de la necesidad de abordar el -  
análisis de las escuelas de arte como espacios sociales en don-  
de se transmite el conocimiento legitimado, se innovan modos de  
producción, se enfrentan diferentes posiciones políticas y esté-  
ticas y se proponen alternativas para el desarrollo de la ense-  
ñanza del arte y su producción, aprovechando la relativa autono-

mía de la institución al procesar un tipo particular de productores. Nuestro enfoque considera al mismo tiempo la problemática de los productores plásticos insertando su producción en la dinámica social en conjunto: las influencias de las políticas educativas y culturales del Estado, los procesos económicos por los que atraviesa nuestro capitalismo dependiente y los movimientos sociales improvisados en los tiempos de crisis, de cuestionamiento de la hegemonía política y del desarrollo social.

No ignoramos la importancia que tiene la producción simbólica de las clases populares como un producto autónomo derivado en ocasiones de los mecanismos de subsistencia y resistencia -- ante la desigual distribución económica y cultural del país, -- sólo que al no darse una inserción clara de los sectores populares en La Esmeralda no extendemos nuestro análisis a las manifestaciones populares para no dispersar la problemática central de este trabajo. También resulta interesante observar el consumo de estos sectores con respecto al "arte culto" que se propone democratizar el Estado abaratando algunos espacios de exhibición.

Del mismo modo es necesario anotar las premisas sobre las cuales damos cabida al desarrollo del tema, en primer lugar se

establece una variabilidad en la definición de arte de acuerdo a una determinada época, lugar geográfico, posición conceptual de lo que se adopta como arte válido o no válido en un momento dado de la discusión estética. La segunda premisa es el hecho social de la aprehensión desigual de las manifestaciones estéticas de acuerdo al capital cultural -específicamente artístico- y del capital económico del receptor y del productor mismo (al menos al principio de su carrera). En tercer lugar, sostendremos en el desarrollo de este trabajo cómo la producción artística y en particular la producción plástica sustenta su particularidad como profesión y como campo intelectual gracias a la base material de los elementos y procedimientos que se han definido como propios del quehacer plástico y por la participación decisiva - de agentes e instancias que intervienen en nivel de las relaciones sociales en la producción, distribución y consumo de la obra plástica.

En la producción plástica se realizan transformaciones - materiales en donde intervienen operaciones manuales específicas (técnicas), lo importante es que los materiales transformados sean sensitivos. El producto artístico, como todo producto cultural, innova y tiene una utilidad social que consiste precisamente en la renovación de los medios y modos de producción,

como si corporizara medios y no fines.

Cabe aclarar que aquí tratamos al arte como un sistema "profesional" de producción de un objeto específico que es la obra de arte, siendo la manera más eficaz de crear e insertar lo que denominamos artístico -carácter innovador-.

Desde el Renacimiento hasta comienzos del siglo XX era fácil identificar lo que eran las "Bellas Artes" y en ellas el contenido de las Artes Plásticas de acuerdo a su formato. Sin embargo, a partir de 1945 los límites de las artes plásticas parecen borrarse debido a la diversificación de sus materiales y formatos. Actualmente "buscan nuevas realidades, entre ellas los mecanismos cognoscitivos y perceptuales, la subjetividad, lo matérico y el espacio real. Incluso renuncian a la forma y registramos la aparición de conceptos funcionalistas en reemplazo morfológicos. Es así como los artistas visuales realizan ambientaciones, acciones corporales y obras conceptualistas y multisensoriales. Sin embargo sus obras o actos siguen siendo visuales y poseen alguna materialidad".<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Juan Acha. Arte y Sociedad en América Latina. El producto artístico y su estructura, F.C.E., México, 1981, ps. 53, 74-75



De cualquier modo, y suponiendo que las artes plásticas - van incorporando los avances tecnológicos como la computadora, los microcircuitos comunicacionales y las innovaciones matéricas como los plásticos, pigmentos, maquinaria y herramientas - sofisticadas, la plástica cuenta con una base material y conceptual que hace específica su tipo de producción estética y simbólica. En el caso de la Escultura, se mira por sus volúmenes y superficies, en relación al espacio generado y ocupado por el - bulto escultórico; se añade el tiempo y los espacios de luz - organizados por la escultura cinética y la lumínica. Esta - - sintaxis volumétrica y espacial se da en términos de proporciones, ritmos y simetrías, así como por los atributos de la materia trabajada (piedra, madera, vidrio, barro, yeso, mármol, - metal, resinas poliéster, papel, etc.). Los modos y medios de producción escultórica suponen un espacio-taller, tiempo para hacer y experimentar, un capital económico que permite sustentar todo el proceso y además el arranque de la producción en sí que implica materiales, procedimientos, herramientas y en ocasiones una infraestructura particular como maquinaria sofisticada, hornos de fundición o de cocción cerámica, etc. La Pintura, el Dibujo y el Grabado, incluimos también a la fotografía tienen como material tangible soportes de conjuntos de imágenes

signos, constituidos por medio de la línea, el color, la luz, materiales químicos diversos, etc. Este arte de la Pintura es el que mayor número de cambios ha experimentado en los últimos 100 años, desde las transformaciones de las imágenes con variantes en los procedimientos manuales como sucede con los figurativos y geométricos.

La apropiación y circulación de la obra plástica así como la producción de los creadores ha despertado el interés de los estudiosos y con ello se ha ido conformando un conocimiento metódico del proceso estético.

Conforme la ciencia y el arte fueron evolucionando, la Filosofía sometió al arte y sus manifestaciones a una escala de valor que prevaleció hasta finales del siglo **XIX**. Para las décadas de 1920 y 1930 la filosofía reflexiva se vió desplazada por la ciencia descriptiva que se ocupaba de la conducta humana; sin embargo, la filosofía continuó separando al artista de su contexto histórico y de la receptividad de la obra de arte. Los escritos filosóficos de la cultura eran de la élite dominante, tanto artistas como espectador carecían de identidad socio-cultural. Sólo cuando los artistas se liberaron de calificativos como " raros y singulares" es que se explican las manifestaciones culturales por y para la sociedad.

(König, Alphonse Silbermann, 1983: 5-8)

El análisis del arte ha recibido contribuciones sociológicas que encaminan la discusión pero que carecen de una teoría que relacione la producción, la distribución y el consumo del proceso artístico en las estructuras de clase y sus determinaciones políticas, económicas, culturales, etc., destacando los procesos que intervienen de manera significativa en la orientación de la producción y la circulación estética; también se han cometido errores metodológicos que llevan a confundir trabajos históricos por planteamientos metodológicos. Por su parte, los diferentes enfoques teóricos como el funcionalismo, estructuralismo y el marxismo abordan de manera diferente el objeto estético, sin conciliar las aportaciones metodológicas y teóricas de cada posición en una teoría más integrada del arte en la sociedad. Uno de los intentos más fecundos es la obra de Arnold Hausser quien explica los cambios en la producción artística en base a las transformaciones en la estructura de clases; en su análisis, la burguesía es la gran innovadora, salvaguarda de la cultura y del arte en tiempos de auge económico y del desarrollo mercantil capitalista. Anota en su Historia Social de la Literatura y el Arte que en el siglo XVIII, al conseguir la burguesía el poder económico, social y político, se disuelve el arte cortesano y domina el gusto burgués, ocurre entonces -

una clara transferencia de la batura cultural y artística de una clase social a otra, se desplaza la decoración por la expresión.

"La burguesía se apoderó paulatinamente de todos los medios de cultura no sólo escribía los libros, sino que los leía también, y no sólo pintaba los cuadros, sino que también los adquiría. En el siglo precedente formaba todavía una parte relativamente modesta del público interesado en el arte y en la lectura, pero ahora constituye la clase culta por excelencia y se convierte en la auténtica mantenedora de la cultura. Los lectores de Voltaire pertenecen ya en su mayor parte a la burguesía, y los de Rousseau de manera casi exclusiva. Crozat, el gran coleccionista de arte del siglo, procede de una familia de comerciantes; Bergeret, el protector de Fregonard, es de origen aún más humilde; Laplace es hijo de un campesino, y de D'Alambert no se sabía en absoluto de quien era hijo."<sup>3</sup>

Hauser describe pero no analiza en base a un rigor teórico de un marxismo bien cimentado; abarcó las funciones sociales de los componentes del proceso estético (artista, mercado, público y difusores), narra el problema de la decadencia de los principios estilísticos en las maneras en que el arte se vincula con la sociedad en base a un esquema de clases sociales. De este modo descuidó el uso de los conceptos científicos y por el tipo de planteamiento su obra se acerca más a la de un historia-

<sup>3</sup> Arnold Hauser, Historia Social de la Literatura y el Arte, T.I, Ed. Guadarrama, 1976, Págs. 162 - 163.

dor; sin embargo es loable su labor de desmistificación del -  
 arte como un proceso autónomo al subrayar que obedece a causas -  
 sociohistóricas como el debilitamiento del poder religioso y -  
 cortesano en favor del desarrollo de un mercado para el arte. -  
 También expone que no todo en el arte obedece a determinaciones -  
 sociológicas pero no abunda en las diferencias del arte con -  
 respecto a otros campos o actividades sociales, ni en las carac- -  
 terísticas específicas del proceso de producción, circulación y -  
 de consumo en una teoría sociológica global.

Sabemos que los fenómenos creativos no se pueden abordar -  
 con teorías deterministas o referentes a lo cualitativo de la -  
 conducta humana, ni sólomente con técnicas de cuantificación; -  
 las corrientes idealistas destacan de las prácticas simbólicas -  
 su capacidad de conocer y construir lo real, los estructuralis- -  
 tas reducen todo lenguaje a su orden interno, como si fueran -  
 autosuficientes. Aquí consideramos las prácticas simbólicas -  
 relacionándolas con sus condiciones materiales de producción -  
 como formas de producción simbólica admitiendo su aptitud para -  
 conocer y construir lo real, así como su estructura interna.<sup>4</sup>

<sup>4</sup>Una visión más extensa de este tipo de análisis la encontramos  
 en Néstor García Canclini, La producción simbólica. Teoría y  
método en sociología del arte, S. XXI, México, 1986

A efectos de nuestro análisis hemos retomado la teoría de los Campos Intelectuales desarrollada por Pierre Bourdieu, contextualizando y adaptando algunas categorías que permitan su aplicación al caso mexicano. Bourdieu estableció la necesidad de situar al artista y su obra en un sistema estructurado por relaciones económicas y sociales que constituido por diversos agentes o sistemas de agentes con diferente peso debido a su posición en el campo, se enfrentan o se agregan en una lucha constante por el poder de conservación y legitimación. Este campo cultural se rige por leyes propias, con una relativa autonomía con respecto a otros campos que interactúan en la sociedad como el político, económico, el científico y los artísticos.

Pero aún entre los campos artísticos sabemos que cada uno cuenta con características propias dadas por el proceso de producción, circulación y consumo que se hace de su producto particular, que en nuestro caso es la obra de arte plástico, que cuenta con una base material, procedimientos y mecanismos de relaciones sociales propias al quehacer plástico, que impregnan de una personalidad particular al campo de las artes plásticas y al estilo de vida propio de los artistas. A su vez este campo tendríamos que ubicarlo en la historia social en donde está inserto.

Pierre Bourdieu aborda el problema de la reproducción y la diferenciación social en base a los procesos económicos y simbólicos, en nuestro análisis incluimos como categoría los procesos políticos y las determinaciones oficiales que tienen un peso fundamental en la producción institucionalizada (espacios educativos y de difusión cultural) de productores plásticos y en el subsidio de espacios de exhibición, difusión y producción de arte. También se ocupa de la forma en que se articulan lo económico y lo simbólico en la producción y reproducción del poder. En este rubro, el caso mexicano exige la consideración de la existencia de un consumo diferencial y también de una producción de otros sectores como los populares; no existe una orientación vertical y única detentadora y productora de la cultura y el arte, revisamos cómo las clases medias nutren en mayor proporción los centros de educación artística institucionalizada.

En esta investigación establecemos cómo la escuela no es un mero reflejo de las demandas sociales, en el caso de las escuelas de arte es claro darnos cuenta que también, y sobre todo, obedecen a la estructura y a los intereses propios del campo artístico; es a su vez un espacio de enfrentamiento de diferentes posiciones políticas y conceptos estéticos que se disputan el poder de legitimar un modo válido de hacer arte. A estas fuerzas que se oponen y agregan hay que añadir las alternativas

de desarrollo y cuestionamiento del poder que los alumnos emprenden en momentos coyunturales como el dado por el cambio de grados académicos, y a nivel de las prácticas cotidianas en el aula y ante las disposiciones de la directiva escolar. La Antropología Social, con sus herramientas de investigación, permite abordar la dinámica interna del campo artístico y explicar los mecanismos propios de la transmisión del conocimiento en la escuela, las relaciones de poder, la forma en que se crean y recrean los hábitos y los estilos de vida propios del artista plástico; en una palabra, los aspectos que adopta la transmisión de las reglas del campo plástico, evitando caer en meras especulaciones cuantitativas y descriptivas que paralizan la constitución del análisis de los fenómenos artísticos en el marco de una teoría explicativa de la sociedad.

En resumen, las posibilidades metodológicas de la Antropología Social permiten abordar la escuela desde su interior y abrir un nuevo camino en el análisis de lo que es en particular La Esmeralda: como formadora de productores plásticos, como espacio de interrelaciones sociales, como lugar de coexistencia y enfrentamiento de diversos conceptos de lo que debe ser el arte en los 80's.



## 1. POLITICAS CULTURALES Y EDUCACION ARTISTICA.

Antes de abordar el tema de las políticas culturales del Estado mexicano y su influencia en la educación artística, es conveniente hacer un paréntesis en algunas consideraciones acerca de la realidad formativa y funcional de las políticas culturales.

El campo de análisis de las políticas culturales no ha sido lo suficientemente constituido y desarrollado por el Estado, ya que carece de una definición clara de lo que implican dichas disposiciones así como sus efectos reales en las diferentes clases sociales. Las políticas culturales no son tan sólo la administración del patrimonio histórico de un pueblo y la organización burocrática de las instancias estatales encargadas del arte y la educación, ni la cronología de los programas de los gobiernos. Las políticas culturales involucran las acciones del Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados, para orientar el desenvolvimiento simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para el orden y la transformación social. Frecuentemente las políticas culturales son elaboradas sin considerar las necesidades de las clases populares, desconocen sus deman-

das cualitativas, los procesos de recepción y las estructuras materiales y simbólicas con las que se vinculan dichas políticas.<sup>5</sup>

En el caso específico del sistema educativo mexicano, - existe una carencia de coordinación, sistematización y articulación pedagógica en los diferentes niveles de educación básica; por lo que el contenido, metodología y objetivos de los programas no responden ni a la particularidad regional ni a los requerimientos de la sociedad. En materia de arte tendríamos que - añadir la gran ausencia de una sistematización y programación - de la enseñanza artística, con terminal en las escuelas superiores de arte.<sup>6</sup> Al no existir una información sistematizada del arte desde los primeros años de formación, disminuye significativamente la capacidad de la mayor parte de la población para descifrar los códigos estéticos, sobre todo los contemporáneos; esto se traduce en la cimentación para una apropiación diferencial y distintiva de la cultura artística, que se basa no sólo en diferencias socioeconómicas sino también en la formación de hábitos y gustos. Una política cultural democratizadora debe-

<sup>5</sup> Néstor García Canclini, Coord., Políticas culturales en América Latina, Ed. Grijalbo, México, 1987, Págs. 26, 54.

<sup>6</sup> Los espacios que más cumplen este papel son los Centros de - Educación Artística (CEDART) pero que aún tienen poca difusión,

ría inculcar y difundir la capacidad y la disponibilidad hacia el arte y demás bienes culturales que se pretenden difundir al pueblo (historia de las artes, desciframiento de códigos estéticos y la participación activa al crear hábitos de producción - y/o consumo de las manifestaciones culturales), desde la educación elemental, primaria y media, para que el consumo del arte tenga un efecto eficaz y duradero; y desplazar así la transmisión del capital artístico de los núcleos de unas cuantas familias "ilustradas" y de "buen gusto", hacia el sistema educativo nacional. El Estado no enseña a reflexionar, a crear, a ver ni a escuchar; promueve pero no educa para la apropiación simbólica, por lo que en la realidad, a pesar de sus múltiples intentos de promoción y apertura de espacios, se experimenta una disfunción entre el discurso y los mecanismos de difusión cultural con respecto a la distribución y el consumo del arte y la cultura en los diferentes sectores sociales.

En México no ha existido una Política Cultural de Estado - bien definida, capaz de incorporar las diferentes tendencias - intelectuales y artísticas, se ha dado en buscar términos ideológicos que orienten los objetivos del discurso oficial tales - como el de Unidad Nacional, el de Progreso y más recientemente se plantea la Pluralidad Cultural. Un plan global que preten-

da poner en marcha una política cultural encaminada a la democratización de la cultura (integrando en el término no sólo a las de "alta cultura" sino también a las manifestaciones populares) debe iniciar por investigar la producción, circulación y la recepción de la producción simbólica, no sólo la emanada de los grupos intelectuales dominantes, abría que incluir los requerimientos de las clases en base a la percepción del consumo simbólico real y las necesidades de todos los sectores para proveerlos de símbolos y hacer eficaz y significativa la difusión de la cultura.

De manera particular, las formas que ha adoptado el Estado en su intervención en el quehacer artístico y en el campo son básicamente: Apoyo directo al subsidiar instituciones de educación y difusión, al comprar el servicio o los bienes culturales para difusión en foros de espectáculos, exhibiciones y para constituir el acervo cultural de la nación en sus diferentes espacios, como ocurre con las adquisiciones que hace el Gobierno al premiar los concursos de artes plásticas, cuya obra forma la colección permanente de algún museo estatal, un ejemplo son las adquisiciones que se realizan anualmente en el Encuentro Nacional de Arte Joven de Aguascalientes, cuyas obras premiadas constituyen la colección permanente de la Casa de Cultura de

ese Estado, otros ejemplos son los Salones de las diversas -  
disciplinas plásticas auspiciados por el INBA, el Premio Rufino  
Tamayo convocado por el gobierno de Oaxaca, etc.

Apoyo indirecto puede ser dado por las políticas tributa-  
rias en forma de pago de impuestos con obra o con descuentos y  
exenciones arancelarias para difundir el arte mexicano en el -  
extranjero, la concesión de espacios públicos para exhibición y  
venta como "El Jardín del Arte".

Puede regular el acceso a servicios públicos como la ense-  
ñanza gubernamental, los puestos burocráticos y diplomáticos en  
los diferentes instancias y espacios de exhibición, difusión y  
planificación de las actividades culturales, un ejemplo es la  
reglamentación en el ingreso a los diversos niveles de la ense-  
ñanza artística de las escuelas de la SEP-INBA, el certificado  
de Licenciatura en Arte, becas, etc.

Incentivos como los Festivales, Premios, Encuentros y Con-  
venciones como el Festival Cervantino, el de la Ciudad de Méxi-  
co, Las Jornadas Alarconianas, el Festival de la Danza Contempo-  
ránea, las Ferias del Libro, etc.

### Historia de la enseñanza plástica.

Para detectar los cambios estructurales experimentados por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" en el proceso de profesionalización institucionalizada de las Artes Plásticas, ubicaremos sus transformaciones en el marco general de la historia de la cultura mexicana, de las políticas culturales y específicamente artísticas, sin perder de vista su relativa autonomía como espacio educativo, ni su personalidad dada por el tipo de conocimiento y de productores que procesa. Partimos de una breve semblanza de lo que ha sido la enseñanza de las artes plásticas y los antecedentes de lo que en América conocimos como la Academia de San Carlos de las Nobles Artes, de la cual derivan las escuelas superiores de artes plásticas de nuestro país y particularmente La Esmeralda, como resultado de un movimiento coyuntural de la escultura en México y la necesidad de una alternativa al clasicismo académico de San Carlos a principios del siglo XX.

Por tales motivos no retomamos copiosamente la enseñanza y las manifestaciones plásticas prehispánicas, que de suyas someten a un estudio metódico; sin embargo no ignoramos su relevancia como influencia en la corriente nacionalista y aún en el ámbito internacional.

El arte prehistórico se divide en 3 períodos: el Paleolítico o edad de la piedra tallada (60 000 a 10 000 a. de J.C.), el Mesolítico (10 000 a 7 000 a. de J.C.) y el Neolítico o edad de la piedra pulimentada (7 000 a 2 500 a. de J.C.). El ejecutor prehistórico percibía la realidad viva con aguda sensibilidad para captar el movimiento, la anatomía se plasmó más como gesto y mancha; el estilo es de líneas simples, casi cubistas; los colores son planos, existe una incipiente perspectiva y profundidad. Las figuras humanas son representaciones de cazadores con arcos y flechas, ya sea como asunto individual o en un intento de composición grupal. La figura humana también manifiesta una gran percepción del movimiento y un gesto particular, llevada en ocasiones a la exageración. De este modo, los testimonios de este arte muestran la prioridad del naturalismo, el artista del paleolítico pinta lo que ve. Durante el período de transición que constituye el Mesolítico, el arte evoluciona de forma importante, aparece el movimiento en las pinturas rupestres, al individuo ya no se le representa aislado, sino en grupo y en plena acción (carreras a grandes zancadas, tiro con arco). En el neolítico aparece en vez de imágenes fieles a la naturaleza, signos ideográficos que indican el objeto; ahora el arte fija la idea, el concepto; crea símbolos en vez de imágenes; se adora a los espíritus y se realizan cultos

a los muertos, con esta fe surge la necesidad de ídolos, símbolos sagrados, ofrendas, monumentos funerarios, etc.; el arte se escinde en sagrado y profano, con lo que la obra de arte ya no es únicamente la representación de un objeto, también es una representación conceptual.

En el paleolítico existe ya una sutil división del trabajo, el artista y el mago son una misma persona, se encargan de realizar los dibujos que implican una especie de magia; la técnica y el carácter sagrado de las pinturas llevan a pensar en que fueron realizados por especialistas. En el neolítico el arte estaba en manos de dos grupos diferentes: la escultura de ídolos y la ejecución de danzas culturales estuvo confiscada a magos y sacerdotes; por el contrario, el arte profano estuvo limitado a la artesanía decorativa, constituyendo, tal vez, una parte de la industria doméstica elaborada por las mujeres.<sup>7</sup>

En las antiguas culturas urbanas orientales la preocupación principal ya no es la producción primaria sino el comercio y la artesanía. Se define más la división del trabajo, el artesano que hace escultura, pintura o que modela vasijas no se

<sup>7</sup>Arnold Hauser, Op. Cit. Págs. 17 - 40.



distingue sociológicamente demasiado en relación al herrero y al zapatero. La obra se perfecciona como consecuencia de la especialización profesional del artista y de la vida urbana, en donde aumenta la competencia de las fuerzas sociales y se forma en los centros culturales de las ciudades el monopolio de la creación y el consumo artístico al rededor de los templos y la Corte Real, en donde se agrupa una minoría entendida que demanda categorías artísticas y culturales. Durante la época cultural del Antiguo Oriente, los regímenes religiosos y cortesanos subsidiaban la producción artística; por ello sus creaciones eran principalmente ofrendas religiosas y monumentos reales. Los temas eran de salvación y la consecución de la fama inmortal y el culto a los muertos de toda la religión primitiva. En tanto que el arte egipcio es una actividad independiente pero de apoyo a los ritos mortuorios, el pintor o escultor era anónimo artesano que no se muestra personalmente, no firmaba la obra. Los talleres que estaban adjuntos a los templos y al palacio real eran un espacio con significación artístico-pedagógica, la cual aumenta cuando se mantiene más tiempo la tradición estética, la corte dictaba el gusto.

Después de la época de Carlomagno la corte es sustituida por los monasterios como centros de trabajo intelectual, la

ciencia, el arte y la literatura se elaboraban en sus bibliotecas, escritorios y talleres. Los monasterios trataban de sustentar una economía autárquica, los monjes cultivaban sus tierras y también eran artesanos. La producción del arte se realizaba en los talleres de forma racional y con división del trabajo, fuera de los monasterios el arte sólo se practica en las cortes señoriales, pero en forma más sencilla. En los monasterios había copistas e iluminadores, pintores, calígrafos, ayudantes y los pintores iniciales; aparte de la ilustración de libros, el arte monacal por excelencia, había monjes ocupados de la arquitectura.

En el arte medieval no existía un anonimato total, la miniatura muestra muchos ejemplos de obra firmada, pero sí ocurre que aunque una obra sea firmada, tanto el artista como sus contemporáneos desconocen el concepto de la originalidad.<sup>8</sup>

Por su parte, las logias de los siglos XII y XIII eran una agrupación de artistas y artesanos que construían iglesias, dirigidos por un cuerpo artístico y administrativo; eran grupos cerrados de profesionales autónomos con administración propia y

<sup>8</sup>Idem. Pág. 221.

126341

con una movilidad que no tuvieron los otros grupos de trabajo - anteriores. La propiedad artística individual se limita y la particular se subordina a las exigencias del trabajo artístico común; se buscaba una división y organización ordenadas del - trabajo, especialización en las labores así como la coordinación de las actividades particulares.

Sólo cuando la burguesía crece y se convierte en un deman- dante particular el artista puede desvincularse de las logias, lo cual ocurre en el siglo XIV; al principio eran los pintores y escultores quienes empezaron a trabajar por cuenta propia, - luego se agruparon en gremios. El taller gremial de los artis- tas está organizado como toda industria artesanal, sin embargo, en la Baja Edad Media ya se asomaban maestros independientes - que darían paso al moderno artista libre.

Con respecto al espacio de trabajo, en el período romántico los artistas laboraban en el edificio mismo, el escultor cincelaba la piedra en el andamio. Con la aparición de las logias - en el siglo XII el escultor trabaja en un lugar especial junto a la iglesia, ya no en esta, lo cual va preparando la indepen- dencia de la escultura con respecto a la arquitectura. Luego - se pasa del lugar adjunto de la iglesia, dirigido por la logia,

al taller del maestro en la Baja Edad Media; esto se corresponde a las pretensiones de la burguesía, la que exigía un arte - menos monumental en cuanto al tamaño, encargan tabernáculos y cuadros para los altares, los cuales se adaptan al menor espacio del estudio y al menor número de ayudantes con que cuenta el maestro. Estas circunstancias fomentan el uso de material - más dócil y barato así como formatos más pequeños.

Sin embargo, el arte se emancipó de la artesanía con el - cambio del antiguo sistema de enseñanza y con el desplazamiento del monopolio docente de los gremios, en donde para ejercer la profesión del artista tenía que haber aprendido con un maestro del gremio, por lo que no se podía romper con la tradición arte sanal que aprisionaba al arte.

Los artistas de principios del siglo XV son en su mayoría gente modesta consideradas artesanos superiores, por su origen y su educación son incluidos en los gremios de la pequeña - - burguesía, se someten a las reglas gremiales y si las aprenden pueden ejercer, no contando su talento personal. Se forman, al igual que los artesanos, en talleres y no en escuelas, no de - manera teórica sino práctica. Ingresan aún niños, con algunos conocimientos de lectura, escritura y matemáticas, y pasan de - 8 a 10 años bajo la tutela de un maestro.

La mayoría de los artistas del inicio del Renacimiento - proceden de la orfebrería, llamada la escuela de arte del siglo XV, en talleres de canteros o con tallistas decoradores. Los - principales botteghe de principios del Renacimiento aspiran a - una educación individual; a pesar de la organización artesanal buscan un maestro determinado, de acuerdo a su fama es más soli- citado. Los aprendices son aceptados en los talleres de los - maestros famosos porque constituyen una mano de obra barata que prepara colores, lienzos, hacen pinceles, etc. Después se les encarga pasar alguna composición del carbón al cuadro, pintar - partes secundarias para terminar haciendo obras completas bajo las indicaciones y bosquejos del maestro. Así el aprendiz pasa a ser un colaborador más o menos independiente, y llega a ser - un artista equiparable al maestro. El colaborador es diferente del discípulo y este de los ayudantes, pero todos pueden traba- jar en una misma obra. Así pues, el taller artístico de princi- pios del Renacimiento está dominado por la organización artesa- nal de los gremios y la obra de arte no es todavía resultado de una personalidad autónoma.

Posteriormente la educación artística pasa del taller a la escuela, la enseñanza práctica dejó un espacio a la teoría, la autoridad del maestro es sustituida por el modelo de la natura-

leza pero termina con la educación académica en donde los antiguos modelos ceden ante los ideales artísticos fundados científicamente.

"El método científico de la educación artística comienza en los mismos talleres. Ya en los comienzos del Quattrocento los aprendices reciben, junto a las instrucciones prácticas, los fundamentos de la geometría, de la perspectiva y de la anatomía, y son iniciados en el dibujo sobre modelo vivo y sobre muñecos articulados. Los maestros organizan en los talleres cursos de dibujo, y a partir de esta institución se desarrollan, por una parte, las academias particulares con su enseñanza práctica y teórica, y, por otra las academias públicas, en las que la antigua comunidad del taller y la tradición artesana desaparecen y son sustituidas por una pura relación espiritual entre maestro y discípulo. La enseñanza en el taller y en academias particulares se mantiene durante todo el Cinquecento, pero pierde poco a poco su influencia en la formación del estilo."

La concepción científica del arte viene con la enseñanza hecha academia de los fundamentos matemáticos que Leon Battista Alberti introdujo en la doctrina de las proporciones y la teoría de la perspectiva. Desde Masaccio y Uccello se unen el técnico que experimenta y el artista que observa. El arte es separado de la artesanía y elevado a la par de la ciencia y el artista ocupa el mismo lugar que el humanista.

Lo fundamentalmente nuevo en el artista del Renacimiento es el concepto del genio, la obra de arte como creación de la

personalidad autónoma, la cual está por encima de la tradición, las reglas y de la obra misma; la personalidad del artista es más rica que la obra. La Edad Media no concedía ningún valor de originalidad y espontaneidad, recomendaba la imitación de los maestros y se seguía la tradición. En la Edad Media falta la idea de propiedad intelectual y la intención de ser original, el arte era sólo la manifestación de la idea de Dios y el artista era el medio con el que se manifiesta el orden eterno y sobrenatural de las cosas. La idea del genio creador con el don innato e intransferible de la creación, la justificación de su carácter especial del artista genial aparece por vez primera en la sociedad renacentista en donde se ha incrementado la competencia, se abre una mayor demanda en el mercado del arte.

El concepto del genio comienza con la idea de la propiedad intelectual en el Renacimiento, idea que hasta la actualidad es usada como mecanismo de distribución del productor artístico ante la sociedad, idea que oculta los antecedentes objetivos de los productores y las características sociológicas de su contexto que le permiten producir arte en una determinada época en un estadio del campo específicamente artístico.

La Nueva España conserva ese carácter un tanto artesanal - en el proceso de enseñanza-aprendizaje que giraba al rededor - del personaje del maestro con el que se guardaba una estrecha - relación para descubrir los secretos del oficio. El arte poste- rior a la conquista se inspira en los modelos europeos pero - adaptándolos a las condiciones sociopolíticas de la comunidad - que lo crea. El renacimiento manierista es adoptado por las - instancias oficiales y la clase criolla culta en las últimas - décadas del siglo XVI. Hasta el siglo XVIII el arte creado en la Nueva España experimenta la convergencia de tres aspectos - contradictorios y conformadores: a la vez; la actitud conservado- ra, el desarrollo autónomo del estilo que se crea y la importa- ción de innovaciones.<sup>10</sup>

La evangelización y la mayor población de Nueva España del siglo XVI era rural, teniendo la encomienda como principal - institución económica; para el siglo barroco la ciudad de Méxi- co llevaba la batuta no sólo por el acopio de su población cul- ta sino por el complejo de su estructura. Ya a principios del siglo XVII la ciudad estaba bien configurada, existía una - cultura de ciudad de criollos refinados que se oponían a las -

<sup>10</sup> Jorge A. Manrique, "El proceso de las artes, 1910-1970" en - Historia general de México, T. II, El Colegio de México, - México, 1980, Págs. 309 - 409 .



costumbres del campo. También como resultado de la inspiración y necesidad criolla se origina la Universidad en 1551 e inicia sus cursos en 1553; el criollismo no sólo era un fenómeno de nacimiento novohispano de la época colonial, sino un hecho cultural, de actitud y de conciencia. Los criollos de alta posición social retoman el pasado prehispánico y su mitología para incorporarlos a la tradición occidental, encontrando así su esencia, aún inscriben su sincretismo en lo religioso como conciencia de la época. La Nueva España de los siglos XVII y XVIII se caracterizó por los abundantes milagros (como la aparición de la Virgen de Guadalupe) y las obras pías (padrinazgos, construcciones de templos, limosnas, etc.) y penitencias.

En el siglo XVI la mayor obra artística, que incorporaba a la arquitectura, la pintura y a la escultura, fueron los conventos. En el siglo siguiente las grandes obras eran las ciudades, la catedral, parroquias y conventos de monjas. En el siglo XVIII la pintura mexicana estaba influenciada por los cánones europeos; sobresalen los retratos y aparecen otros géneros como el costumbrista y el bodegón. La escultura trabajó más el dramatismo en las figuras cristianas y el movimiento en las formas.

Por su parte, la educación artística institucionalizada - inicia con la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San - Carlos de la Nueva España, que abrió sus puertas en 1782, conta - ba con una dirección didáctica, encausadora del gusto general. De 1804 a 1913 la Academia de San Carlos no cambió, antes de la Independencia los subsidios de la Academia provenían del Estado, de asociaciones mineras y comerciantes de la ciudad. Con el gobierno republicano los pintores trabajan exclusivamente para el Estado así como en decoraciones arquitectónicas, en estucos y las pinturas de los edificios públicos o para la Iglesia. La mejor pintura está hecha fuera de la Academia pero los artistas siguen su enseñanza, la forma permanece intacta.

Julio Ruelas, Roberto Montenegro, Jorge Enciso y Saturnino Herrán ilustran revistas privadas financiadas por mecenas. - José Ma. Velasco es el único que abandona las talleres de la - Academia e instala un caballete portátil en las colinas del - Valle de México y pinta del natural. La Academia sigue la ense - ñanza tradicional: dibujo anatómico, perspectiva clásica, etc. un arte "fotográfico" que relega la imaginación visual.<sup>11</sup>

En 1911 los estudiantes de San Carlos efectúan una huelga para destituir al director Rivas Mercado, la manifestación fue

11 Oliver Debroise, "Notas para un análisis del sistema de la - cultura plástica en México" en Política: cultural del Edo. - mexicano, México, 1983, Pág. 152

instigada por Gerardo Murillo (Dr. Atl), llevando a la dirección a Alfredo Ramos Martínez y condujo a una alternativa de espacios para la enseñanza plástica creándose así las escuelas de pintura al aire libre, la primera conocida con el nombre de "Barbizón de Santa Anita". El ideal estético que se perseguía era lo nacional en oposición a la gran influencia de las modas europeas durante el porfiriato. La manifestación de los estudiantes fue en términos plásticos, con una contra exposición encabezada por el Dr. Atl en oposición al absurdo de festejar el Centenario de la Independencia de México con una exposición de pintura española como se había planeado, lo cual no era extraño porque hacia 1910 el arte mexicano seguía dependiendo de la influencia europea alentada por la aristocracia porfiriana y además porque su único promotor era el Estado.

En 1913 la tensión en la Academia de San Carlos desemboca en una huelga estudiantil; los directores eran nombrados arbitrariamente por el poder ejecutivo y los planes de estudio y la organización de la escuela ya no correspondían a las necesidades del alumnado. Porfirio Díaz impone como director al español Fabrés, las cartas de protesta estudiantil fueron ignoradas. Durante Francisco I. Madero la Academia sigue igual y se convierte en uno de los últimos reductos del porfiriato. Victoria

no Huerta reafirma el poder del director en la persona del - -  
arquitecto Antonio Riva Mercado, los alumnos lo lapidan, él - -  
huye y Huerta clausura la escuela.

La disolución de la Academia de San Carlos en 1913 no sólo  
fue una huelga de pintura académica, los alumnos lanzados a la  
calle descubren la luz natural y las posibilidades de la copia  
al natural de paisajes y atmósferas diversas fuera de los cánones  
de colorido y formas que se imponían en la escuela; el - -  
impresionismo francés es la nueva opción en el concepto plásti-  
co, en el siglo XIX cambió la escena patriótica y heroica por - -  
motivos intrascendentales y cotidianos como el paisaje campira-  
no y escenas urbanas. Alfredo Ramos Martínez alienta está - -  
corriente y funda la primera Escuela al Aire Libre cerca de - -  
Iztapalapa, en el pueblo de Santa Anita.

Mientras afloraban las condiciones que darían lugar al - -  
movimiento político de 1920 también se gestaban los gérmenes - -  
que originarían un gran movimiento de pintura mexicana encabeza-  
da por el muralismo, así como una reorganización en las relacio-  
nes sociales de los productores intelectuales. Una encomienda  
política del siglo XIX en México es la reconstrucción de un - -  
primer nacionalismo cultural, como rechazo a tres siglos de - -

126341

virreinato, esta originalidad halla cabida en el Modernismo y - el Positivismo intelectual y artístico de México. El esquema - de la cultura porfiriana consiste en educar para que lo primitivo se convierta en nación, el positivismo encarna a la élite - burguesa como la guiadora del pueblo.<sup>12</sup>

Entre 1922 y 1924 fluye el movimiento pictórico muralista denominado "Escuela Mexicana" que al proponer un arte público - le devuelve al arte una función social, hecho que se experimen- ta por vez primera en Latinoamérica. El movimiento retoma las vanguardias pictóricas europeas y las emplea en el manejo de la iconografía de nuestro contexto, dando un resultado original pero dentro de los modelos propuestos en el lenguaje universal de la época. El muralismo exalta la raza mexicana, la revolu- ción y recrea el culto a los héroes; objetiviza en los murales un arte público que acepta el nacionalismo cultural como un - orgullo por las raíces prehispánicas y ratifica la importancia de una identidad nacional. La Escuela Mexicana debe su éxito a la propuesta de un genuino arte mexicano pero no menos impor- tante es su desarrollo y consenso del contexto político y - cultural en que surgió. En el nivel de la ideología, la unidad nacional comprendió la exaltación de la cultura de los grupos - étnicos y su castellanización, ideas apoyadas por intelectuales

<sup>12</sup> Carlos Monsiváis, 1981: 1384-1386.

y artistas como Rivera, Siqueiros, Manuel Gamio, Moisés Saenz, etc., quienes propugnaban la democratización de la educación y el arte difundiéndolo a las clases populares, con la idea de alfabetizar no sólo la urbe sino también la provincia y el campo. Se incorporan el arte y las artesanías al patrimonio cultural de la nación, se busca la estabilidad económica con el reparto de tierras que se proponía la reforma agraria al mismo tiempo que se realizaban las nacionalizaciones industriales y se procuraba el desarrollo del mercado interno. El PRI se erige como partido único en el poder.

Si bien es cierto que el movimiento pictórico es el que abarca la mayor atención en el ámbito nacional e incluso alcanza el reconocimiento internacional como un arte de México para el mundo, no descarta la coexistencia de otros modos de producción artística, individual o colectiva, que en ocasiones entran en franca oposición como es el caso del gremio de escritores y poetas denominados Los Contemporáneos (1920-1932) que representa un estilo de entender y vivir la cultura de una manera profesionalizante, se proponía reanudar los vínculos con las vanguardias internacionales y dejar a un lado la corriente nacionalista de la Escuela Mexicana de Pintura. El propio pintor Rufino Tamayo concibe el arte mexicano pero con un lenguaje plástico -

diferente, internacional que no folclorizara la iconografía -  
 ni sobregastara la imagen de lo mexicano. El Estridentismo -  
 (1921-1928) es otro ejemplo de cómo las relaciones profesiona-  
 les entre artistas cambiaron, de éstos con el Estado y la -  
 sociedad; se constituyen gremios productores de proyectos que -  
 reordenan las prácticas artísticas y la iconografía que inter-  
 pretaban los acontecimientos sociales y políticos de una forma  
 accesible a las clases populares: 1922, Sindicato de Pintores  
 y Escultores; 1936, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios; 1937, surge el Taller de Gráfica Popular.

Tras la supresión del academicismo europeo de la Academia de San Carlos en 1913 y la cerrazón a la importación de modas europeas en los estilos de vida de la aristocracia porfiriana, se abrieron espacios que los artistas aprovecharon para elaborar una nueva iconografía revitalizando el arte prehispánico, -  
 los retablos de las iglesias, las decoraciones de pulquerías, -  
 los colores de la artesanía mexicana, y por supuesto los temas sociales y políticos de la Revolución. Esta simbología constituyó el arte mexicano que fue retomado y difundido por el - -  
 discurso oficial. Desde la escuela primaria, se extiende a -  
 las misiones culturales, los talleres de arte, a las escuelas del sistema educativo y en las escuelas nocturnas para obreros; se multiplican las Escuelas al Aire Libre, siendo precisamente

uno de estos espacios el antecedente de donde se constituiría, a través de un proceso de profesionalización institucionalizada de la enseñanza plástica, la actual Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado "La Esmeralda". El nuevo Estado retoma las escuelas al aire libre proporcionándoles un local y materiales, pone en marcha la elaboración de una metodología educativa. - - El primer director de un Departamento de Dibujo y Trabajos - - Manuales de la SEP (antecedente del INBA) fue Adolfo Best Maugard, quien en 1923 redacta un breve Método de dibujo que se - difunde en las Escuelas al Aire Libre. Este mismo Departamento forma brigadas de jóvenes pintores para divulgar el método de - Maugard; entre estos asistentes estaban los futuros artistas: Miguel Covarrubias, Antonio Ruiz, Julio Castellanos, Rosario - Cabrera, Agustín Lazo, Rufino Tamayo, etc.



## 2. EL PROCESO DE PROFESIONALIZACIÓN EN LA ESMERALDA.

Uno de los problemas a que nos enfrentamos al iniciar la - investigación de los cambios experimentados por La Esmeralda - fue la ausencia de fuentes documentales y bibliográficas referentes a la evolución y pedagogía de la escuela; La Esmeralda - no cuenta con una recopilación histórica seria que aporte datos significativos, por otra parte, no *tiene* un archivo histórico ni siquiera de los cambios curriculares de más significación, se argumenta que hubo directores que se llevaron la información al terminar su gestión ya que consideraron su labor en - términos personales perdiendo de vista la importancia de la - institución educativa como tal. Por considerar que este informe no es la obra de un historiador decidimos arrancar con los - datos disponibles, sin olvidar la necesidad interdisciplinaria para crear una teoría del sistema educativo en las escuelas de arte relacionada con la memoria de las políticas culturales del Estado y de las instituciones privadas, inserta en una teoría - explicativa de la sociedad en su conjunto.

Debido a la desorganización y pobreza documental de los - archivos de la Institución, empleo para el análisis tres currículos que sin embargo resultan importantes en la historia de -

los cambios estructurales de la escuela, la de 1954, el Plan Profesional y la de Licenciatura, completadas con aspectos significativos de su desenvolvimiento histórico.

Alfredo Ramos Matínez funda la más antigua Escuela al Aire Libre en 1922, la cual tenía como antecedente el Barbizón de Santa Anita en cuanto a la enseñanza libre y popular; ocupó la Hacienda de San Pablo Mártir en Coyoacán y tomó el nombre oficial de "Casa del Artista". Estos espacios se multiplicaron y dieron cabida a niños, jóvenes y adultos, a campesinos, artesanos, obreros y a las clases medias. Cumplieron una verdadera función social al difundir el arte por medio de los propios productores quienes transmitían sus experiencias plásticas a los estratos de donde procedían. De estas escuelas surgieron importantes figuras como el escultor Mardonio Magaña quien después de trabajar como portero de la escuela de Coyoacán empezó a tallar la piedra y la madera a los 52 años de edad para devenir en uno de los más importantes y escasos escultores de principios de siglo.

En un momento histórico de búsqueda de las raíces de un nacionalismo que condujera a la unidad cultural, se cuestionaba cómo el México postrevolucionario casi no contaba con esculpto-

res si nuestros *antepasados* prehispanicos nos legaron innumera-  
bles muestras de una tradición escultórica de indudable excelen-  
cia, desde los olmecas hasta los aztecas y mayas. Mardonio, -  
Bracho y Monasterio se cuentan entre los pocos plásticos que se  
dedicaban a la escultura de una manera sobresaliente. Con la -  
finalidad de impulsar esta disciplina se planeó la fundación de  
la Escuela de Talla Directa.

Estas escuelas prevocacionales de arte surgieron de un. -  
acuerdo tácito entre los artistas jóvenes de la época quienes -  
se encargaron de una escuela respectivamente. Se preveía desde  
entonces la necesidad de un organismo centralizador que organi-  
zara la transmisión del conocimiento plástico, lo cual no cris-  
talizó sino hasta 1927 con la fundación de la Escuela de Talla  
Directa, como resultado de la posición de quienes aseguraban -  
que la talla directa de los materiales escultóricos debería -  
realizarse como parte del oficio. El maestro Guillermo Ruiz -  
defendió la obligación de establecer comunicación directa con el  
material cuando la obra a ejecutar depende de las característi-  
cas de la materia que indica el camino a seguir; la oposición -  
conservadora definía el contacto directo con el material como -  
un gasto inútil de energía ya que era un trabajo de gañanes que  
podía ser sustituido con un cantero y un aparato de tres puntos.

Guillermo Ruiz, convencido de la prioridad de la talla - directa en la escultura, trabajó para fundar una escuela libre de escultura fuera de los cánones de San Carlos, "pues si es - falso traducir el modelaje a la piedra, por medio de una máquina de sacar puntos, no es menos falso crear volúmenes que han - de vivir bajo la luz del sol en la claridad dudosa en un ventanal de vidrios tan sucios y empolvados como lo está todo en la Escuela Nacional de Bellas Artes."<sup>13</sup> Así pues, en 1927 se - funda la Escuela de Talla Directa que retoma la dinámica de los talleres al aire libre de la época, en donde la enseñanza se - realiza de una forma muy libre, sin ningún plan de estudios más que la experiencia del maestro; se admitía a todo tipo de gente sin importar la escolaridad, la edad o la posición social.

La fundación de la Escuela de Talla Directa fue la objetivación de la lucha en el campo por una nueva forma de concebir el oficio escultórico versus los cánones tradicionales de la - enseñanza clásica de San Carlos. Discursos ideológicos como el antes mencionado sustentaban la posición plástica del movimiento escultórico que se encaminaba a renovar la escultura y a -

<sup>13</sup> Diego Rivera en Moyssén, Xavier Comp., Diego Rivera. Texto de arte, UNAM, México, 1981, Pág. 117.

ganar un lugar legitimador en lo que posteriormente se constituiría como el campo de la plástica mexicana. Este movimiento surgió y fue apoyado por toda la ideología política de la renovación nacional a la vez que aprovecha el momento coyuntural para erigirse como un movimiento plástico, en el que participaron Ignacio Asúnsolo, Carlos Bracho, Germán Cueto, Luis Ruiz, Juan Cruz, Fidencio Castillo y el maestro Guillermo Ruiz.

Pero no sólo las artes plásticas experimentan un auge dentro de esta corriente de democratización y difusión cultural. En 1930 inicia la XEW que junto con el cine fungen como vínculo para la unidad nacional al proporcionar códigos de conducta. De 1930 a 1954 crece, llega a la cima y deviene en géneros del cine nacional, el cine se presentaba como un acceso a modos de comportamiento. A fines de los 30's. el comercialismo desplaza de la pantalla al precario nacionalismo revolucionario; la burguesía y las clases medias devalúan el tema revolucionario como pasado que proporciona respetabilidad y dan preferencia a filmes derechistas de la comedia ranchera y la "nostalgia porfiriana". Para 1954 las clases medias ya no se identifican con las películas nacionales porque no les da recompensas para su emergente esnobismo cultural.

(Monsiváis, Carlos, 1981: 1506 - 1529)

De 1925 hasta 1976 será una constante que los gobiernos - acudan al vasconcelismo como proyecto cultural que dirige las - acciones en este rubro.

Durante el cardenismo se oficializa el nuevo registro cultural de la lucha de clases, el Estado es el empleador más significativo de los intelectuales, las luchas ideológicas se dan a manera de espectáculos populares como la confrontación Rivera-Siqueiros ocurrida en el Palacio de Bellas Artes. El gobierno de Lázaro Cárdenas revitaliza la corriente socializante, retoma la Revolución y algunas pautas vasconcelistas que coinciden con las eternas propuestas de los pintores formándose una coyuntura que favorece un segundo movimiento muralista cuya temática se - envuelve en un "realismo socialista mexicano", también se - - amplían los programas de educación en el campo y en la ciudad.

Afin con la política cardenista, el maestro Guillermo Ruiz orientó los contenidos de la Escuela de Talla Directa hacia la revalorización de la cultura popular y nacional planteando como objetivo los ideales que pregonaban los pintores revolucionarios. En 1934 se rechaza la academia del clasicismo y el enfoque estético es dirigido a la libre expresión y la toma de - - conciencia de la lucha artística y social; se inculca el realismo y la preferencia por los temas nacionales y se fomenta la - obra monumental. La enseñanza y el desenvolvimiento pedagógico

126341

no responden a una sistematización del conocimiento sino a un -  
 acuerdo tácito entre los docentes; los alumnos se guiaban por -  
 la figura del maestro, aún no existen demandas claras de un -  
 mercado *competitivo* ni un campo bien definido que impusiera el -  
 énfasis en movimientos estéticos determinados y en oposición -  
 encarnizada por el mercado.

1942, la tarea educativa de la escuela se reinició con -  
 Antonio M. Ruiz como director, cobrando un carácter más formal  
 como institución educativa en materia de plástica, se le deno-  
 minó *Escuela de Pintura y Escultura*, ya con un plan de estudios  
 basado en talleres, laboratorios y materias teóricas. Se plan-  
 teaba como objetivos la preparación técnica y cultural de los -  
 estudiantes de artes plásticas, el enfoque ideológico es el -  
 mismo que en la época de Guillermo Ruiz: la revalorización de  
 la cultura y la tradición popular como búsqueda de la identidad  
 nacional. En esta época la escuela contó con un cuerpo docente  
 muy prestigiado: Diego Rivera, Frida Kohlo, Federico Cantú, -  
 Benjamín Paret, Feliciano Peña, Esteban Francés Cabrera, Andrés  
 Sánchez Flores, Manuel Rodríguez, Carlos Orosco Romero, Francis-  
 co Zúñiga, *Luis Ortiz Monasterio*, Fidencio Castillo, Dr. Carlos  
 Diblán, Enrique Assad Lara, Jesús Guerrero Galván, Agustín Lazo,  
 Juan Cruz Reyes, Rómulo Razo, Germán Cueto, Alfredo Zalce, Raúl  
 Anguiano, José L. Ruiz, Ernesto Cortés, Ricardo Arias Jaca, -

Ernesto Trueba y otros. En 1942 el plan de estudios es estructurado en base a talleres, laboratorios y materias teóricas; - es aquí cuando la modernidad y la industrialización social alcanza el espacio-taller de producción y se imprime, junto a una - reglamentación y sistematización de la selectividad y la transmisión del conocimiento plástico, un carácter de escuela oficial, con un compromiso social otorgado por las instancias - oficiales encargadas de la difusión educativa y artística. Las escuelas de arte, en sus cambios estructurales, también reflejaban la especialización de los aparatos culturales de Estado (el INBA se ocupó de la cultura "erudita").

Durante la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952) se - inicia la televisión, Alemán acepta la afluencia de capital - extranjero a la economía nacional; el desarrollismo de su gobierno consolida el auge de las clases medias que no se quieren - identificar con un folclor que carece de prestigio. Se experimenta una etapa de apertura cultural, los intelectuales rehúsan a la tradición y retoman lo más audaz del contexto internacional para alcanzar la modernidad. La cultura es propia de la capital y la tecnología va cobrando importancia. A los cambios institucionales del Estado y a la reestructuración del campo - artístico hay que añadir la expansión cultural norteamericana - que introdujo en Latinoamérica el expresionismo abstracto y el



informalismo, que dominaban a finales de los 50's. y que surgieron de los debates estéticos relacionados con la postguerra en la metrópoli y la propaganda que hizo la Unión Panamericana a las vanguardias norteamericanas que desplazaban a la iconografía de la Escuela Mexicana; los nuevos pintores buscaban renovar la figuración, apoyados por los escritores que rechazaban el realismo nacionalista hegemónico en la política cultural. Un papel importante para la autonomización del campo de las artes plásticas (que retomaré más adelante) lo juega la apertura de un mercado consumidor de arte que acapara cada vez más público observador y consumidor de literatura y de la plástica, no sólo representada por la multiplicación de galerías en zonas estratégicas para la sociedad educada de la Ciudad de México (y en provincia aunque de una manera reducida), sino también por los mecanismos de comercialización impuestos desde las metrópolis, especialmente Nueva York y su pesada maquinaria de comerciantes y de publicidad que imponen criterios en la circulación de la obra y el consumo de firmas. El Estado por su parte consolida la introducción de las vanguardias internacionales con la "Ruta de la Amistad" del '68, y la creación del Museo de Arte Moderno que exhibía la obra de los artistas innovadores en detrimento de la Escuela Mexicana y todo aquello que se constituía en tradición.

Por su parte, en 1954 La Esmeralda exige a la Secundaria como antecedente académico para ingresar a la escuela ya que ésta ha sido claramente incorporada a la burocracia educativa y definido la calidad educacional del arte a nivel Profesional. De 1957 a 1960 inicia la revisión y transformación del plan de estudios para actualizarlo conforme a los nuevos conceptos de la enseñanza profesional. Estableció salidas laterales para los alumnos que no podían continuar los cinco años de carrera. La planta docente se constituía por 28 profesores de taller y 20 de asignaturas académicas. El área de Grabado se amplía con los talleres de Litografía y Fotografía.

En 1966 el Premio ESSO da lugar al último enfrentamiento entre figurativos y abstractos que venía desde principios de la década cuando se entabla una encarnizada lucha por la legitimación plástica entre estas dos concepciones. "... en realidad no se enfrentaban 'monotes' contra manchotas, sino que los primeros defendían las sombras de Diego Rivera, la nostalgia de José Clemente Orozco, la revolución que era en sí mismo David Alfaro Siqueiros, pero por lo que les toca de cobijo."

(Luis Carlos Emerich, 1988: C. 262)

En lo escolar la modernidad también era un pretexto de -  
reforma, el maestro Carlos Alvarado Lang fungía como director, -  
durante su gestión se terminó el proyecto para la ampliación -  
del local escolar en San Ildelfonso, iniciado por Antonio M. -  
Ruiz. También se practica una revisión y transformación del -  
plan de estudios conforme a los modernos conceptos de la ense-  
ñanza y a los intereses del alumnado que se preocupaba por los  
movimientos internacionales; la población estudiantil aumentó -  
de 250 alumnos en 1952 a 500 en 1956, debido en parte al aumen-  
to presupuestal que se le asignó. Así mismo, se amplió el -  
área de Grabado.

De 1960 a 1972 el director es Fernando Castro Pacheco. En  
1964 se inicia la construcción que el Presidente Díaz Ordaz -  
inauguró con el nombre de Escuela Nacional de Pintura y Escultur  
ra "La Esmeralda" en el domicilio actual. El maestro Castro -  
Pacheco sistematiza la educación plástica en el nuevo plan de -  
estudios presente, el cual incluía un conjunto de materias pedag  
ógicas que apoyaban la preparación docente del alumno, el -  
diseño curricular continuó el apoyo de salidas laterales. Con  
el avance presupuestal se ampliaron los talleres y se crea la -  
biblioteca. Los jóvenes mexicanos de las décadas de 1960 y -  
1970 se preocupan por identificarse con algunas de las corrien-

tes plásticas internacionales de la época, mismas que se trasladan a la escuela por medio de los maestros-productores y la difusión de las vanguardias en los espacios consagrados al arte legítimo; pero a la vez en oposición y competencia por el mercado: el Popo-art (íconos a base de elementos chatarra del capitalismo industrial), el Op-art latinoamericano en París, el informalismo que se especializaba o subdividía en signismo, maternismo, tachismo, etc.; el neopurismo, el constructivismo, cinetismo, el arte objeto. También se daban cita pintores románticos, fantásticos, dadaistas, oníricos, como Enrique Guzmán, Remedios Varo, Leonora Carrington, Friedenberg, Esqueda, etc.

En el nivel de la sociedad el movimiento del 68 reconoce la inexistencia de la democracia en México, se acabó el optimismo desarrollista y principió una revisión crítica de los conceptos gubernamentales. Los acontecimientos del 68 subrayan la falta de consenso en la hegemonía política y cultural, la desigualdad de la modernización y del desarrollismo; los estudiantes se manifestaron en las calles para llegar a alguna acción pero fueron brutalmente reprimidos. En ese mismo año se reunen los artistas plásticos en el Salón Internacional (desaparecido en 1971) en el cual se plasmó la recopilación de aquellas

corrientes del mundo avanzado.

Hasta 1976 no existe un proyecto global de cultura artística, los gobiernos casi siempre se remitían al vasconcelismo, - para entonces, los funcionarios mandan a decorar sus Secretarías de manera particular como si invirtieran en "prestigio cultural". En 1977 la administración de Juan José Bremer en el INBA (1977-1982) retoma la Escuela Mexicana pero como un pasado, promueve exposiciones-homenajes a Frida Kahlo (1977), Diego Rivera (1977) y a José Clemente Orozco (1979); reivindica a los pequeños maestros olvidados: María Izquierdo, Alfredo Zalce, Germán Cueto, Carlos Mérida, Gabriel Fernández Ledesma, las Escuelas al Aire Libre, etc. Bremer amplía las becas y las exposiciones por disciplinas plásticas a manera de concursos, impulsa talleres en las casas de cultura de provincia, promueve competencias como el Encuentro Nacional de Arte Joven de la Casa de Cultura de Aguascalientes; "recupera la disidencia para formar un polémico foro de Arte Contemporáneo que inscribe la oposición, en el marco de las instituciones estatales."<sup>14</sup>

Los jóvenes que exponen en los años 70's. practican una ardua experimentación plástica a la par que manifestaron abier-

<sup>14</sup> Debrouse, Oliver, Op. Cit., Págs. 164 - 167

tamente una conciencia crítica de lo social en su arte al -  
insertarlo en las contiendas sociales. Con ello se replantea -  
la historia nacional vinculada a las modas internacionales sin  
caer por completo en éstas. Dicha revalorización y relabora-  
ción de la imagen va acompañada de un cuestionamiento de la -  
producción, circulación y consumo de la obra; los productores -  
se agrupan bajo ideologías sociales y plásticas comunes, sin -  
perder el carácter individual del autor. Estos grupos estable-  
cen espacios alternativos de exhibición para llevar el arte a -  
grupos marginados, se exhibe en las calles, en sindicatos, par-  
ques y pueblos indígenas, principalmente, al tiempo que sobrepasa-  
ron la censura oficial. El artista se vinculó a los movi-  
mientos campesinos, indígenas, de grupos urbanos, apoyó la -  
corriente democratizadora de los sindicatos y las movilizacio-  
nes del magisterio. Grupos como Suma, Mira, Germinal, Tepito -  
Arte Acá conceptualizaron el arte como un instrumento de trans-  
formación social, de denuncia, por medio de herramientas estéti  
cas de concientización o choque. En los "performances" hacían  
que el espectador participara como realizador que completa la -  
propuesta artística mediante una actitud crítica ante el males-  
tar social, coadyuvando a un goce más allá de la contemplación  
estética. Esta revalorización de la producción, circulación y  
consumo de la obra plástica en ocasiones es retomada por los -

jóvenes productores de los 80's. como una lección a repetir en los momentos de crisis pero no trasciende sino a pequeños impulsos que se disuelven para quedar nuevamente en entidades particulares.

Con Luis Echeverría Alvarez se eleva notoriamente el presupuesto destinado a las artes, la ciencia y la educación para conciliar el poder con los intelectuales, artistas y estudiantes agredidos en Tlaltelolco 68. El aumento presupuestal a la cultura asciende también con López Portillo, se constituye el FONAPAS, el Festival Cervantino se fortifica, el Centro Cultural Tijuana, etc. En términos generales el INBA impulsa el desarrollo artístico, problematiza críticamente la relación cultura-identidad, promueve talleres literarios y ciclos de conferencias, programas de radio y televisión para abarcar mayor audiencia que en museos y salas de concierto. México recibe el mayor número de exposiciones, espectáculos, músicos y escritores extranjeros de su historia, al mismo tiempo que promovía las manifestaciones denominadas culturas populares; se distribuyen poco más de 70 casas de cultura en todo el país, FONART comercializa las artesanías, se crea el Museo Nacional de Culturas Populares. Esta expansión cultural de México en los 70's. era explicada por el discurso oficial como una continuación de

la herencia democratizadora de la Revolución, el gobierno necesitaba actualizar las alianzas sociales y el consumo político.<sup>15</sup>

De 1973 a 1976 La Esmeralda no experimenta grandes transformaciones, se jubila el maestro Castro Pacheco y se encarga de la dirección Benito Meseguer, durante su gestión el plan de estudios permanece casi sin modificaciones. Posteriormente el maestro Rolando Amabilis estableció con carácter provisional un sistema pedagógico basado en Talleres Rotativos, mismos que al ponerse en práctica suscitó problemas y se suspendieron para continuar al año siguiente con el plan de talleres y asignaturas. En 1976 se experimentó un sistema basado en talleres rotativos que en la práctica trajo dificultades y se suspendió para continuar al año siguiente con un plan por talleres y asignaturas que pretende una formación práctica de las técnicas completado con fundamentos teóricos y una cultura general.

No es sino hasta principios de los 80's. que el país sufre un fuerte rezago económico que merma el presupuesto gubernamental destinado a la cultura y al arte, formando una coyuntura con el ya claro estancamiento educativo del sistema nacional que estalla en los niveles superiores junto a la crítica del

<sup>15</sup> Néstor García Canclini, Políticas artísticas y cultura visual en México (mecanoescrito), México, 1986, Págs. 12-13.



desarrollo de las fuerzas productivas, el deterioro del nivel -  
de vida y el cuestionamiento del poder político.

### 3. EL CAMBIO DE PLAN PROFESIONAL A LICENCIATURA.

Hemos establecido someramente cómo a partir de 1950 el crecimiento de México se caracterizó por una industrialización y modernización con la incorporación de nuevas tecnologías. Se impulsaron la educación, los programas de salud y la construcción de infraestructura de transporte. Hasta hace pocos años la incorporación de México a la economía mundial se basó en la exportación de productos minerales y agropecuarios, y en una escasa exportación de manufacturas. El desarrollo industrial se proponía sustituir importaciones y crear empleos, se modernizaron los servicios, sobre todo el financiero y el turismo, el cual constituye una fuente importante en el ingreso de divisas.

En 1977 el país es un exportador importante de petróleo en base al descubrimiento de nuevos yacimientos, con el elevado precio del crudo se experimentó un auge que con la estabilidad política y social que había logrado el partido en el gobierno con sus mecanismos de control político y social, junto a una acumulación económica más constante que en otros países latinoamericanos condujo a una demora de la crisis mexicana hasta 1982. El precio del petróleo bajó a mediados de 1981 y se añadían créditos a la banca internacional, con lo que el endeudamiento

excesivo y las perspectivas del petróleo cayeron. En 1982 - México tuvo que cubrir la deuda externa que ascendía a 80 000 millones de dólares (en 1975 era de 20 000 millones de dólares) mientras se reducían las entradas de divisas y se suspendían - los créditos internacionales en 1982, la balanza de pagos está - en crisis y acompañada de flujo de capitales originó sucesivas devaluaciones del peso, lo que obligó a un programa de reducción inflacionaria, provocando el estancamiento de la economía nacional.

La mayor parte de los problemas en las finanzas públicas - de 1982 a 1986 tienen que ver con el pago de los intereses en - el gasto total, que va de 18% del gasto en 1981 a 23% para 1982 a 42% en 1986. Estos aumentos fueron compensados sólo parcialmente mediante el decremento de los gastos en consumo e inversión pública que va de 19.7 a 17.6% de 1981 a 1982, y de 9.9 a 5.3% de 1982 a 1986. Tras estas reducciones el Estado prescindió de las áreas privadas y estatales ineficientes, se monopolizó la producción y se adecuó el capital financiero transnacional con el propósito de recuperar la tasa de ganancia.

(Bueno Zirión, Gerardo, 1988: 1075 - 1083)

Desde entonces se destinan 10 000 millones de dólares - anuales al pago de amortización de la deuda externa, el total de los ingresos de divisas por exportación y servicios no rebasan aún los 24 000 millones. Esto significa que México destina al pago de los intereses de la deuda externa el 40% del ahorro interno.<sup>16</sup>

Por su parte, la educación técnica y universitaria no son ni suficientes ni cubren una excelencia académica. Este sector experimentó un descenso en el gasto a precios constantes (cuadro 1) con lo que pierde participación el gasto educativo en el PIB y en el gasto público total. Además, el aumento de la - población ocasiona una mayor demanda del servicio educativo, se han registrado descensos en el gasto federal por estudiante. - Hasta 1984 la Primaria y la Preparatoria fueron las más afectadas, en ese año el gasto por estudiante apenas rebasó la mitad de los 2 años anteriores. En educación superior el descenso - también fue significativo: en 1984 se gastó 62% del nivel de - 1982; esta disminución del gasto por estudiante estuvo dada por las circunstancias económicas y sobre todo por el afán de reducir el déficit fiscal. En 1982 el gasto de la SEP fue de 3.2%

<sup>16</sup> Victor Urquidi, "México en el contexto global y las perspectivas de las relaciones económicas con Japón" en Comercio Exterior, Vol. 38, núm. 12, México, 1988, Págs. 1129-1131.

del PIB mientras que para 1986 alcanzó sólo poco más de 2%, en el presupuesto del gobierno federal su participación bajó de - 19.2% a 3.4%.<sup>17</sup>

El Sector Salud, la ciencia y la tecnología también perdieron participación en el PIB, debido a las políticas de ajuste económico, la productividad industrial es baja sobre todo en la empresa mediana y pequeña.

Pero no sólo nos afectaba la crisis de divisas, la deuda externa, los sismos de 1985 y la caída de la Bolsa de Valores, que se tratan de resolver a corto plazo mediante acciones concretas como el Programa de Reordenación Económica y el Pacto de Solidaridad Económica; también influyen factores de cambio en el marco internacional. Mientras que los artistas en el capita

<sup>17</sup> Gerardo Bueno Ziri6n, "Los condicionamientos del desarrollo de M6xico en el largo plazo. Una visi6n de conjunto" en Comercio Exterior, Vol. 38, n6m. 12, M6xico, 1988, p6gs. 1075 - 1083.

lismo elaboran rupturas efímeras con los códigos ya muy comercializados y viciados, organizando la producción artística en base al humanismo, como un ejercicio hacia la libertad como proceso creativo, elaborado por un hombre excepcional denominado artista-creador. Al mismo tiempo transcurren en el mundo varios factores de cambio que intervienen en las imágenes, la comunicación y desde luego en sus efectos mercantiles. En las dos últimas décadas la humanidad experimenta cambios científicos y tecnológicos como el desarrollo de la microelectrónica, el circuito impreso y el microprocesador, que han revolucionado la comunicación y el transporte, las formas de producción, comercialización, educación, servicios de salud, de recreación, etc. La T.V. y la video llevan a casa espectáculos culturales y masifican el consumo de imágenes publicitarias, el cartel, la fotografía y otros medios impresos van ganando el terreno a la producción plástica que se vuelve más selectiva debido a la elaboración de códigos complicados que continúan la tarea de distinción en oposición a la masificación de la imagen.

En este contexto el cambio de grados académicos de La Esmeralda se aprobó en 1981 al ser publicado en el Diario Oficial de la Federación y entró en marcha a partir del ciclo escolar 1982-1983. Se discutió en los últimos meses de la más reciente

etapa desarrollista (1976-1980), cuando el presupuesto educativo crece espectacularmente hasta alcanzar un promedio de 12.5% anual, casi el doble del PIB. La política educativa era considerada un instrumento para consolidar el desarrollo industrial de México. El presupuesto del sector educación varía de acuerdo a la obligación de realizar mayor capacitación técnica y profesional para reducir los gastos de mano de obra y de producción.

El presupuesto educativo y el de la SEP creció en términos reales hasta 1982, el PIB lo hizo hasta 1981, y desde entonces decrece. En 1982 el sector educativo alcanzó su máximo nivel presupuestal, para el año siguiente desciende bruscamente a -36.2% y para el período subsecuente la disminución fue de 4.9%. En 1984 el gasto educativo en el PIB alcanzó su nivel más bajo (2.4%), casi dos y media veces menos que en 1982, cuando su participación era de 5.6%. Durante 1977-1988 el presupuesto designado a la educación superior, del total asignado a educación fue del 18%, este presupuesto ha disminuido en más de 30% anual.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Marco Sánchez. "El gasto público y el sector educativo" en Novedades, Sec. Mercado Financiero, febrero 13 de 1989, México, P. 12.

De este modo observamos que cuando se decidió el cambio de grados académicos para las escuelas superiores del INBA se conserva una visión optimista acerca del desenvolvimiento de las escuelas de arte, respaldado por una partida presupuestal que permitió llenar hasta las bodegas de La Esmeralda con material suficiente para el alumnado, del cual se elegían a los más sobresalientes y se les estimulaba con una mayor dotación de materiales para su producción (en ocasiones se les brindaba un espacio particular para su desarrollo plástico); en estas condiciones nadie notaba síntomas de estancamiento académico, por el contrario, flotaba la idea de una escuela próspera y productiva. Sin embargo este optimismo decae junto con el presupuesto, ya para 1985 era clara la crisis escolar: se detectan la carencia de materiales y equipo en los talleres, la ineficiencia y caducidad de los programas de estudio, se cuestiona la autoridad de los dirigentes del INBA y su eficacia ante la administración y el destino de las escuelas de arte; al interior de La Esmeralda también se pone en duda la capacidad de autoridades directivas; en el aula se lucha por el cese de maestros incapacitados para practicar una enseñanza adecuada a las necesidades del alumno; se pugna por la apertura de espacios de voz y voto para la representación estudiantil en el destino de las escuelas debido al desinterés de las autoridades para resolver las necesidades



_____
_____
_____
_____

Título

Autor

Colocación

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA - IZTAPALAPA  
Coordinación de Servicios Documentales  
Sistemas Bibliotecarios

Fecha

PRESTAMO DE TESIS



inmediatas de la población estudiantil, del mismo modo se --  
proclama la ausencia de espacios y estímulos para la producción  
de los productores de arte del sistema educativo encabezado por  
la SEP-INBA. La planta docente y los trabajadores también --  
pedían una homologación de honorarios y prestaciones con respec-  
to a la UAM y al IPN; algunos cheques estaban atrasados hasta --  
por varios meses, no se les pagaba puntualmente a los modelos --  
que forman parte del proceso enseñanza-aprendizaje de La Esme-  
ralda; a todo esto se aunan las presiones económicas que se --  
generalizan con la crisis: aumento en las colegiaturas hasta --  
de un 300%, demandas salariales por parte de trabajadores y --  
docentes, cuestionamiento de la autoridad y del sistema social  
en conjunto, manifestaciones públicas que coadyuvan al cumpli-  
miento de las promesas de solución ante los requerimientos de --  
las escuelas de arte y su población estudiantil, docente y --  
manual, creándose mecanismos de alianza y oposición al inte-  
rior del sistema educativo nacional y con otros sectores urba-  
nos.

Otra forma de detectar qué pasa en la enseñanza plástica --  
es a través del orden en los programas de estudio introducidos  
con los cambios estructurales del proceso de profesionalización  
institucionalizada, comparándolos con los aspectos de las prác-  
ticas cotidianas.

Si comparamos las currículas de 1954 y el Plan Profesional se observa una seriación de materias que en el primero se intu-ye pero aún no está reglamentado como en el segundo; esto aunado al reglamento interno nos da como resultado una mayor rigidez en la promoción de los ciclos escolares ya que si reprueba una materia básica no se cursará la asignatura siguiente porque no existe examen de recuperación para los talleres básicos, tendrá que ser recursado al año siguiente. Se elimina la nomenclatura de los dos primeros años vocacionales para integrarlos al plan profesional con el propósito de convertirlos en tronco común a las áreas o carreras específicas de dicho plan. Se da un reacomodo de las Unidades de Enseñanza Aprendizaje (U.E.A.) y se cambian algunas materias teóricas por otras, lo cual seguramente trató de responder a una reestructuración pedagógica más formal. Se eliminaron las salidas laterales y los talleres libres, y con ello la opción de algunas personas que sólo lo podían hacer en tales condiciones; desde entonces la alternativa es incorporarse a un sistema escolarizado de la plástica con valor oficial de estudios Profesionales se acabó por completo la tradición de aquellos talleres o escuelas al aire libre que le dieron origen. El tercer cambio fundamental está dado por la subdivisión de los talleres básicos en materias complementarias, las cuales en la práctica, se

convierten en una misma cosa del proceso plástico, sin miramientos del horario y días asignados. También aumenta el número de materias teóricas que vienen a dar una mayor formalidad a la carrera en detrimento del carácter un tanto artesanal que implica el proceso de enseñanza-aprendizaje de la plástica, se proponen propiciar en el alumno una cultura general propia de todo profesionalista.

Lo importante a destacar es que las materias básicas siguen siendo las mismas, sólo que a efectos de la presentación curricular se han subdividido en talleres complementarios; si añadimos el discurso de crear en el estudiante una conciencia crítica de su contexto social, así como una cultura general acorde a las necesidades de un artista profesional, tenemos la introducción de materias sociales y humanísticas.

De la comparación curricular entre el Plan Profesional y el Plan Licenciatura es inmediato advertir el reconocimiento de Grabado como una carrera más dentro del área de las artes plásticas; lo reducido del programa también nos deja ver que es una reciente creación y que todavía está en proceso de constitución en cuanto a las unidades de enseñanza-aprendizaje que deben completar el conocimiento del área; nótese al respecto

que se mantiene en las tres carreras el mismo número de materias básicas pero ya en la relación de talleres complementarios el área de Grabado reduce en tercero y cuarto años su material de apoyo a materias básicas; el número promedio de teorías se mantiene en tres mientras que en Pintura y Escultura el promedio son dos teorías en tercero y cuarto años. Grabado es, pues, una carrera aprobada oficialmente pero en pleno proceso de constitución y maduración. En los dos planes de estudio se mantiene el mismo número de talleres básicos con la clara introducción del área de Grabado por lo que en el segundo año del plan licenciatura se agrega como materia básica. En los dos primeros años de la licenciatura se observa además la anexión de dos materias complementarias en relación al plan profesional, pero éstas son el resultado de la escisión de Escultura a la que se le agrega como materia complementaria lo que en la práctica se emplea al mismo tiempo, el taller de Moldes y Vaciados; Laboratorio se define como materia complementaria; las U.E.A. varían en nombre pero su contenido es el mismo sin aportar variantes pedagógicas o informativas reales, más que en el nivel de la formalidad. En las áreas de concentración se observa nuevamente que los talleres básicos no han sufrido modificación alguna, materias o talleres complementarios cambian de nombre y se agregan las Metodología para la Investigación Plástica y los Talle

res de Técnicas e Investigación de Materiales para la Plástica, éstas como resultado de la inquietud que los productores, y en particular de los profesores de La Esmeralda, visualizan como una necesidad actual la investigación y la experimentación. Con el fin de desarrollar una conciencia crítica de nuestra realidad nacional, los profesores encargados de la elaboración de los planes de estudio conjunto a la labor de los Pedagogos, introducen la materia de Sociología I y II, que aunada a Filosofía y Estética apoyan la cultura general que debe tener un productor plástico.

Así, pues, concluimos que los cambios introducidos por la Licenciatura en el nivel curricular, en el discurso oficial (elevar el nivel académico) y las necesidades o requerimientos que los mismos productores presentan (despertar una conciencia crítica, elevar la cultura general del futuro productor y fomentar la experimentación y la investigación), fue de una manera parcial ya que las materias siguen siendo las mismas aunque subdivididas en asignaturas. Durante la investigación de campo advertimos que una de las demandas prioritarias era la actualización curricular; sin embargo no basta con la introducción de materias teóricas sino que es menester entablar una comunicación con lo que sucede en el campo y el mercado del arte en la

## 126341

época actual e introducir los conceptos, las técnicas de la - historia de la imagen, sobre todo las manifestaciones contemporáneas y específicamente latinoamericanas, para empezar a visluzbrar en qué consistiría la actualización de la currícula. - Los cambios introducidos por la Licenciatura son muy sutiles - si los comparamos con lo estático de los talleres básicos y el simple cambio de nombre de algunas materias, por ello muchos - maestros sostienen que los planes de estudio se mantienen casi inalterados desde hace muchos años.

Ese conocimiento es administrado por las políticas burocráticas y seriado en materias que promueven sin libertad de elección, es repartido en horas-trabajo que no siempre corresponden a las necesidades de la producción plástica dentro del taller - ya sea por empalme de materias o porque los alumnos trabajan a diferentes ritmos e intereses plásticos. La currícula no correpponde a las diferentes dinámicas de clase que a su vez implican diversidad de soluciones.

Todo parece apuntar hacia dos vertientes fundamentales de la problemática: el bajo nivel académico aunado al agotamiento de los paradigmas artísticos aún en el marco internacional, y, por otro lado, el castigo del presupuesto que se acentúa en las

instancias de difusión cultural, que bajo la perspectiva económica del gobierno federal no es prioritaria y mucho menos en tiempos de austeridad, a pesar de que en el discurso se maneje lo contrario. El papel del Estado como promotor del arte en el nivel de la producción y la difusión se observó claramente en los efectos ocasionados por los continuos recortes presupuestales en las escuelas de arte y en la desaparición de organismos como la distribuidora del Fondo de Cultura Económica, el Fonágo ra, el Conescal, el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana y el Fideicomiso Premio Literario Internacional Ollín Yoliztli, por representar para 1985 ya una carga innecesaria para las finanzas del país.

En el primer semestre de 1985 el INBA redujo en 27% los actos artísticos y culturales con respecto a 1984. De enero a mayo los conciertos bajan en 60% con relación a la temporada del año pasado, los ciclos de cine pasaron de 21 en 1984 a 10 en 1985, las obras de teatro de 12 a 8.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Homero Campa y Manuel Robles. "Por 'no prioritaria' el recorte presupuestal arrumba la cultura" en Proceso 449, México, mayo de 1985, pp. 46-49, Pág. 46.



Ante este contexto de ajustes económicos y deterioro del -  
consenso de la autoridad y su eficacia en la sociedad, - -  
particularmente la desarticulación pedagógica y administrativa  
por la que atraviesan las escuelas superiores de arte, nos - -  
preguntamos ¿cómo define el Estado, por medio de la SEP-INBA, a  
La Esmeralda en el nivel Licenciatura?, ¿qué significa La -  
Esmeralda para el INBA?.

#### 4. UBICACION DE LA ESMERALDA EN EL NIVEL LICENCIATURA.

En este apartado se establece la situación estructural de La Esmeralda durante el cambio de grados académicos y su desarrollo posterior para identificar los cambios formales e informales que introdujo la Licenciatura y sus repercusiones en el desenvolvimiento académico de la institución.

La Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" es una institución gubernamental cuya administración queda a cargo del Instituto Nacional de Bellas Artes, Subdirección General de Educación e Investigación Artística, de la Dirección de Servicios Educativos de la SEP. Es la máxima casa de estudios plásticos que dirige el INBA; está ubicada en San Fernando 14, Col. Guerrero, México, D.F., a media cuadra del Metro Hidalgo, entre San Pablo, Av. Hidalgo y Héroes.

Cuenta con talleres de actividades especiales y complementarias, Grabado en sus diversas formas, Esmaltes, Serigrafía, Fotografía, Mural, Fundición, Talla en Piedra, mármol o madera, con posibilidades de usar la técnica del martillo neumático. Cuenta con dos turnos: el matutino va de 8.00 a 14.00 Hrs. y el vespertino de 16.00 a 22.00 Hrs.; entre turnos la escuela

permanece cerrada y se prohíbe continuar las labores al menos — que se disponga de un permiso especial de la dirección.

En 1981 se reconoce oficialmente el grado Licenciatura a — las carreras impartidas por las escuelas superiores del INBA. — Pintura, Escultura y Grabado se cursan en 5 años, para titular se es necesario haber acreditado todas las materias del plan de estudios, cumplir con un Servicio Social y elaborar una Tesis. Actualmente La Esmeralda cuenta con una población estudiantil — de 550 personas, de las cuales se pretende formar productores — plásticos profesionales; e) objetivo principal del nuevo grado académico es elevar la calidad de la educación plástica

"En el caso concreto de La Esmeralda, se pretende — formar productores plásticos que, conscientes de su — compromiso social, sean capaces de decidir, por medio del análisis crítico de la realidad, qué es lo que — quieren expresar y cómo van a hacerlo; que atentos a — su época y al mismo tiempo a los logros artísticos del pasado, aprovechen los avances que la ciencia y la — tecnología moderna aportan a la expresión artística; — que sensibles y creativos no pretendan separarse de la realidad, sino que sientan la necesidad de expresarla, en tanto expresan así su propia contemporaneidad, que promuevan y estimulen la desmistificación del artista, compartiendo sus experiencias y posibilidades así, que otros utilicen el lenguaje plástico para expresarse."

(Plan de Estudios de la ENPEG "La Esmeralda", 1981:13)

Desde el punto de vista de su fundamentación pedagógica, se establece que el proceso de enseñanza-aprendizaje debe ser teórico-práctico, basado en una estrecha relación maestro-alumno. Por ello ha organizado su plan de estudios en base a talleres básicos, talleres complementarios y materias teóricas; se visualiza al alumno como capaz de investigar, analizar y apreciar lo aprendido. Al maestro se le considera un orientador que expone los lineamientos metodológicos. Así, la integración de conocimiento técnico, sociopolítico, cultural y económico permiten al egresado analizar y comprender la dinámica de su contexto social, para de este modo solucionar los problemas particulares que las artes plásticas plantean como actividad profesional. De aquí que la SEP-INBA defina los objetivos generales de la institución en los siguientes lineamientos básicos:

- Formar pintores, escultores y grabadores de nivel profesional (Licenciatura) capacitados teórica y prácticamente en el manejo de los conceptos artísticos, los medios de expresión y las técnicas más variadas (tradicionales y/o contemporáneas) existentes en las artes plásticas.
- Formar docentes especializados en artes plásticas para los niveles de enseñanza media superior, y superior (postgrado).
- Propiciar la vinculación de los estudiantes con la realidad sociocultural del país.
- Fomentar acciones encaminadas a enriquecer y preservar el acervo artístico de nuestro país y participar en las mismas.
- Destacar la importancia de que los pintores, escultores y grabadores contribuyan con sus obras a la educación estética de su comunidad.

- Difundir la obra plástica en su proceso de desarrollo mediante exposiciones, publicaciones y otros medios de comunicación.
- Propiciar la vinculación del artista plástico y el público para que éste pueda apreciar mejor las obras de arte.
- Ofrecer cursos de sensibilización y exploración de la vocación.<sup>20</sup>

A La Esmeralda se le ha dado la tarea de expresar plásticamente los acontecimientos nacionales, dejando a un lado la importancia de su función pedagógica como formadora de productores plásticos y el papel que tienen éstos como creadores de símbolos que consume el Estado como salvaguarda de un simbolismo nacional y que consume a su vez la sociedad de forma diferencial, creándose así mecanismos objetivos que aparecen como una subjetividad intrínseca al gusto y a la moral de las familias, fenómeno concomitante a la distribución económica y simbólica entre las clases. En todo caso menciona la tarea social del productor plástico como instructor de su comunidad, pero el Estado no ha elaborado un programa global en que se realice objetivamente la transmisión y retroalimentación de la producción plástica de acuerdo a las demandas populares y a una investigación seria del consumo simbólico real de los diversos sectores a los que se les pretende difundir.

<sup>20</sup> Plan de Estudios de la ENPEG "La Esmeralda", INBA, México, 1981, Pág. 31 -

En segundo término, la escuela ha experimentado un proceso de reglamentación y sistematización de los planes de estudio - cuya aprobación pasa por la SEP-INBA; entre las finalidades que otorga a la ENPEG está la formación de profesores que nutra - todas las instancias escolares que requiere la difusión de las artes plásticas, la restauración, preservación y ampliación del acervo nacional; Pero La Esmeralda no cuenta con una currícula auxiliar, ya no digamos integral, para la formación de profesores en esta disciplina; el Estado se ha desentendido de la - formación de una planta docente en materia de arte, ésta se ha constituido en el campo artístico en sí, con una formación y - pedagogía diversas que transmite al alumnado como información. - Los maestros en arte no son el resultado de una preparación - pedagógica establecida institucionalmente, pero también sucede que el sistema educativo nacional en realidad no absorbe un - gran número de profesores de arte ya que no contempla la priori dad de una educación artística integral y sistematizada en los programas de estudio de los niveles primarios, medios y aún - superiores.

A pesar de los propósitos de elevar el nivel académico no se posee una definición clara del nuevo grado ni de los mecanismos pedagógicos y estructurales que supone todo cambio escolar.

Por Decreto Presidencial publicado en el Diario Oficial de la Federación del 25 de enero de 1981, en su acuerdo No. 90 se aprueba el Plan de Estudios de la ENPEG del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, mediante el cual se eleva a nivel Licenciatura las carreras de Pintura, Escultura y Grabado. -- Dicho Plan de Estudios entraría en vigor en el ciclo escolar -- 1982-83, sin embargo, cuando la comunidad ecadémica y el alumnado estudian las nuevas disposiciones se dan inmediata cuenta de que el plan Licenciatura no puede ser debidamente implantado en la escuela ya que ostaculiza el proceso de enseñanza-aprendizaje al presentar los siguientes problemas: carencia de horas-maestro, de horas-trabajo, de espacio físico, de material, -- equipo y herramientas. Por tal motivo, los directivos, maestros y alumnos dirigen al Lic. Jaime Labastica Ochoa, Subdirector General de Educación e Investigación Artística del INBA, un documento explicativo de las problemáticas que plantea el nuevo Plan de estudios de Licenciatura en Artes Plásticas y pedían en noviembre de 1984 sean solucionados favorablemente y a la brevedad posible para dar cumplimiento a la aplicación del nuevo plan Se enviaron copias del documento al Lic. Jesús Reyes Heróles, -- Secretario de Educación Pública, al Lic. Javier Barros Valero, Director del INBAL, y al Lic. Juan José Bremer, Subsecretario -- de Cultura de la SEP, funcionarios de entonces.

Se realizaron varios intentos de negociación con las autoridades del INBA para que fueran solucionados los problemas - planteados a partir del cambio de grados académicos pero tras - la no resolución, en marzo de 1985 se hace un llamado a maestros alumnos y trabajadores de La Esmeralda para que participen en - la movilización planeada para el martes 12 de marzo de 1985, la cual se efectuó a partir de las 10.00 Hrs., de la puerta de la escuela hacia el Palacio de Bellas Artes; el objetivo fue exigir el cumplimiento del Plan de Estudios, al mismo tiempo que - se pedía la dotación de material y espacio físico, finalmente - se otorgó apoyo total a las demandas sindicales de los maestros y trabajadores del INBA. El plantón fue un éxito en cuanto a - la unidad de la comunidad esmeraldina pero no se obtuvo respuesta real de las autoridades. Por su parte, en la escuela se - improvisaban mecanismos de comunicación, crítica e información de la lucha estudiantil para solucionar las problemáticas que - se venían arrastrando años atrás pero que se agudizaron con la situación económica y la organización curricular de la Licenciatura; se instituyó el "Boletín Informativo y Cultural Buen día" y "La Mosca Prieta"; se pretende, desde 1985, formar un - bloque de apoyo entre los estudiantes de todas las escuelas de Arte del INBA para solucionar como grupo los problemas comunes y fomentar el intercambio disciplinario, idea que no se consoli



da sino hasta diciembre de 1987 con la formación de la Coordinadora de Estudiantes de Arte (CEA).

A nueve años de haberse aprobado la Licenciatura en las escuelas superiores del INBA La Esmeralda enfrenta problemas significativos no sólo los derivados del recorte presupuestal sino primordialmente en lo más profundo de su estructura organizativa y pedagógica, se ha hecho mención de la carencia de objetivos claros para las escuelas de arte, el desabasto de material, equipo y el deterioro de los planes de estudio; todo ello acompañado del cuestionamiento de la hegemonía, de las políticas seguidas por las autoridades ante el destino de las escuelas, la falta de consenso al interior del plantel y hacia las instancias del sistema educativo, particularmente de la administración del INBA.

Las escuelas de arte sufren de un analfabetismo funcional al no dar lugar al ejercicio permanente de una educación reflexiva, crítica, que investigue y actualice. No existe una memoria histórica de las organizaciones del Arte, que debería acompañarse de una reflexión estética para visulizar la complejidad y la crisis de las teorías actuales del Arte, vistas también en su contexto social, identificando a los agentes o campos que inter-

vienen en la actividad artística, particularmente los agentes - de cambio que involucran las vanguardias estéticas. Sin embargo, las escuelas de arte han aprovechado su relativa autonomía derivada del tipo particular de productores y de conocimiento - que procesan, han compensado en parte el descuido de las autoridades improvisando mecanismos emanados del campo artístico para actualizar el conocimiento y echar mano de los recursos y las - relaciones sociales que se pueden proyectar en las escuelas - para impulsar e integrar al alumno hacia la dinámica del campo plástico, desplazando las imposiciones burocráticas que nada - tienen que ver con la formación del estilo de vida y las reglas propiamente artísticas, haciendo ineficientes sus disposiciones curriculares y reglamentarias.

La Licenciatura para el contexto particular de La Esmeralda.

En este apartado se establecen los cambios formales e -  
informales que introdujo el cambio a Licenciatura desde la pers-  
pectiva particular de la comunidad de La Esmeralda. Para tal -  
efecto se recogió el testimonio de las principales autoridades  
de la escuela y de algunos maestros.

El Director Lorenzo Guerrero explica la importancia del -  
cambio a Licenciatura en dos niveles prácticos, el primero y más  
importante es la necesidad de nivelar la credencial que otorga-  
ba La Esmeralda con respecto a la Licenciatura que ya poseía -  
San Carlos hacía más de una década atrás; esto colocaba en des-  
ventaja a los egresados de La Esmeralda con relación a los de  
San Carlos en el mercado de trabajo oficial, específicamente la  
docencia, ya que no todos los productores son integrados y reco-  
nocidos bajo los mecanismos de valoración del campo y el merca-  
do del arte; por lo que los esmeraldinos se quedaban rezagados  
con una credencial a nivel técnico y se necesitaba una creden-  
cial competitiva ante el mercado de trabajo oficial y, en oca-  
siones, ante la escala de credenciales educativas para la rea-  
lización de postgrados nacionales e internacionales. Por su -  
lado, profesionalizar La Esmeralda equivale a meter orden en -

los planes de estudio y en la administración de la escuela, --  
sobre todo en lo referente a la situación académica tan caótica  
del estudiantado, ya que cuando él tomó la dirección en 1985 la  
mayor parte de los alumnos no habían acreditado más de una mate  
ria entre ellas talleres básicos que en teoría permiten o no la  
promoción al grado siguiente. Es por ello que su plan de traba  
jo consistió precisamente en ordenar y resolver las prioridades  
de orden académico y administrativo, con los recursos propios de  
la escuela.

El Subdirector puede ser propuesto por el director y se --  
busca un colaborador que tenga experiencia y conocimiento de --  
los problemas administrativos de la escuela. Ese puesto fue --  
ocupado por el maestro Alberto Gutiérrez Chong quien ve la --  
licenciatura como una política positiva porque la producción de  
un artista debe ser la de un profesionista, que de hecho ya lo  
era sólo que socialmente no se le daba ese reconocimiento; la --  
licenciatura busca elevar el nivel académico a través de formar  
alumnos conscientes en oposición a la gente que tomaba la escue  
la como un entretenimiento. También es necesario dar al alumno  
--agrega-- una cultura general ya que la misma actividad plástica  
lo exige porque es un ejercicio cultural e intelectual. Este --  
interés por la cultura se logrará con la toma de conciencia del

alumnado acerca de la plástica como un oficio profesional; además, el arte del siglo XX tiene un lenguaje plural que implica una madurez cultural.

Alberto Gutiérrez añade que La Esmeralda, como otras escuelas de arte, no ha alcanzado el sentido de la Licenciatura sino que está en proceso de constitución, en la cual el Concepto es un elemento central porque es lo que desarrolla plásticamente. Aún carece de un sentido de investigación, el proceso artístico de afuera siempre va más adelantado; por ello, con la Licenciatura se busca una adecuación entre la realidad exterior y la escuela; para apoyar este objetivo se planean seminarios, conferencias, mesas redondas, etc., actividades paralelas a la enseñanza que provoquen la reflexión, que es uno de los requerimientos del arte de nuestro siglo. Es un proceso que tiene que involucrar al alumno, por lo cual se exige mayor participación de su parte. Además, se pretende conformar una masa heterogénea por medio de la pluralidad de conceptos que se dan y deben citarse en La Esmeralda. Una de las carencias más notables en la currícula es la desinformación ya que no cuenta con una materia dedicada a la historia del arte contemporáneo, de arte mexicano que continúe el primer curso (época prehispánica y colonia) de igual forma se ignora en la currícula el arte latinoamericano.

Desde el punto de vista de la Pedagóga del plantel, la licenciatura no fue una demanda de la planta docente ni del estudiantado, forma parte de una estructura educativa; por ello, la implantación del nuevo grado académico en todas las escuelas superiores del INBA fue una determinación de la SEP ya que se requería una definición de la escolaridad: a pesar de que La Esmeralda era reconocida como escuela Profesional no podía seguir con dicha denominación porque uno de los requisitos de ingreso era el certificado de Secundaria; se tenía que orientar a nivel técnico o integrarla a las profesiones reconocidas con la licenciatura. Un antecedente a cualquier licenciatura es el certificado de bachillerato, el cual trajo como ventaja la estandarización del conocimiento básico, ya que era necesario un nivel escolar homogéneo; por otro lado, limitó a mucha gente que venía a pasar su tiempo libre y se experimenta que el ingreso se va definiendo cada vez más por jóvenes en edad escolar.

La tradición pedagógica de la escuela ha sido en base a talleres, estaba más orientada a la formación del oficio; añade que entre los cambios pedagógicos fundamentales está la anexión de materias teóricas tales como Sociología, Filosofía y Estética ya que una exigencia a toda licenciatura es un marco teórico o desarrollo teórico. En el caso particular de los artistas, las

teorías son una necesidad ya que requiere de una formación - cultural y humanística que le permite llegar a una conceptualización de su producción. Se integra la tesis como un lineamiento académico al nuevo grado y se espera adecuarla al perfil del educando gracias a las aportaciones de los alumnos.

Junto al nuevo grado de licenciatura se instituyó Grabado como carrera, el profesor titular del área, Rafael Zepeda, participó en la constitución curricular y en el proceso de legitimación de Grabado. Señala que era necesario profesionalizar el área, lo que significa que cada materia cuente como titular con un profesional de la rama y que, al mismo tiempo, el grupo docente tenga distinta formación para que los alumnos reciban una - variedad de criterios. Profesionalizar significa también disponer de material de apoyo especializado para Grabado y las otras carreras. También opina que la licenciatura no asegura un - mayor aprendizaje, es más, se está dando el fenómeno de que los egresados estudian luego la maestría y hasta el doctorado y su producción no es tan valiosa ni han creado movimientos nuevos.

Carlos Santos fue docente del área de pintura hasta 1987, dejó la escuela para dedicarse de tiempo completo a su producción, sin embargo su experiencia como profesor le permite - -

advertir que una diferencia entre el nivel Profesional, del --  
cual es egresado, y la Licenciatura es la ausencia de una pro-  
gramación en las materias que ahora está en elaboración. La --  
licenciatura significa la reglamentación de la revisión del --  
conocimiento en sí, se conforma un concepto global de las artes  
plásticas como escuela. La licenciatura también trajo una --  
reglamentación más estricta y un mayor control burocrático, es  
un sinónimo del oficialismo burocrático de la época; pero --  
para el mercado del arte, ocupado de absorber la producción, no  
tiene un gran peso, ya que lo que decide es la obra, no el títu-  
lo, el cual no garantiza calidades, grados de creatividad ni --  
desarrollos.

A su vez, las escuelas de arte en nuestra época necesitan  
salir de los extremos: copiar y memorizar, o hacer revisiones  
exhaustivas; se debe escapar de la imposición vertical. El --  
arte es todo un mundo de gente y conocimiento --añade--, el momen-  
to actual es sumamente ecléctico y debemos aprovechar que es --  
válido echar mano de todo tipo de recurso. Una escuela de --  
arte en los 80's. debe fundarse en una idea plural y compleja --  
del arte.



Antonio Villalobos S., titular del área de escultura, - - comenta que el cambio de escuela profesional a licenciatura fue una disposición de la SEP para justificar ante Hacienda lo que el INBA invierte en La Esmeralda, por ejemplo, el reconocer a - la escuela como licenciatura conllevó la tabulación de los maes tros según las nóminas del IPN y con ello se elevaron los suel- dos de la planta docente. El discurso que se maneja para justi ficar el cambio es elevar el nivel académico, pero en realidad se ha ido perdiendo el oficio al introducir materias teóricas - que distraen el tiempo de los talleres; por otro lado, se limi- ta la entrada a gente que no posee la credencial educativa de - bachillerato pero que por el contrario tiene verdadera vocación, cita al finado Pedro Coronel, que de acuerdo a su testimonio de conocido, no tenía ni Primaria pero fue una genialidad en cues- tión de arte. Lo cierto es que se ha ido perdiendo el oficio - un tanto artesanal que debería ser el arte y ésto va en detri- mento de las nuevas generaciones -opina-. El maestro Villalo- bos define a un profesional en arte como aquel que conoce el -- oficio y lo practica, lo que diferencia en última instancia es el talento, no las credenciales educativas.

El pintor Octavio Gil considera que el proceso de enseñan- za está muy desvinculado de la academia y sus cánones tradicio- nales, no hay una educación formal -señala-, incluso la propuesg

ta formal de la escuela es de lo más ridícula y nadie le hace caso. Sin embargo, existe una secuencia de iniciación que va llevando poco a poco hacia un ejercicio del oficio; la enseñanza se hace entonces un tanto ritualizada, los alumnos son como aprendices de brujo.

En una conferencia dictada por el pintor Manuel Felguérez a los alumnos próximos a egresar, el artista reconoció como condiciones necesarias para la producción la aprobación de su código estético, el cual evoluciona constantemente; el tema y el oficio están ligados al contexto de cada persona, por lo que recomienda a los futuros artistas encontrar la propia técnica, el propio tema, el propio todo; pero antes que nada el concepto de querer hacer arte. Esto implica encontrar un estilo: conjunto de reglas bajo las cuales una obra debe realizarse (materiales, tema, técnica, etc.), además, un artista profesional debe entrar en relación dialéctica con el mercado, ya que así puede vivir y reproducir su obra, con el producto de su trabajo artístico.

Arnold Belkin, durante la presentación de su libro, señaló que el arte, a diferencia de la ciencia, avanza por admiración a lo anterior, revisa pero va creando nuevas técnicas e imágenes.

Observamos que las opiniones acerca del significado de la licenciatura en La Esmeralda se divide en dos grupos, primero - hemos señalado el discurso oficial en las personas del director el subdirector y la pedagoga, cuyas ideas van encaminadas a dar una justificación al nuevo grado basada en el interés de elevar la calidad de la enseñanza por medio de la formación de alumnos conscientes de que el arte es una actividad profesional y no - una entretención, cosa que la mayor parte de los aspirantes ya conciben como condición necesaria para abrazar el arte. Con la licenciatura se busca adecuar la realidad externa y la escuela por medio de la investigación y la reflexión, provocadas por la anexión de las nuevas materias teóricas, por las actividades - paralelas a la enseñanza como las mesas redondas, conferen- cias y cursos, actividades éstas que son escasas y que no siguen una sistematización ni un calendario que implique una constan- cia en los visitantes e invitados a La Esmeralda. Se pretende conformar una masa heterogénea fomentada por la pluralidad de - conceptos que se dan cita en la escuela gracias a la diversidad de la planta docente. Al mismo tiempo, al nivelar el grado - académico con la licenciatura que ya existía en San Carlos, se coloca a los egresados de La Esmeralda en igualdad de condicio- nes frente al mercado de trabajo oficial (principalmente la - docencia), lo cual es un aspecto importante ya que no todos los

productores que prepara La Esmeralda serán legitimados en el campo de las artes plásticas y quizá tampoco logren una relación dialéctica con el mercado que les permita subsistir. En resumen, la Licenciatura forma parte de una estructura educativa impuesta por la SEP como una definición de la escolaridad de La Esmeralda frente a la desvalorización de la credencial educativa en el mercado de trabajo y como parte de un discurso que pretende transmitir la idea de la superación en la enseñanza artística de nuestro país, al implantar la licenciatura que conlleva, en teoría, una mayor calidad en el proceso y los contenidos de la enseñanza en las escuelas superiores del INBA, como instancia gubernamental encargada de la formación de productores plásticos e intelectuales del país. El nuevo grado académico es justificado por una necesidad de elevar el nivel de enseñanza pero no se tiene en claro los medios propiamente pedagógicos o de contenido curricular que conduzca al mejoramiento de la educación artística; en el mejor de los casos, profesionalizar la enseñanza de las artes plásticas ha sido un sinónimo de poner orden en los planes de estudio y en la administración de la escuela.

En cambio, la perspectiva de los maestros, que además de la docencia se ocupan de una producción destinada al mercado, -

va más a los intereses propios de los mecanismos del campo plástico, que no necesariamente se complementan con las maniobras - políticas del Estado con respecto a la enseñanza institucionalizada de las artes plásticas, y que en ocasiones se oponen abiertamente. Para los maestros productores aquí considerados, lo - primero es ver qué pretende el Estado con La Esmeralda, si permite la innovación de la imagen, la escuela a nivel licenciaturra apoyará un desarrollo más profesional, pero si las políticas culturales del Estado restringen y no se abren a las innovaciones artísticas, el nuevo grado académico no tiene un gran sentido para los artistas. Lo claro es que la licenciatura trajo - una reglamentación más estricta y un mayor control burocrático que, como analizaré más adelante, se opone a las reglas del - juego plástico e incluso a los aspectos de la vida cotidiana de la escuela como una prolongación de esa libertad e innovación - que deja atrás lo ya dado y las reglas tradicionales. Además, el título no garantiza calidades ni mucho menos el éxito, ya - que lo que cuenta para el mercado es la propuesta plástica y - las relaciones que el productor logre entablar en él. La licenciatura significa la reglamentación de la revisión del conocimiento plástico, pero a través de las prácticas cotidianas se - observa que no existe una educación formal ya que cada maestro transmite su forma de hacer arte bajo reglas tácitas de lo válid

do o no válido en los ejercicios que se realizan en el taller y que van desarrollando un modo de hacer arte. Una reglamentación del conocimiento se opone al deseo de escapar a imposiciones verticales, a la necesidad de libertad creadora que supone el producto artístico; cuando entran en contradicción el oficialismo académico y la libertad en la producción emergen la disidencia plástica y el cuestionamiento de la autoridad.

Se establece que un profesional debe conocer las técnicas, los materiales, actualizarse y experimentar con los recursos - de la nueva tecnología, poseer una información amplia acerca de la historia de la imagen, que además practique su oficio y se inserte en el mercado del arte para reproducir tanto la mano de obra como la producción plástica en sí. Los artistas ponen en duda si los cambios en la currícula (ya que a nivel del discurso se manejen actitudes en vez de mecanismos y procedimientos claros) tendrán efectos reales en la calidad de la enseñanza la cual de por sí va muy ligada al concepto plástico del maestro y no tanto a un programa de estudios, que en el mejor de los casos es considerado como una guía para otorgar orden al curso.

Ya que la preparación de gente apta para transmitir el conocimiento plástico es una de las justificaciones de la exis-

tencia de la escuela de acuerdo al discurso oficial, a la vez que la docencia absorbe parte de los egresados de las escuelas de arte como una opción laboral, la nueva credencial plantea una contradicción: cómo equilibrar la posesión y no posesión de la nueva credencial que emite y exige la SEP. En diciembre de 1986 es publicado en el Diario Oficial de la Federación el "Procedimiento de titulación para docentes de las Escuelas Profesionales del Instituto Nacional de Bellas Artes". Este mecanismo tiene el objetivo de regularizar la planta docente que no cuenta con el título oficial vigente para las escuelas superiores del INBA; los requisitos para la homologación son tener cinco años de servicio en la especialidad, haber cursado y acreditado el curso de 600 horas y cumplir con el antecedente académico de Bachillerato aprobado.

Actualmente La Esmeralda cuenta con una planta docente constituida por 50 maestros de tiempo completo, medio tiempo y por asignatura; del total de maestros, la mayoría cuenta con la credencial a nivel Profesional, o sea, el nivel académico inmediato anterior a la Licenciatura. Durante el trabajo de investigación se recogieron algunas opiniones que los maestros tienen al respecto, a lo que apuntaron la dificultad de la credencial Profesional cuando deseaban hacer un postgrado en la UNAM

ya que dicho antecedente se considera como técnico a pesar de -  
que los egresados de entonces tenían la misma información y - -  
capacidad plástica que los licenciados egresados de San Carlos,  
en este sentido resulta útil la revalidación de estudios; ade-  
más si un maestro de La Esmeralda que posee la credencial de -  
profesional quisiera dar clase en otra institución no podría ya  
que se exige la licenciatura, muchas veces independientemente -  
de los conocimientos y la experiencia. Sin embargo, los maes-  
tros que ya tienen base pueden conservarla aunque no hagan la -  
revalidación de estudios. Algunos no están interesados en - -  
adquirir la nueva credencial porque no piensan dedicarse toda -  
la vida a la docencia sino que están en busca de una madurez -  
plástica que les permita trabajar tiempo completo en su produc-  
ción (estos casos son los profesores más jóvenes); hay otros -  
que aunque quisieran realizar el curso de actualización no pue-  
den inscribirse porque no cuentan con el certificado de bachi-  
llero y en pocos casos ni con el de secundaria ya que no les  
es necesario para ejercer el oficio ni les <sup>foz</sup> requerido cuando  
ingresaron a la docencia. Las personas que ~~formaban~~ formaban la planta  
docente de La Esmeralda muchas veces no venían respaldadas por  
una credencial sino por un prestigio como artistas, personajes  
que con el solo nombre eran una garantía en el aprendizaje y -  
aumentaban el prestigio de la institución; todavía se escucha



que algunos de los mejores maestros de La Esmeralda no terminaron ni la Primaria o Secundaria pero que eran o son una eminencia en cuestión de plástica. El dominio y personalidad en las artes plásticas es una cuestión de tiempo, un proceso de maduración, experimentación y búsqueda, no es asunto de credenciales educativas. Se busca como fin último un estilo propio cuya -- búsqueda conlleva caminos muy diversos, la diversidad y la distinción como elementos esenciales en la ideología productiva de un productor plástico que busca y lucha en el campo de las - múltiples posiciones y oposiciones, por un lugar legitimado y - legitimador.

## 5. AUTORITARISMO Y ORGANIZACIÓN ESTUDIANTIL.

Lejos de lo que establecen los reproductivistas, la escuela, y en particular la Esmeralda, es un espacio en el que se dan cita fuerzas de diferente peso funcional y conceptual que improvisan mecanismos de enfrentamiento y lucha por los espacios y criterios de legitimación. En este capítulo nos proponemos mostrar cómo las disposiciones burocráticas de control y orden en ocasiones contradicen las expresiones propias del quehacer plástico. Por lo que en la vida cotidiana de la escuela el estilo de vida, que es intrínseco al campo, se enfrenta constantemente a las disposiciones oficiales cristalizadas en los reglamentos de evaluación y conducta al interior del plantel; en la sociedad la tensión aparece como una represión contra la libertad de expresión.

Un ejemplo ilustrativo de esta consciencia activa de la problemática social y artística en la escuela es el Proyecto de Reglamento propuesto por un grupo de alumnos como alternativa a la actual normatividad de la escuela, la forma en que se presenta el autoritarismo en la escuela y en el aula, y por último las reinterpretaciones o rechazo de las disposiciones oficiales

Para tal efecto se han tomado en consideración los datos empíricos que la observación participante ha permitido rescatar de la vida cotidiana, tanto en el aula como en la escuela en general. Por otra parte, se buscó la información documental acerca de la normatividad de La Esmeralda a fin de hacer un análisis comparativo de la propuesta oficial y lo observado por la comunidad estudiantil interesada en lograr una mayor presencia ante las autoridades mediante la apertura de espacios de voz y voto.

En el ciclo escolar 1987-1988 iniciaron los intentos de elaboración de un proyecto de reglamento que querija la organización y la conducta para sustituir al reglamento anterior que tiene vigencia desde hace varias décadas y que no ha sufrido modificación alguna a pesar de que el grado académico se ha transformado hasta llegar a Licenciatura.<sup>22</sup> Lo primero que salta a la vista del "Reglamento interior para el alumnado de La Escuela de Pintura y Escultura" es el hecho de la designación de 24 disposiciones obligatorias para el alumnado frente a 11 derechos, que si los analizamos nos damos cuenta de que implican ciertos condicionantes como antecedente. Los deberes pueden resumirse en los siguientes: no dañar las instalaciones ni el equipo, al

<sup>22</sup> La moda del reglamento para actualizar la normatividad de La Esmeralda pasó rápidamente, en 1988 la dirección ya no retomaba el tema y la comunidad estudiantil, al experimentar los efectos del autoritarismo y la no resolución por la vía burocrática, decide abandonar el asunto y dedicarse a su producción. En 1990 reparten el mismo reglamento caduco.

mismo tiempo que deberan conservarse limpios; en su defecto, se cubrirá el costo de los daños o extravíos, según sea el caso; observar buena conducta dentro y en la periferia del plantel, - así como dar un trato respetuoso a la comunidad del mismo; cumplir con las labores escolares que sean designadas por el docente o la Dirección; todo asunto deberá notificarse por escrito a la Directiva para que ésta lo presente a las autoridades superiores si así lo requiere; y, se respetarán las decisiones de los jurados calificadores.

Como derechos de los alumnos se anotan que pueden expresarse libremente sin perturbar las labores de la escuela y el respeto que se debe a la comunidad; para toda reunión dentro del plantel se deberá obtener permiso de la Dirección. Para obtener derecho a beca, participación en el campamento anual o para ser seleccionado representante al Consejo Técnico se deberá - observar buena conducta y un aprovechamiento superior a 8 (ocho), lo mismo vale para cualquier tipo de organización estudiantil; el alumno tiene derecho a recibir un trato respetuoso por parte de maestros y administradores, así como tiene la obligación de darlo. Se elegirán 4 alumnos como representantes estudiantil ante el Consejo Técnico, 2 por cada turno y sus funciones durarán un año.

Observamos que este reglamento se corresponde más a un nivel de enseñanza media que a una escuela de estudios superiores que requiere instancias más claras y complejas para ventilar las problemáticas académicas y no tanto conductuales; se trata de un reglamento caduco que no responde a las necesidades de un movimiento estudiantil cada vez más organizado; tampoco responde a las prácticas cotidianas de movilización de horarios, de espacios, ni a la necesidad de formar y desarrollar una actitud crítica ante los acontecimientos políticos y sociales. En una palabra, contradice la formación del estilo de vida como una percepción crítica y dinámica del entorno social y estético que no permite cuadraturas ni reglamentos; es tan obsoleto que ni las autoridades le hacen caso sólo en asuntos muy concretos pero que sin embargo, con la administración de Lorenzo Guerrero, se ha observado un seguimiento muy cercano a las normas de asistencia y horarios de estancia en los talleres que implica, sobre todo en el segundo caso, coactar el interés de un alumno que necesita permanecer más tiempo en un taller para continuar con la labora plástica o que requiere de tiempo entre turnos para seguir trabajando.

Por otro lado, en este reglamento se detecta que los pocos derechos que tienen los alumnos a expresar sus opiniones de reduce enormemente al tener que realizar todo un trámite buro-

crático para ser escuchado y que además la aprobación depende del visto bueno de la Dirección escolar, cuya decisión deberá ser respetada incondicionalmente. La organización y representación estudiantil está limitada a los estudiantes con promedio mínimo de ocho y que no hayan manifestado brotes de rebeldía (independientemente de que en la realidad suceda otra cosa) .

Al interior de la escuela no sesionan los Consejos Técnicos con la regularidad que ameritan los problemas que aquejan a La Esmeralda, no sólo materiales sino sobre todo académicos. - Unos pocos interesados en enfrentar el problema por las vías - burocráticas han elaborado un proyecto de reglamento que ante - todo impone la representación estudiantil.

Este primer intento está basado en el formato de reglamento de la ENAH, adaptándolo a las necesidades y perfil de La Esmeralda; entre sus principales contenidos está la autonomía para la escuela en cuanto a sus funciones académicas y administrativas; que el gobierno y la administración funcionen en base a principios democráticos que implican la participación de toda - la comunidad en la discusión y ejecución de acciones concretas y así anteponer los requerimientos de la comunidad esmeraldina a los intereses políticos de los burócratas del arte que se van -

apoyando unos a otros en la pirámide oficialista. Para tales - efectos el proyecto de reglamento abre instancias de voz y voto a la comunidad estudiantil. Ya que la escuela se rige de acuerdo a las políticas que el Director en turno impone, su elección merece especial atención, se propone que el director sea electo por el voto de profesores, estudiantes y trabajadores de la - escuela; por votación de la mitad más uno del total de electores y su gestión durará 4 años; entre otros requisitos el director necesita haber sido profesor de la escuela por lo menos - durante un año en un período de 3 años anteriores a la elección para que se vea inmerso, reconozca las necesidades y el estado de cosas en La Esmeralda.

En el capítulo dedicado a los estudiantes se integran, en oposición al anterior reglamento, una serie de disposiciones en las que puede participar el estudiantado, tal es el caso de - los planes de estudio, la elección del director y en los órganos de gobierno y administración; decidir acerca de las formas de organización estudiantil. Además presenta un reglamento - más flexible a las oportunidades de promoción escolar.

Ahora detengámonos un momento en dos ejemplos ilustrativos de cómo funciona el autoritarismo en el INBA: la imposición - del director,

el segundo no tiene importancia en apariencia pero sus efectos cobran eficacia en los aspectos de la vida cotidiana de la escuela, la incorporación de elementos policiacos en el plantel

El primero de abril de 1985 renuncia el director de La Esmeralda Arturo Estrada, poco antes lo había hecho el Subdirector y ningún maestro quería ocupar el puesto; tampoco existía un encargado de la Secretaria Académica; de este modo, la escuela carecía de las tres máximas autoridades. El 8 de mayo se constituyó la Asamblea General para elegir al Director; 341 personas (alumnos, trabajadores, maestros) votaron por el candidato de su elección: el pintor Octavio Gil obtuvo 195 votos, Enrique Zapata 96 y Gregorio Gutiérrez 27. La resolución se llevó a Bellas Artes para que se considerara el sentir de la comunidad, Sin embargo, las autoridades, sin previo aviso, mandan a la Lic. Garibay a que se haga cargo de la escuela; el acto fue impugnado y se le cerraron las puertas del plantel para no permitirle la posesión hasta investigar lo que sucedía, las paredes de la escuela y de los edificios adjuntos se llenaron rápidamente de protestas y críticas. Finalmente, haciendo caso omiso de la voluntad de la comunidad escolar, el INBA presentó como integrantes de la terna para ocupar la dirección a Enrique Zapata, Ignacio Enriquez y a Lorenzo Guerrero; la Lic



Garibay continuó al frente del plantel hasta mediados de agosto. Resultado final, la imposición de Lorenzo Guerrero como director de La Esmeralda.<sup>23</sup>

Por otro lado, con fecha de julio 4 de 1986 una sospechosa alumna anónima manda una carta a Labastida para quejarse de la mala conducta observada por gran parte del alumnado al interior del plantel, cuyo efecto -anotaba- era una mala imagen que se - da a los visitantes y la falta de respeto a algunos maestros. - La presentación de los párrafos y el tipo de máquina coincidían asombrosamente con los empleados en la burocracia del Instituto, pero lo importante son los efectos. A partir de agosto de 1986 se tienen policías vigilando la escuela por orden del Lic. Jaime Labastida Ochoa y su equipo de trabajo, como respuesta a la carta de una alumna anónima, quien denunciaba drogadicción, - alcoholismo, riñas y manifestaciones Gay. Lo estructural del - asunto es que al poeta Labastida se le había hecho de su conoci- miento, por las vías burocráticas correspondientes, los proble- mas que deterioran el aprendizaje en La Esmeralda y no se obtu- vo sino un silencio absoluto que los mismísimos Consejos Técni- cos y los Directores no lograron romper; y, en cambio, logró - más la "anónima oreja" con una carta moralista que todos los - intentos de negociación probados por la comunidad escolar. -

23 En la auscultación de 1989, a pesar de la oposición, resul-  
tó impuesto el maestro Lorenzo Guerrero.

¿Acaso será más efectivo la solicitud por anónimo para que respondan a las demandas educativas? El 21 de agosto de 1986 el Consejo Consultivo mandó una carta a Labastida para que retirara el personal policiaco que fue reprobado por la comunidad, para no faltar a la costumbre, se hizo un silencio total y continúa ahí.

Otro mecanismo que adoptan las relaciones de poder es el autoritarismo que se da en el aula, las que ahora se mencionan no corresponden de ningún modo a las empleadas por todos los maestros pero sí en cambio son las más frecuentes; otras son menos objetivas, se practican de una forma disfrazada a manera de menosprecio y devaluó de un modo de hacer cuando no corresponden al concepto impuesto por el maestro como la forma válida de hacer arte. Cuando los alumnos muestran su inconformidad al percibir que no se les enseña nada nuevo, los maestros mencionan la necesidad de ser lo suficientemente humildes para aceptar que el maestro tiene algo que enseñar y que no sabemos todo, añadiendo que si se está como asesor es porque se tiene más tiempo en el oficio y por tanto su experiencia es mayor. El caso contrario es la autoridad reconocida de unos pocos docentes a los que se acude para que opinen acerca de los trabajos de los alumnos. Al mismo tiempo se dan cita las expulsiones -

del taller (y la subsecuente reprobación) y el favoritismo a los alumnos que trabajan poco o asistir lo mínimo pero - que se llevan bien con el maestro.

Cuando un grupo de alumnos no está de acuerdo con la forma de dirigir la clase, se llegan a constituir sectores disidentes dentro del aula que se encargan de difundir las razones que - anteponen para refutar al docente; por lo general asisten a la escuela pero no trabajan en el taller y si lo hacen elaboran su producción de acuerdo a criterios personales haciendo a un lado los parámetros del maestro. En estos casos se establece un diálogo entre las partes sólo que el docente no cambia su dinámica alegando que no se le puede dar gusto a cada uno de los alumnos y que lo necesario es ponerse a trabajar. Ocurre entonces - que la labor de aprendizaje es más bien de autodidacta, retomando lo mejor de cada criterio para no caer en la ritualización - que imponen algunos maestros.

Otra forma cotidiana de manifestar la inconformidad y las carencias son los carteles con dibujos satíricos de los personajes a criticar, abundan las anónimas calicaturas que aparecen - "por arte de magia" en la mesa del destinatario.

Pero no sólo los alumnos reaccionan ante las autoridades, también lo hacen los maestros y los trabajadores del Instituto; acerca de los primeros, en 1987 se conformó un pequeño equipo - que revisaba la reglamentación referente a sus prestaciones y - promociones para presentar un proyecto actualizado ante el INBA. Además la oposición que se da entre maestros no sólo es en tér- minos plásticos sino también burocráticos, la pirámida no es - respetada ni domina por el simple hecho de las jerarquías, los subalternos realizan mecanismos de oposición y rivalidad para - desbancar y subir al puesto superior; tales actos son sobre tod~~o~~ los comentarios en contra del director que hacen algunos maes- tros que podrían bucar ser candidatos a ese puesto (o por apoyo al amigo candidato), mueven a los alumnos para que vayan a las oficinas y exijan que se cumplan las disposiciones pedagógicas como el modelo, equipo, las horas-trabajo planteadas para las materias que se empalman, etc.; se trata de verdaderas campañas de agitación y desprestigio a la persona del director o entre - maestros desde el aula. Sin embargo, no podemos olvidar que en La Esmeralda se dan cita artistas interesados únicamente en el conocimiento y la práctica de la plástica y que por tal motivo, cuando se les ofrece algún puesto en la administración académi- ca, inmediatamente oponen sus intereses artísticos para negarse todo lugar en la burocracia.

La organización estudiantil en las escuelas de arte.

El movimiento estudiantil iniciado en la UNAM en 1986 como respuesta a las reformas de la Rectoría para subsanar las deficiencias de la masificación universitaria, se expande a otros centros educativos del país. El movimiento no sólo demanda mejoras educativas y culturales, va más allá y cuestiona la democracia universitaria y la nacional, así como el modelo de desarrollo social. Después de los sismos de 1985 se solidariza con las costureras y otros sectores urbanos que buscan satisfacer sus necesidades de vivienda como es el caso de la UVy D, apoya a la oposición política que se manifestó en las últimas elecciones, principalmente al cardenismo.

Por su parte, la comunidad estudiantil de las escuelas de arte del INBA, tras varios intentos de comunicación y organización, deciden agruparse formalmente en diciembre de 1987 bajo el título de Coordinadora de Estudiantes de Arte (CEA) para que como bloque se emprendieran una serie de mecanismos que exigieran a las autoridades la solución de los problemas más apremiantes que deterioran la enseñanza en las escuelas. El movimiento estudiantil de las escuelas de arte en su forma más consisa devino de la necesidad prioritaria de una pronta solución de

inmobiliario y equipo para la Escuela de Diseño y Artesanías ya que serían desalojados del espacio que ocupaban en la Plaza de la Ciudadela para, en su lugar, edificar el proyecto "Biblioteca de la República" cuya obra inició con todo y alumnos en plena actividad académica. Las autoridades les prometieron las -  
 pésimas instalaciones que pertenecían a la ESIME y que se localizan en Xocongo 133, Col. Tránsito; los estudiantes de la Escuela de Diseño, al saber que la Academia de la Danza Mexicana y la Escuela de Iniciación Núm. 1, localizadas en prolongación de Xicotencatl 24 en Coyoacán, sufrían la demolición del inmueble sin garantía alguna de nuevas instalaciones, decidieron formar la Coordinadora de Estudiantes de Arte invitando a todas las escuelas del INBA para constituir una estructura consistente y resolver los problemas prioritarios así como las problemáticas afines a todas las escuelas de arte: la carencia de un espacio adecuado y suficiente, escasez y mal estado del equipo y mobiliario, un bajo presupuesto que se refleja en una planta docente inadecuada por el mal pago; falta de intercambios culturales; otro problema común es la insistencia en un plan de estudios caduco que no se adecúa a las manifestaciones estéticas actuales ni al mercado, así como la ausencia de definición profesional acorde al nuevo grado académico; se lucha por espacios de voz y voto para que el alumnado

tenga cabida en las decisiones de la vida académica, esto por medio de la paridad en la representación estudiantil con respecto a las autoridades escolares, sobre todo a nivel de los Consejos Técnicos que, en caso de existir, casi no sesionan como si las escuelas no tuvieran problemas a solucionar.

Para enero de 1988, 6 de 8 escuelas superiores del INBA estaban representadas ante la CEA; la Academia de la Danza Mexicana, el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela de Diseño, La Escuela Superior de Música, La ENPEG "La Esmeralda" y el Sistema Nacional de Educación para la Danza SENEPE (grupos especiales); faltaban los representantes de la Escuela de Artesanías y los de Arte Teatral. Otra problemática planteada por todas las escuelas es la precaria educación, investigación y difusión que realizan las escuelas del INBA, que no corresponde a la categoría de escuelas únicas superiores a nivel nacional dirigidas por dicha institución y que por ello resultan fundamentales en la vida cultural de la nación. Los esfuerzos que se materializan en las clases, proyectos y espectáculos, muchas veces son emprendidos aisladamente por las comunidades de cada escuela a contraindicación de la voluntad del INBA, que les regatea los recursos materiales y los espacios. No existe un proyecto académico formal para las escuelas de arte, aunado al

autoritarismo y abuso de la Subdirección de Educación e Investigación artística. En resumen, hace falta considerar al arte, - su enseñanza y su investigación, no como una actividad secundaria, no prioritaria, que se someta a graves carencias mientras que se invierte grandes sumas en espectáculos.

El jueves 18 de febrero de 1988 en las instalaciones de la Esmeralda se suspendieron las labores por común acuerdo de maestros, trabajadores y alumnos para apoyar la marcha planeada por la UNAM para las 16.00 Hrs. en protesta contra la política gubernamental del Pacto de Solidaridad Económica, medida que se propone disminuir el alto índice inflacionario de los últimos - - años; sin embargo muchos sectores de la sociedad han empezado a organizar la protesta: sindicatos, partidos políticos, asociaciones estudiantiles, colonos y damnificados, se han agrupado - en el Frente Nacional de Resistencia al Pacto, que convocó a la Jornada Nacional de Resistencia al Pacto el día jueves 18 de - febrero. Se argumentaba que con la firma del pacto el gobierno se comprometía frente a la Iniciativa Privada a reducir su gasto; al día siguiente de la firma, el Presidente ordenó a los - diputados modificar el presupuesto de egresos de la Federación, dejando incólume únicamente el pago de la deuda externa. Todo lo demás fue recortado, entre lo que destaca el subsidio al -



sector educativo y que en La Esmeralda se objetiviza en primera instancia en la falta de dinero para material, equipo, mobiliario, mantenimiento de los talleres, pago de modelos, cheques - atrasados, bajos sueldos de trabajadores y maestros, etc.

Ya que esta situación no es exclusiva de La Esmeralda, - todas las escuelas del INBA han decidido agruparse y crear la - Coordinadora de Estudiantes de Arte; así lo explicaron los dos representantes de la CEA que en plena calle hicieron una introducción de los objetivos de la agrupación e invitaron a los - esmeraldinos a involucrarse activamente, del mismo modo se - - informó que para el día siguiente (viernes 19 de febrero de - - 1988) se procedería a un plantón de alumnos de todas las escuelas de arte, con motivo de la no respuesta y evasivas a las - peticiones de la Escuela de Diseño y la Academia de la Danza, - principalmente; se invitó a los esmeraldinos a participar con - obra gráfica y a pintar respetando el mármol de Palacio.

¿Qué ocurrió el 19 de febrero de 1988? Se asientan las - condiciones de funcionamiento de la Comisión Organizadora del - Congreso Universitario (COCU), mientras, el STUNAM discutía la posibilidad de realizar un paro de 48 horas en defensa del Congreso Universitario y en apoyo a las huelgas que estallaron en

otras universidades y para exigir a la Junta de Conciliación - realice el recuento para que se determine la titularidad del - contrato colectivo de los académicos. Se planea una marcha por el 24 de febrero de '88, del Parque Hundido a Rectoría. Al interior de la República, el sector de trabajadores de la Universidad Autónoma de Sinaloa paralizó labores administrativas - por su cuenta. Con un 42.6% de aumento terminó la huelga iniciada 5 días atrás en la Universidad de Hidalgo.

Por otro lado, se integra en Puebla el Frente por la Libertad de Expresión en apoyo a los artistas agredidos, integrado - por universitarios, artistas, dirigentes de partidos políticos y periodistas que el sábado 20 de febrero '88 realizó la Primera Jornada por la Libertad de Expresión en la Plaza de la Democracia. El primer objetivo fue rescatar las obras de las pintoras Angeles Perello y Ma. Raquel para que la UAP las exhibiera en - sus galería, debido a las agresiones que recibieron las artistas y el Instituto de las Artes Visuales una semana antes por - parte de organizaciones católicas que exigían el cierre oficial de la escuela y la confiscación de las pinturas que tienen como tema la Virgen de Guadalupe.

Quedó formalmente constituida la Coordinadora Estudiantil de la UAM (CEUAM); Se denunció que elementos del grupo de granaderos desalojó a las tres de la madrugada a 48 trabajadores del Zócalo, que se encontraban en plantón y que por medio de la violencia fueron llevados a Xalostoc. También el grupo de granaderos con perros deberman ejercieron represión contra maestros y estudiantes del INBA, agrupados por la recién constituida CEA; los estudiantes se encontraban desde las 11.00Hrs. en el Palacio de Bellas Artes efectuando actividades artísticas para demandar solución a los pliegos petitorios girados con mucha anterioridad a las autoridades en donde se plantean la necesidad de solución a los problemas urgentes que se vienen arrastrando años atrás sin obtener respuesta por la vía de los escritos. No hubo respuesta a la negociación propuesta por los estudiantes en el plantón y en cambio recibieron la agresión del cuerpo de granaderos, se responsabilizó del acto al titular del INBA Manuel de la Cera Alonso y al Lic. Jaime Labastida, quienes posteriormente declararon no haber dado la orden y que investigarían los hechos.

También se realizaron manifestaciones del STUMAN, del IMSS y de la UAM, que estaba en huelga. Es reprendida la manifestación de 500 colonos del Ajusco ante las oficinas del DDF en el

Zócalo, solicitaban que se les arregle la tenencia de la tierra y los servicios urbanos que las autoridades prometieron desde 1985. Por la tarde el cuerpo policiaco que reprimió las manifestaciones de ese día, se contramanifiesta pidiendo paz, su manta decía que se respeta el derecho a manifestarse pero sin que se lesione el derecho de tránsito de los demás.

Pero no sólo el estancamiento de las condiciones en que se realiza la enseñanza artística en México y la indiferencia de las autoridades ante su resolución, llevada a altos grados de represión tanto a nivel del Instituto como por las sanciones que cada escuela crea para evitar la organización y protesta estudiantil, nos llevan a preguntarnos ¿qué significan las escuelas de arte para el Gobierno? El peso de las movilizaciones católicas que llegan hasta la amenaza y la supresión de la libertad de expresión nos hace reflexionar sobre qué es lo que pretende el país con las escuelas y en particular con la nueva categoría académica que presupone una licenciatura en arte; si el gobierno no tiene condicionamientos en la imagen, La Esmeralda como Licenciatura cobra sentido, ya que permite un desarrollo más profesional, pero si obstaculiza la renovación de la imagen y la libertad en su sentido crítico ¿para qué elevar el grado académico en Artes?.

Los días 22 y 23 de enero de 1988 un grupo de católicos - precedidos por el Presidente del Comité Nacional Pro-Vida, Lic. Jorge Serrano Limón, se presentó en el Museo de Arte Moderno - para exigir el retiro de los collages de Rolando de la Rosa, - que formaban parte de la muestra colectiva "Espacios Alternati- vos" que hacía mes y medio exhibía la obra de autores poco cono- cidos; amenazaron con proceder ellos mismos y quemarla. Argu- mentaban la ofensa a la fe y al patriotismo mexicano: al presen- tar a la Virgen de Guadalupe con el rostro de Marilyn Monroe, a Jesuscristo con el de Pedro Infante en la Última Cena y a la - Bandera pisoteada por unas botas tejanas. De la Rosa declaró - que su intención no fue ofensiva sino que se trataba de una crí- tica a la penetración extranjera en México. Por su parte el - Director del MAN, Alberto Manrique, retiró los collages para - que la indignada multitud no dañara las instalaciones del Museo. Manrique presentó su renuncia el 25 de febrero de 1988, pero la crítica eclesiástica no se satisfizo y preparó para el domingo 28 de febrero un acto de desagravio a la Bandera Nacional en el Zócalo para luego marchar hacia la Basílica de Guadalupe en don- de el arzobispo primado de México, Cardenal Ernesto Corripio - Ahumada, ofreció una misa de desagravio a la Virgen de Guadalu- pe y a Jesuscristo. El Movimiento Testimonio y Esperanza que - participó en la marcha en contra de las exposiciones del MAN,

del Auditorio Nacional y de la Ciudad de Puebla, pedía la destitución de los funcionarios que permitieron las exhibiciones que ofendían los símbolos patrios.

El punto medular es que, si tras las amenazas de los grupos católicos de invadir el local y proceder por su cuenta, el INBA no pidió apoyo policiaco y sí, en cambio, el ejército con todo y perros entrenados desalojó a estudiantes de arte que realizaban un happening-plantón en el pórtico del Palacio de Bellas Artes.

Debido a los acontecimientos del 19 de febrero, los estudiantes de arte recibieron el apoyo de varios artistas y grupos como Barro Rojo, Contradanza, Roberto González, Antar López, León Texeiro, Zopilote, René Cervera, Armando Rosas, etc. que participaron en el segundo plantón del viernes 26 de febrero 88, frente a Bellas Artes, con la alianza del movimiento urbano Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Sep., el Comité Mexicano de la Nueva Canción y el Foro de la Cultura Mexicana. En dicho acto la UVyD 19 exhortó a los artistas a que llevaran el arte a las calles y plazas de la Capital para acercarlo a la ciudadanía ya que el arte no es un lujo sino una necesidad; ante la deshumanización urbana los artistas tienen esa responsabilidad.

Si un país disfruta el arte, también es capaz de disfrutar la -  
democracia -se dijo-.

Observamos cómo ante los acontecimientos de los sismos de 85 , en los momentos de crisis económica, del consenso en la - hegemonía y del desarrollo social, con el crecimiento de la oposición, se dan ciertos síntomas de unidad cívica, logrando apoyo en momentos críticos, pero sin una organización global, cada sector vuelve a sus actividades y objetivos específicos.

Por su parte la CEA estudió un plan de acción derivado de - los acontecimientos del 19 de febrero, ya con 22 alumnos asistentes a las juntas, imprimió un escrito denunciando los hechos para hacerlos del conocimiento de toda la comunidad de las - - escuelas de arte, se contó con la publicación de La Jornada - quien estuvo presente en la rueda de prensa que organizó la CEA. Debido a las múltiples agresiones que ha recibido el Arte en - diferentes disciplinas se formuló la necesidad de crear un frente te contra la represión del arte con maestros y trabajadores de las escuelas, y posteriormente involucrar a grupos y artistas independientes. A la vez que se buscó la formalización de la - Coordinadora y se acordó en primer lugar levantar un cuaderno - de actos de cada sesión a ser llenado por un secretario nombrado en cada junta. Quitar el carácter provisional de la CEA y -

plantear sus objetivos en un documento legal, formar comisiones para una mayor funcionalidad del organismo estudiantil: comisión de prensa y publicidad, comisión de finanzas, comisión de difusión e intercambios culturales. Debido a los obstáculos - que presentan algunas escuelas para la realización de las juntas, se acordó la reunión sabatina de los estudiantes en el - Conservatorio Nacional (las cuales tuvieron una duración aproximada de 2 a 3 horas y la asistencia, que incluyó finalmente a - las Escuelas de Inj*o*ciación Artística, fluctuaba entre los 10 y 20 alumnos).

Se planeó la asistencia a la Junta de Estudiantes del - - Valle de México en CU para denunciar los hechos, el sábado 20 - de febrero a las 16.00 Hrs., asistieron la UNAM, UAM, IPN, ENAH y la CEA. Finalmente se recordó que el movimiento estudiantil CEA es una respuesta a la redefinición del Arte como respuesta a la crisis mundial y a la crisis política y económica que se - agudiza en tiempos de elección presidencial; se recordó que no sólo en México se ha dado la movilización estudiantil sino que también en Corea, China, Argentina, etc., los estudiantes tienen cosas que decir y no hay espacios para ser tomados en cuenta. - La CEA no es una asamblea de estudiantes sino una forma de orga - nización, no tiene un presidente ni un secretario definitivo - porque todos tienen igual derecho de voz y voto; parte de un -



proyecto de intercambio e información interdisciplinaria; busca solución a los problemas de cada escuela, del sistema educativo del arte en general y ser considerada en el sistema de educación superior en México. El gran objetivo de la CEA es obtener mejores condiciones para la educación artística, proponer, solucionar problemas en que pueda participar el educando y propiciar - la participación real de las autoridades en beneficio de la educación artística.

## 6. CAMPO INTELECTUAL Y AUTONOMIZACION DE LAS ARTES PLASTICAS EN MEXICO.

El estancamiento de la educación artística en los 80's, a pesar del cambio de grado académico a Licenciatura, muestra - que el problema de la artisticidad y la enseñanza del arte no se debe reducir al objeto artístico sino abrirse a las crisis del - consenso de la hegemonía política y del desarrollo del sistema - social. Amplía el concepto de arte en las escuelas el hecho de vincular la artisticidad con el desarrollo de las fuerzas produc - tivas como lo muestra el deterioro de la educación cuando baja - el presupuesto estatal por el estancamiento de la economía, el - cuestionamiento de la hegemonía política y cultural, el agota - miento de los paradigmas estéticos y los mecanismos de legitima - ción cultural.<sup>24</sup>

El arte no es sólo un mundo subsumido en la sensibilidad y la estética, el universo de las Artes Plásticas es un producto - de la división del arte en la sociedad capitalista, El proceso -

24

Actualmente se cuestionan los signos del poder y el contra - tismo crítico de Bellas Artes al no practicarse un rigor - reflexivo para seleccionar a quién va a exponer en el - - extranjero, en las premiaciones y distinciones nacionales.

de producción artística está determinado y determina a procesos de circulación y de relaciones sociales en donde se constituyen valores de él. El valor artístico no es intrínseco sino que se da en situaciones concretas de circulación y crea valores sociales de distinción cultural y económica que justifica las diferencias entre las clases,

Bajo estas premisas y a efectos de nuestro análisis partimos de un punto inicial que es el papel activo del Campo de las Artes Plásticas en las determinaciones del desenvolvimiento escolar, así como su inserción en la dinámica social; hemos adoptado la teoría de los Campos Intelectuales desarrollada por Pierre Bourdieu para explicar la autonomización del campo de la plástica mexicana, su comportamiento propiamente estético y su relación con otros campos de la sociedad.

Afirmar la autonomía de la producción es dar la primacía a la habilidad del artista, o sea, a la forma, la manera, al estilo; se trata de significar, de representar, de decir cualquier cosa. Se ha pasado de un arte que imita la naturaleza a un arte que encuentra en su historia propia el principio de sus búsquedas y de sus rupturas con la tradición. Así como la producción artística se engendra en un campo, la percepción estéti-

ca, en tanto que es diferencial y relacional, atenta a la diferencia de los estilos, es necesariamente histórica. Esta disposición estética relacionada con los productos de un campo de producción llegado a un alto grado de autonomía es indisoluble a una competencia cultural específica. De este modo, la apropiación de las obras culturales funciona como capital cultural asegurado una ganancia de distinción, proporcionada por la escasez de los instrumentos necesarios para su apropiación, y una ganancia de legitimidad, por considerarse justificado de existir y de ser como es necesario. La posesión de obras de arte atestigua no sólo la riqueza de su propietario, sino también su buen gusto merecido, constituye una garantía de legitimidad.<sup>25</sup>

En primera instancia, el campo intelectual es un sistema de fuerzas representadas por agentes o sistemas de agentes que se oponen y se agregan, en este sentido, los procesos culturales conllevan una parte política que se traduce en la lucha por el poder de legitimación. Pierre Bourdieu señala el inicio de

<sup>25</sup> Pierre Bourdieu, La Distinction, Critique sociale du jugement, Eds. Minuit, París, 1982, Págs. IV-VI.

los Campos Intelectuales cuando "la vida intelectual se organizó progresivamente en un campo intelectual, a medida que los creadores se liberaron, económica y socialmente, de la tutela de la aristocracia y de la Iglesia y de sus valores éticos y - estéticos, y también a medida que aparecieron instancias específicas de selección y consagración propiamente intelectuales - - (... ) colocadas en situación de competencia por la legitimidad!" <sup>26</sup>

Durante la Edad Media la producción plástica se organizó - en grupos cerrados que controlaban los medios de producción y - en donde se establecían las formas de hacer arte, o más bien, - de ejecutar los encargos religiosos y aristocráticos de la época, en detrimento de un desarrollo personal, el ejecutante se perdía en el anonimato del gremio. Los artistas del Renacimiento italiano se sometían menos a las reglas del gremio y de los contratos ya que eran errantes y trabajaban con la corte que los solicitaba, adquiriendo una conciencia de su valor de cotización. El aumento en los honorarios artísticos se debió a la - creciente demanda, sobre todo de la curia, al alza de los - - precios que compite con los clientes de Florencia. Se da por - primera vez una diferencia en el pago, correspondiente al prestigio del artista. En la primera mitad del Quattrocento inician

<sup>26</sup> Pierre Bourdieu. "El Campo intelectual y proyecto creador" en Problemas del Estructuralismo, Ed. S. XXI, México, 1967, p. 137.

las biografías de los artistas, Brunelleschi es el primer plástico a quien un contemporáneo escribe su biografía, tal honor - sólo había sido concedido a príncipes, héroes y santos. Ghiberti escribe la primera autobiografía de que tenemos conocimiento. Esto expresa un desplazamiento de la atención desde la obra de arte a la persona del artista. El concepto moderno de la personalidad creadora aumenta el concepto del artista en sí mismo; - ya los artistas importantes del Quattrocento firman sus obras y han dejado autorretratos, aunque no siempre solos ni en primer plano. Los honores públicos a los artistas se hacen cada vez - más frecuentes.

Uno de los rasgos más importantes de la conciencia que de sí mismo adopta el artista como ente creador es la emancipación del encargo directo y fidedigno, emprenden temas y soluciones más artísticas y espontáneas. Sin embargo, el cambio definitivo vino en el Cinquecento cuando los artistas famosos ya no - - dependen de los mecenas sino que son señores ellos mismos, con propiedades y un trato más igualitario a los príncipes y cardenales. Vemos cómo el artista se emancipa y convierte en genio, ya no es el arte sino el artista el objeto de veneración. Así, pues, lo fundamentalmente nuevo en el artista del Renacimiento es el concepto del genio, de que la obra de arte es creación -

de la personalidad autónoma, la cual está por encima de la tradición, las reglas y de la obra misma.<sup>27</sup>

La autonomización de los campos intelectuales ocurre claramente a partir de los siglos XVI y XVII con el cambio de condiciones sociales que produjo la expansión del capitalismo y la liberación cultural burguesa, se hace posible un mercado para los objetos culturales que se valoran con criterios estéticos. Con el movimiento romántico del siglo XIX se inicia la liberación de la creación afirmada por la intervención del arte por el arte y la teoría del genio autónomo, al tiempo que surge un nuevo público desconocido pero que constituye un mercado para la producción artística, con lo cual se ve independizado económicamente.

La forma de relación en el campo, el contenido de la obra y la forma del proyecto creador dependen de la posición del sujeto en el campo intelectual; como sistema estructurado, sostiene relaciones de competencia y complementariedad funcional porque deben sus características a la posición que ocupan

<sup>27</sup> Arnold Hauser. Historia social de la Literatura y el arte, T. I. Ed. Guadarrama, Madrid, 1976, Págs. 404 - 407.

en este sistema de posiciones y oposiciones. Los juegos de los artistas y estetas y sus luchas por el monopolio de la legitimidad artística son una transmutación de una manera arbitraria de vivir en una manera legítima de existir.<sup>28</sup>

La clase social de un intelectual es mediatizada por su posición en el campo, se niega o se afirma según convenga. En general, el campo reinterpreta y condiciona las influencias exteriores por medio de sus estructuras internas. Pero en tanto que el campo de las artes plásticas cuenta con una dinámica particular que lo diferencia de otros campos, y con ello su producto particular que es la obra de arte, no sólo entran en juego relaciones sociales sino también la base material que requiere ese producto específico; y es precisamente a nivel de la base material que el Estado mexicano interviene en la escuela y en los espacios de difusión y promoción artística por medio de la partida presupuestaria y las políticas nacionales de educación y cultura. Por ello es necesario añadir al esquema explicativo de Pierre Bourdieu dos niveles de análisis: el papel del Estado y los procesos económicos, considerados a su

<sup>28</sup> Pierre Bourdieu, Op. Cit. 1967: 167 y 1982: 60.



vez en la historia social. De aquí la importancia de ubicar en qué momento y cómo se constituyó un campo específico y relativamente autónomo de la plástica en México, en qué consistió, cómo se relaciona con otros campos, de qué grado es su autonomía con respecto a otros fenómenos sociales y cómo los interpreta la estructura interna del campo plástico.

El lenguaje plástico del movimiento pictórico de la Revolución Mexicana se definió cuando los artistas sustituyeron los símbolos de la iconografía cristiana por los símbolos revolucionarios y nacionales de su momento histórico; este movimiento muralístico de las décadas de 1930 y 1940 se constituía en un momento de cerrazón cultural; la generación posterior de las décadas de 1950 y 1960 encuentran un país transformado con una apertura cultural más amplia y los efectos mundiales de la post guerra sobre la especie humana y las economías. Los temas de revolución, los trajes típicos, los mercados de flores, los bodegones y las sandias ya estaban constituidas en academia conservadora, son sustituidos por la pintura no figurativa y el abstraccionismo que sacude a los académicos realistas y deleita a los snobs.

La incorporación a la Escuela Mexicana conllevaba en muchas ocasiones el reconocimiento del mecenazgo oficial y por ende del mercado. La pintura mexicana ha experimentado más de medio siglo de alternancia entre la pintura mural y la de caballete, entre un arte público y un arte de élite, sin embargo, figurativa o abstracta caracterizada siempre por una búsqueda constante de lo propiamente mexicano. La política cultural de las décadas de 1950 y '60 mantuvo la fidelidad de la corriente nacionalista a través de encargos de murales para el Estado, pero a la vez impulsaba una imagen internacional apoyada en las manifestaciones estéticas de vanguardia; se organizan bienales, grandes exposiciones, retrospectivas, concursos, salones, se abrieron galerías y se planearon proyectos culturales como una nueva actitud oficial hacia las artes plásticas. Se intensificó el interés por elaborar una estructura estatal para la organización y difusión de la cultura que arrancó desde 1936 con la creación del INAH, el INBA se define en 1946, en 1947 se inaugura el Museo Nacional de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes, el Museo José Clemente Orozco abre sus puertas en 1958, el Museo Nacional de Antropología inaugura en 1964 al igual que el Museo de Arte Moderno y el Museo de la Ciudad de México.

En los '60 trabaja una nueva generación de pintores en - - mayor contacto con la escuela de Nueva York y el expresionismo abstracto, participan de la brusca modernización económica del país en el sexenio de Miguel Alemán. El avance de la educación desde los años '40 a los '60, sobre todo en las clases - - medias, el creciente prestigio de la Universidad y la creación de instituciones culturales, aunado a un poder adquisitivo - - fortificado, van constituyendo una nueva clientela para el consumo intelectual y material de las Artes Plásticas. Al tiempo se experimenta la apertura a las escuelas internacionales de - arte adjunto a la aceptación burguesa del abstraccionismo en - una visión de modernización tecnológica y cultural, apoyadas - por los medios de comunicación masiva que difundió cánones de - conducta y criterios de consumo cultural, las películas internacionales, sobre todo las norteamericanas, mostraron cómo se - - vive en las metrópolis exportadoras de modas; también aparecieron en los periódicos de amplio alcance Suplementos Culturales y revistas especializadas que a su vez difundían los criterios de periodistas, críticos y universitarios acreditados como - personajes dignos de acreditar o no las manifestaciones estéticas. Todo ello siembra una nueva mentalidad en la recepción de la obra y el mercado del arte se amplía con las colecciones -- privadas y las colecciones empresariales. El aumento de las -

galerías fue un fenómeno de difusión cultural y mercantil simultáneo a las nuevas expectativas sociales como categoría de público y comprador de símbolos culturales y específicamente estéticos que significaban no sólo prestigio social sino también una inversión garantizada al comprar una firma legitimada. Estas cumplieron un papel preponderante en la divulgación y educación estética al mostrar las nuevas corrientes plásticas al mercado nacional en formación; y por otra parte facilitaron la relación entre la producción plástica de los nuevos exponentes y los posibles compradores. Recordamos a las galerías Prisse, Havre, Proteo, la de Antonio Souza, la Juan Martín y la de Don Alberto Misrachi, que facilitaron las exposiciones vanguardistas. Estos espacios indujeron en gran medida al desarrollo pictórico del México actual. Los compradores y coleccionistas que surgen a partir de los cincuenta elevan la obra de arte a una nueva categoría mercantil que a su vez beneficia la economía y divulgación de muchos artistas que antes no alcanzaban un gran beneficio de su obra. Pero no sólo las galerías privadas participaron de este auge mercantil, las de carácter oficial también cubrían, como hasta la fecha, un espacio relevante; a fines de los '50 el Museo Nacional de Arte Moderno (ahora Palacio de Bellas Artes) promovió las corrientes de la "ruptura", las Bienales mostraron las vanguardias del arte latinoamericano, e

igual importancia cobraron el Museo de Arte Moderno, el Museo - Universitario de Ciencia y Arte y la Galería Aristos, dependientes de la UNAM.

Al mismo tiempo, los artistas plásticos se veían inmersos en propuestas estéticas que abarcaron disciplinas como la danza, la literatura y el teatro, definiendo el momento y la generación de entonces dentro de una visión estética amplia. Esta reorientación de las artes mexicanas en los '60 comenzó en los '50 y lo que vincula a los productores de diferentes disciplinas en una generación es su actitud agresivamente revisionista y rebelde frente a la escuela mexicana, así como afinidades estéticas vanguardistas y antirrealistas, la colaboración productiva, con una esencia fenomenológica.

"Primero no hay que hacer caso omiso de figuras de transición ejemplares. A los nombres de Tamayo y Paz, citados antes, habría que agregar los de Mérida, Gerzso y Arreola. Comparten el rechazo de la visión mexicanista codificada por la Escuela Mexicana, aunque no de lo mexicano en sí; Tamayo y Paz trabajan lo mexicano pero en vez de encontrarlo en la anécdota histórica y pintoresca, crean imágenes arquetípicas de la psicohistoria, la influencia jurgiana es notoria. Ambos llegan a su visión mexicana en el extranjero y en diálogo con corrientes internacionales que influyen en su formulación de lo propio. Mérida, Gerzso y Arreola, que a su vez pasaron años fuera del país, también muestran que lo propio se puede enfocar a través de un lenguaje internacional - -

aunque no se van por la vertiente del arquetipo, sino más bien por la estilización de una visión - de lo real: si uno indaga más allá de la superficie, encuentra a menudo una realidad cotidiana - mexicana. Lo que practicaban todos es la búsqueda de esencia humana en lo mexicano a través de - una forma de abstracción.

Más cerca en edad se encuentra Carlos Fuentes y José Luis Cuevas, que quizás hayan influido más por su actitud iconoclasta que por las cualidades de su producción."<sup>29</sup>

Otro de los ataques a la Escuela Mexicana en lo ideológico es la posición de Juan Soriano quien a mediados de los '50 acusa al muralismo como propuesta ilusoria e ideológica más que estética, convierte lo nacional en una retórica iconográfica. Esta - posición antiretórica de la generación de García Ponce y Salvador Elizondo es explicada por otro pintor de la generación: - Manuel Felguérez, El espacio múltiple, UNAM, 1978: 27, "La retórica no es sino un depósito de soluciones estilísticas ya adquiridas, ya experimentadas... Una pintura que contiene predominantemente elementos ya conocidos, retóricos, es una simple artesanía que a pesar de presentarse ante el público con la etiqueta - de arte, ha renunciado de antemano por serlo". García Ponce - comparte esta idea al anotar en La aparición de lo invisible, -

<sup>29</sup>John Bruce-Novoa "El Semanario" de Novedades, abril 24 de 1988, Págs 7,8 y 9.

México, 1978, pág. 9: "El verdadero arte es continuamente invención de nuevos lenguajes para alcanzar una verdad inexpresada - todavía."

La batalla por la libertad plástica que comenzó a partir de las polémicas de Tamayo, las censuras a Mérida, Gerzo, Soriano y Goeritz en los '50 ganó el espacio; ya no se denominaba traidor al artista que no se preocupaba por plasmar acontecimientos - - sociales y políticos. La generación posterior a la Escuela - Mexicana (que para 1960 contaba entre los 30 y 40 años de edad) se esforzó por universalizar la pintura mexicana, los jóvenes - del cambio tenían como base la libre invención, la experimentación de los materiales y los métodos de aplicación, estudian las obras de otros países y se vinculan con las corrientes internacionales. Esta pintura nueva está totalmente divorciada de ideologías sociales y políticas, de actitudes éticas y de contenidos humanistas. El campo de las artes plásticas en México se autonomiza de los encargos oficiales y se abre al mercado nacional en expansión y a las metrópolis consagradoras de firmas con su poderosa maquinaria de publicidad, con sus mecanismos de comercialización y difusión capitalistas. pasando por los curadores de - arte (galeros, museógrafos y críticos de arte). La ruptura con la Escuela Mexicana se estableció claramente en 1955, cuando -

los artistas comenzaron a seguir los imperativos de la estética internacional, tratando de imprimir o parafrasear aspectos de la nacionalidad nuestra. Ahora la actividad plástica en México es mitad romántica y mitad comercial; el artista desarrolla y busca el concepto de un estilo individual, que se reconozca por su inconfundible estilo, y el cuadro de caballete se destina al comprador más rico, a las galerías de la Zona Rosa y a las galerías de la Avenida Madison.

El campo de las artes plásticas se vuelve más dinámico y la lucha por la legitimidad más encontrada: los neohumanistas que evocan la condición humana de su entorno por medio de una nueva figuración se oponen, en el nivel de los símbolos plásticos y el discurso ideológico, al abstraccionismo expresionista, a sus manchas, al pop art, y sobre todo se opone a la utilización de las ya gastadas metáforas de los seguidores de los Tres Grandes del muralismo revolucionario. Mientras que el expresionismo de los "interioristas", que se rebela en contra de las circunstancias sociológicas adversas, se opone al desarrollo formal de la plástica, los abstractos tienen la idea del arte como instrumento revolucionario, pintaban sin referencia al mundo y con significado de su geometría, que era vista como paradigma del orden, o por su gesto que era la entidad orgánica.



Los cambios más sobresalientes se dan en los medios propiamente estéticos y específicamente plásticos: el manejo limitado del color y un uso más amplio del negro, un dibujo preponderante, temas dramáticos como el de prostitutas y enfermos mentales; se rechaza el academismo, el formalismo es considerado como un medio y no como el fin; los "interioristas" aportaron una nueva figuración, característica de su tiempo, y se oponían al gesto, a la geometría, convivían también con la búsqueda de relaciones espaciales, con el inventario de innovaciones formales y estilísticas y con el impacto sociológico de la época.

La preocupación no era qué decir, sino cómo decirlo, con un lenguaje que contenga elementos universales y que trascienda el tiempo.

El movimiento neodadaísta, los Hartos (1960), Nueva Presencia (1961) son ejemplos de la organización de los jóvenes durante las décadas de 1950 y 1960, forman grupos para oponerse a la Escuela Mexicana y defender el derecho a la diferencia, organizaron en 1968 a 1970 tres exposiciones llamadas Salón Independiente que reunió a productores diversos para exponer al margen de los organismos oficiales, al tiempo que experimentaban con libertad e independencia a las bienales y todo aquello que sometiera

a la competencia, agruparon a artistas extranjeros. Pero el mer-  
cado pedía una innovación diversificada y particular por lo que  
 las colectividades se diluyeron.

Las diferentes posiciones implantan mecanismos de autolegi-  
 timación como la publicación de la revista-cartel Nueva Prese-  
ncia en 1961, que justificaba la ideología del neohumanismo; expo-  
 siciones de gente con intereses políticos y plásticos comunes -  
 como la efectuada el 20 de julio de 1961 en las Galerías C.D.I.  
 "Los interioristas", éstos se unen con artistas extranjeros que  
 tenían similar tendencia y los invitan a exponer en México (de -  
 E.U.A., Sudamérica, Alemania e Italia) fortificando el movimien-  
 to en el nivel internacional. Escribían sus propias críticas y  
 hacían debates públicos acerca de su postura ideológica. No se  
 trataba de estar unidos como grupo, ni de rechazar o adoptar el  
 término interiorista, de lo que se estaba seguro es que el arte  
 nuevo de México saldría de su generación. Su preocupación era -  
 hallar una personalidad propia, un estilo, expresar la época en  
 que se vive y no los hechos de una revolución que se retomaba -  
 sólo en los libros.

Ya las dos Bienales Interamericanas que organizó el INBA en  
 1958 y 1960 se erigieron en un foro de la lucha de tendencias -

plásticas en el seno de las instancias oficiales, dejando entrever la contradicción en la política cultural del Estado en el titubeo al apoyo del realismo a la creación de las vanguardias; la primera Bienal realizó la Escuela Mexicana al premiar a sus exponentes mientras que en la segunda el criterio de selección se amplió para premiar en primer lugar a Rufino Tamayo y en segundo a Pedro Coronel sin que por ello la escuela realista perdiera posición. El apoyo oficial a uno y otro tipo de creación plástica se confirmó con la recompensa vía premios, becas, concursos y salones, principalmente.

La exposición Confrontación 66 convocada por el INBA enfatiza la rivalidad pero finalmente consagra las nuevas manifestaciones de la plástica mexicana. La Expo 67 de Montreal erigió la diversidad y la búsqueda personal como una regla en el quehacer artístico. En esta década se incrementaron los efímeros salones y eventos plásticos que estimularon de alguna manera el consumo intelectual y material del producto plástico nacional.

En resumen, el movimiento plástico que definió la autonomía del campo de las artes plásticas en México en 1955 es el resultado de un cambio en el contexto sociopolítico y cultural de la época que hace voltear al país hacia los acontecimientos -

postbélicos mundiales, un desarrollo industrial estabilizador - en la nación y una visión cosmopolita de la cultura. La nueva plástica justifica su propuesta ante la sociedad en general y - ante la historia del arte en México, mostrando lo caduco de la Escuela Mexicana, contra la que se trataba de ganar un lugar; - es decir, la nueva generación de productores plásticos define - su propuesta desde dos perspectivas: la relación arte-sociedad y en la relación arte-arte.

Mientras tanto, en la institución educativa se inician los trámites y proyectos para la ampliación del local educativo, - arrancan los intentos más formales y significativos del proceso de profesionalización de la enseñanza plástica institucionalizada, que como tal monopoliza un área de conocimiento que ya ha - sido legitimada y la escuela cumple entonces la función de conservación y transmisión de ese conocimiento a las nuevas generaciones; pero si consideramos que gran parte de la población - estudiantil que ingresa a "La Esmeralda" ya posee una serie de conocimientos y habilidades y que técnicamente hablando aprenden - poco en la escuela, cabe preguntarnos ¿por qué ingresan a la - Esmeralda? Contestar esta cuestión implica visualizar a la - escuela en otra de sus funciones, que en el caso de las escuelas de arte es fundamental: como espacio de interrelaciones - sociales y de conceptos artísticos.

## 7. CAMPO Y ESCUELA.

Consideraré a La Esmeralda como un espacio de interrelaciones sociales capaz de transmitir las reglas del quehacer plástico desde el campo hacia el sitio de la producción institucionalizada de productores plásticos. La Esmeralda transmite estilos de vida, códigos de percepción y prácticas referentes al quehacer plástico de la época. En ella, la autoridad pedagógica del maestro aparece como una violencia simbólica manifestada como un derecho de imposición legítima, refuerza el poder arbitrario que lo fundamenta y disimula la imposición de su concepto de lo que debe ser el arte, reforzando así su posición en la escuela y el lugar que ocupa en el campo. En la escuela se dan cita instancias varias que aspiran a la legitimidad degradando otros conceptos en lo simbólico e ideológico, oposiciones que son una transfiguración de las relaciones de fuerza del campo. De este modo, lo que entra en competencia entre las autoridades pedagógicas es el monopolio de la legitimidad cultural y el consenso entre el alumnado de un determinado modo de concebir la plástica.

La educación en La Esmeralda es un proceso a través del -  
 cual con el tiempo se realiza la reproducción de la arbitrarie-  
 dad cultural mediante la producción del "habitus" fundamental -  
 en el quehacer plástico, transmitiendo formación como informa-  
 ción duradera a los receptores. Aquí el "habitus" sirve para -  
 analizar la transmisión de los estilos de vida, la percepción -  
 de lo que debe ser el arte, así como las reglas del juego produ-  
 cidas en el campo y que se llevan a la escuela por medio de los  
 maestros, que además de su concepto transmiten las formas de -  
 supervivencia y reproducción material y social al interior de -  
 la dinámica del campo plástico.

El "habitus" es un principio unificador, generador de prác-  
 ticas, es un sistema de esquemas de percepción, de pensamiento,  
 de apreciación y de acción. Un mismo habitus puede generar -  
 opiniones políticas o estéticas diferentes y opuestas cuya uni-  
 dad profunda se percibe en las modalidades de las prácticas.<sup>30</sup>  
 Pensamos que los diferentes conceptos que se oponen en la escue-  
 la conviven teniendo como base las reglas del quehacer plástico  
 emanadas desde el campo a través del "habitus" elemental dado -

<sup>30</sup> Bourdieu y Passeron. La Reproducción. Elementos para una -  
 teoría del sistema de enseñanza, 2a. ed., Ed. Laia, Barcelona  
 1981, Pág. 74.

por los medios propiamente plásticos y estéticos y por los mecanismos de oposición y consagración en donde interviene el mercado; por lo que las prácticas de los alumnos, y en general de los productores plásticos, se realizan cuando encuentran las condiciones estéticas e ideológicas para efectuarse.

"Sin embargo, las prácticas no son meras ejecuciones del habitus producidas por la educación familiar y escolar, por la interiorización de reglas sociales. En las prácticas se actualizan, se vuelven acto las disposiciones del habitus que han encontrado condiciones propicias para ejercerse. Existe por tanto, una interacción dialéctica entre la estructura de las disposiciones y las oportunidades y obstáculos de la situación presente. Si bien el habitus tiende a reproducir las disposiciones objetivas que lo engendraron, un nuevo contexto, la apertura de posibilidades históricas diferentes permiten reorganizar las disposiciones adquiridas y producir prácticas transformadoras."<sup>31</sup>

Las sanciones materiales y simbólicas en las que se manifiesta y asegura la autoridad pedagógica, tienen más posibilidades de ser reconocidas (tienen mayor fuerza simbólica) cuando se aplican a los grupos o clases en donde estas sanciones mayormente se confirman por las sanciones del mercado. En el mercado se constituye el valor económico y el valor simbólico de los

<sup>31</sup>Néstor García Canclini. "Cultura y organización popular. Gramsci con Bourdieu" en Cuadernos Políticos 39, enero-marzo, Ed. Era, México, 1984, Pág. 80.

productores de las diferentes acciones pedagógicas; en el mercado es donde adquiere su valor la obra de arte. Pierre Bourdieu y Passeron en La Reproducción señalan que el éxito de la Acción Pedagógica dominante está en función del Ethos Pedagógico de un grupo o clase (entendido como un sistema de disposiciones que se refieren a la acción pedagógica y de la instancia que la ejerce como producto de la interiorización del valor que la acción pedagógica da mediante sus sanciones a los productos de las acciones pedagógicas familiares y del valor que los mercados sociales dan a los productos de la acción pedagógica dominante según el grupo o la clase de la que proceden) y del capital cultural formado por los bienes culturales transmitidos por las acciones pedagógicas familiares cuyo valor está dado por la distancia entre la arbitrariedad cultural impuesta por la acción pedagógica dominante y la arbitrariedad cultural inculcada por la acción pedagógica familiar por el grupo o la clase de pertenencia. Por tanto, el trabajo pedagógico tiene éxito cuando los destinatarios están dotados del "habitus" adecuado; es decir, del ethos pedagógico y del capital cultural propios del capital o la clase de los que reproducen la arbitrariedad cultural.

(Pierre Bourdieu, Op. Cit., Págs. 68, 87, 134)



Prácticas cotidianas y estilo de vida.

Observar a la escuela como un espacio de interrelaciones -  
 sociales es indispensable en el análisis de toda escuela de - -  
 arte ya que retroalimenta y relaciona a las personas con el - -  
 campo de una manera directa; en ella también se producen prácti-  
 cas y se reproducen hábitos que se interiorizan de forma -  
 subjetiva pero que en realidad responden a relaciones y condi-  
 ciones objetivas de la producción plástica, que van llevando -  
 al alumno a la toma de conciencia de que ya no es un amateur -  
 sino que adquiere el concepto de un profesional que aspi-  
 ra a la legitimación; en la escuela se adquiere la pose de - -  
 artista que se basa en la interiorización de reglas subjetivas  
 del modo de percepción social y de consumo cultural, que crean  
 un estilo de vida propio a los artistas plásticos.

"... el habitus es un efecto a la vez principio genera-  
 dor de prácticas objetivamente clasificables y sistema  
 de clasificación (principius divisionis) de estas - -  
 prácticas. Es la relación entre las dos capacidades -  
 que se define el habitus, capacidad de producción de -  
 prácticas y de las obras clasificables, capacidad de -  
 diferenciar y de apreciar estas prácticas y estos -  
 productos (gustos), que se constituye el mundo social  
 representado, es decir el espacio de los estilos de -  
 vida."

(Pierre Bourdieu, Op. Cit., 1982: 190)

El gusto, actitud de apropiación material y simbólica de una clase determinada de objetos y prácticas clasificadas y clasificadoras, es la fórmula generatriz que sustenta el estilo de vida; entendiendo por estilo de vida el conjunto unitario de preferencias distintivas manifiestas en los subespacios simbólicos como el mobiliario, vestimenta, lenguaje, expresión corporal, la interacción expresiva, la lectura, etc. El estilo de vida es para nosotros una parte constitutiva de la interiorización de las reglas del quehacer plástico en la escuela, en la cual se encuentra un ambiente favorable para practicar las técnicas, investigar sobre los materiales, las soluciones y los temas, se aprenden los secretos del maestro y se trata de ir más allá; se desarrolla la sensibilidad por medio de la información y entrenamiento visual, al mismo tiempo que se establece un ambiente propicio a la disertación y la creatividad gracias al desarrollo práctico cotidiano y a la retroalimentación crítica en un espacio multiforme, con gran variedad de criterios para ver el arte; se encuentra gente que amplía y maneja el mismo código básico para el quehacer plástico como una reproducción de las reglas del campo plástico hacia la escuela ya que se diserta acerca de problemas comunes, aunque desde diferente posición como una prolongación de la lucha por la legitimidad, pero al menos hay un acuerdo de discutir sobre esos problemas inherentes al campo plástico.

Se crean hábitos de consumo cultural y comportamiento que -  
tácitamente se saben propios de un artista, se ve como un rigor  
necesario el informarse por medio de libros, revistas, comenta-  
rios de cafetería o durante las inauguraciones; se visitan - -  
museos y galerías, se asiste a conciertos, al cine, a la danza,  
al teatro; se lee cierto tipo de literatura contemporánea que -  
alimenta el código de percepción de un artistas en oposición al  
común denominador de la población que sabe de los clásicos  
que impone el sistema educativo o la publicidad; se va perdiendo  
el respeto a los patrones sociales establecidos y se busca crear  
nuevas situaciones en la conducta, en la vestimenta, en los horau  
rios "normales" y en todos los aspectos de la vida cotidiana. -  
Se crea un gusto por la disertación y las pláticas interdisciplin  
narias en el Café acompañadas de una "buena comida", creando a la  
vez espacios específicos para la reunión, se sabe que en ciertos  
lugares asisten artistas e intelectuales en donde los esmeraldi-  
nos se sienten agusto a la par que van adquiriendo la pose de -  
artistas "geniales"; en ocasiones se refiere la falta de senci-  
llez para aceptar que los maestros tienen algo que enseñar a -  
esos autodenominados genios, que se encargan de hacer su propia  
publicidad por medio de situaciones *estravagantes* o singulares  
que afirman al artista como tal. Se busca vivir para disfrutar  
y crear, no vivir para trabajar y caer en una monotonía existen-  
cial, así como la producción debe ser un trabajo que se goza, -

que está en continua evolución y en busca de lo inesperado en ese mismo desenvolvimiento. Asistir a museos y viajar a Europa y E.U.A. es una *tarea* indispensable en la vida de un artista porque el arte nace del arte, es un sistema de conocimiento, aunque en el mercado esa sensibilidad creadora deja espacio a las exigencias de los mecanismos estéticos y promocionales de los grandes centros de difusión artística, que además crean mecanismos de difusión de ciertas necesidades de consumo en otros niveles culturales como la moda, la comida, los inventos, las corrientes intelectuales, las universidades de prestigio, etc. Se sabe que el artista debe estar enterado de mi cosas del devenir social y contribuir con la imagen para evolucionar a la humanidad en su parte de percepción sensible y creadora. De este modo, al entrar a La Esmeralda la gente sufre una cierta metamorfosis existencial, de apreciación y consumo más cercana al "mundo de los artistas", este conjunto de reglas tácitas y de relaciones subjetivas distingue en gran medida al campo plástico de otros campos.

Aunado a la formación del estilo de vida tomanos el aspecto del consumo cultural como un recurso metodológico, aunque de una forma insipiente ya que el tema de este capítulo implica un problema en sí mismo a investigar, pero nos proponemos abrir

una pauta y al mismo tiempo dar luz sobre la forma de adquisición del estilo de vida de los plásticos en el espacio social y de socialización que representa La Esmeralda, como creadora de necesidades de consumo cultural.

Relacionado a las creencias religiosas y esotéricas, el mayor porcentaje de los informantes tiene como herencia el catolicismo pero conservan el beneficio de la duda así como un sentimiento de la otredad, que puede estar representado por el mundo de los dioses, los espíritus o simplemente por la presencia del otro. Y es que el arte lleva más a admitir posibilidades que a cerrarse en dogmas que coartan la diversidad, tal parece que la realidad fuera mágica y no se tomaran en serio las cosas para en realidad situarlas objetivamente, como si al cuestionarlas se les consediera un lugar, como el juego de la composición y descomposición, como ocurre con la figuración y desfiguración. En lo político existe una conciencia crítica acerca de la dinámica social pero sin llegar a la filiación con algún partido, declarándose simplemente apolíticos, esto sobre todo durante su estancia en la escuela, porque ya en los procesos de comercialización y publicidad se han dado casos en que, por ejemplo, aquellos que criticaban duramente la "caja boba" en los '60 ahora se valen de la televisión para hacerse publicidad y reafirmar su legitimidad.

Este alejamiento de las cosas mundanas también es producto de una herencia del Romanticismo que afirma la autonomía de la producción del arte con respecto a otros hechos sociales (el arte por el arte), y la idea de que el genio creador se *aparta* de la realidad para crear y sacar una sensibilidad que existe sólo en él en comunicación con su obra. La sutileza y vanidad del hombre moderno se debe a la idea romántica que pone a las reglas generales de la sociedad un camino que lleva a una actitud personal; ahora la búsqueda es de originalidad, la cual -- permite remitirse a un mundo subjetivo ( a una realidad distinta) en donde se crea la producción artística. Con la idea del genio surge el aislamiento de una conciencia que se sabe libre en tanto se concibe sola, separada de las *reglas* de la sociedad burguesa.

En la ocupación del tiempo libre existe una gran recurrencia a la música de todos los géneros, desde la popular hasta la clásica con una cierta predilección por la música instrumental y el rock. También se practica algún instrumento siendo la guitarra, el órgano, el piano y la batería los más practicados. Sucede que el consumo o la práctica de un arte desarrolla el gusto por las otras manifestaciones estéticas; en el caso de los productores artísticos se provoca un intercambio disciplina

rio y una reflexión crítica ante los acontecimientos sociales y particularmente culturales. El siguiente hobbie es la lectura que varía en todos los géneros y tipos con la preponderancia de autores contemporáneos que nos dan una visión y modos de percibir este mundo que nos toca vivir. También hay una predilección por la convivencia con los amigos, generalmente productores artísticos, asisten al café, al cine, al teatro, a museos, reuniones, inauguraciones, restaurantes, a la disco y si hay dinero se prefiere viajar y tomar apuntes de paisaje.

La lectura fue un aspecto muy interesante para ilustrar cómo el ambiente crea necesidades y gustos de determinado tipo de consumo cultural a través de la técnica de la bola de nieve (recomendaciones verbales que van de una persona a otra). Los informantes coinciden en su mayoría al haber dejado atrás las lecturas consideradas clásicas, de acuerdo al sistema educativo, para abrazar a los autores que se recomiendan en el ambiente, estos mayormente de nuestro siglo y que encierran una visión del mundo que en ocasiones es adoptado como modo de vida por su cercanía a las percepciones e ideas que ya se presumían y que son confirmadas por estos autores: Cartas a un joven poeta de Rilque y El Extranjero de Albert Camus se han constituido en bets seller de los esmeraldinos, otros son Octavio Paz, Milán -

Kundera, Cortazar con Rayuela, el Tao Te King, Borges, Carlos -  
 Fuentes, Ricardo Garibay, José Emilio Pacheco, Marguerite Your-  
 cenar, Schopenhauer, Federico Nietzsche y los Poetas Malditos -  
 encabezan la lista de popularidad, entendiéndose que se lee --  
 sobre todo de arte.

En la pantalla grande se busca la imagen bien conducida, -  
 sus posibilidades experimentales por medio de sus directores, -  
 el tratamiento del tema y la calidad de los actores; existe un  
 consenso hacia la Cineteca Nacional y sus ciclos de cine inter-  
 nacional y nacional, sin eximir la posibilidad de otras salas.

En la vestimenta hay una aceptación por la ropa informal -  
 pero con el detalle de originalidad y, si las posibilidades --  
 económicas lo permiten, de elegancia casual; se trata de ser -  
 audaz y romper con las reglas de la etiqueta en los eventos -  
 sociales pero no se escapa a ciertos parámetros de moda, en -  
 ocasiones se cae en la extravagancia al buscar el toque de --  
 distinción. Es bien aceptada la mezclilla, las chamarras de -  
 piel, los chalecos y sacos sport; en las productoras se estila  
 la minifalda, la ropa de mestiza incluyendo sobre todo rebozos  
 y morrales de diversos materiales, o bien la ropa de última -  
 temporada; en las mujeres la pose de artista se da entonces -



más que por una determinada manera de vestir, sobre todo en los eventos plásticos o sociales en general, por sus conductas y el discurso adoptado en los espacios de exhibición. En los hombres el disfraz de artista para los eventos sociales y las entrevistas se conforma por la bohina o un sombrero particular, pipa, puro o simplemente un cigarrillo, mezclilla, telas sintéticas o casimir, chambara de piel, chaleco o saco, abrigo o gabardina si la temporada lo permite y quizá un paliacate o un gazné, casi nunca aparecen los trajes de corte clásico y escasean las corbatas. Ocurre que el artista quiere ser distinto al resto de la sociedad para llamar la atención y con ello acentuar su originalidad impregnada de genialidad, esto es el mundo de la extravagancia y la bohemia, que surgen con el aislamiento que a su vez sirve de legitimación ante esa sociedad. La revaloración del mundo precolombino establecida no sólo en la obra sino también en ciertos aspectos de la vestimenta y la cosmovisión en general, es una manera de reencontrarse a sí mismo, ya que se está solo con su conciencia y busca las huellas de su pasado, en ocasiones para evitar, aunque sea de forma momentánea, la realidad. Ya el Romanticismo plantea la posibilidad de que el hombre se encuentre a sí mismo en la nostalgia del pasado para ver en dónde se perdió, ya que no está de acuerdo con el presente. En una palabra el ser artista conlleva también el ser romántico, puro, rebelde, creador de sí mismo.

Sabemos que hacer arte no es un hecho espontáneo, - -  
 implica todo un proceso de reflexión intelectual dentro de un -  
 sistema de conocimiento que se conserva, amplia y/o modifica -  
 en la época: la historia de la imagen, los materiales propia-  
 mente plásticos y las técnicas para su significación como obra  
 plástica, los conceptos (en competencia o complementareidad) -  
 para elaborar arte, medios sociales y materiales para la circu-  
 lación y apropiación de las artes plásticas y los espacios de -  
 producción, socialización y reafirmación de lo que es un artis-  
 ta plástico profesional. Dentro de este sistema de conoci-  
 miento La Esmeralda es para aprender cosas mínimas, pero es un  
 espacio de interrelaciones sociales en donde se elaboran y -  
 replantean preguntas nodales en el quehacer artístico: ¿cómo -  
 se forma un individuo-artista?, ¿cómo se crea una obra -  
 original, trascendente e insustituible?

Todos sabemos que el arte es fundamentalmente imaginación,  
 la cual es un hecho disciplinado que desarrolla reglas, técni-  
 cas, fórmulas, métodos; es decir, que no hay imaginación sin un  
 ejercicio intelectual. La Esmeralda enseña, de manera implíci-  
 ta, por acuerdo tácito en su diario acontecer, que para crear -  
 es necesario, además, una imaginación liberadora. No se puede  
 crear si no se es libre, para ello hay que romper con las impo-

siciones sociales para elegir, lo cual implica una calidad - -  
moral y un compromiso. Para crear se necesita la reflexión -  
interna del mundo sensible con nosotros mismos y con la socie-  
dad, se crea a partir de una idea clara de lo que es crear - -  
-abstracción de la vida no material de los individuos-.<sup>32</sup> Pero  
una nueva convicción social conlleva soledad, el problema de la  
originalidad se convierte entonces en soledad que es también -  
libertad, la cual es a su vez un problema de personalización, -  
individualización de la criatura humana por su propia concien-  
cia, para crear otra realidad por medio de la codificación indi-  
vidual. Así es como la Esmeralda enseña, no a través de la - -  
currícula escolar ni de los modos explícitos de la educación, -  
sino en sus prácticas cotidianas, en sus charlas de cafetería, -  
de inauguración, en la observación y análisis de la obra, en la  
pose de ser artista, así, la soledad, la libertad y la imagina-  
ción son elementos esenciales en la creación contemporánea.

<sup>32</sup> Los bohemios afirman que no se puede crear por una convenien-  
cia mercantil, sino por el hecho innovador resultado de la -  
búsqueda y la experimentación. Desde la Revolución Francesa  
el arte surge como un entretenimiento de libertad, todo el -  
talento del artista recide en el corazón y los sentimientos;  
los artistas son seres con dotes naturales que hacen arte con  
las manos y con el corazón. "Mi arte es muy sentido", dicen -  
ahora alumnos de la Esmeralda.

### La enseñanza plástica en los 80s.

Los alumnos de las escuelas plásticas en las últimas décadas han tenido como maestros a los pintores que se formaron a partir de la ruptura con la Escuela Mexicana, algunos transmiten las vanguardias como negación a los métodos formativos decadentes. Un ejemplo de gran influencia en la percepción del arte entre los maestros y alumnos de La Esmeralda es el pintor Gilberto Aceves Navarro, quien egresó de dicha institución en 1955 pero su método de enseñanza fue elaborado con las experiencias extra escuela: apuntes rápidos, exaltar las asociaciones mentales automáticas al dibujar, no ver el papel mientras se dibuja y sólo observar el modelo, captar la sensibilidad de lo que se ve y manipular la realidad. Su aceptación se debe a la legitimación lograda por Aceves Navarro en el campo y en el mercado, por lo que su percepción de lo plástico se ha constituido en una academia "vanguardista" en la enseñanza en oposición al aquilosoamiento de los planes de estudio.

En los '50 y '60 se importaron elementos europeos y neoyorkinos que se adaptaron al contexto mexicano, que estaba en vías de industrialización y modernización tecnológica; los jóvenes productores de entonces son los maestros de ahora: Alberto

Aceves Navarro, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, José Luis -  
 Cuevas, Fernando García Ponce, Vicente Rojo, Enrique Echeverría,  
 Roger Von Gunten, Francisco Corzas, Rafael Coronel, Pedro Coro-  
 nel, Alberto Gironella, Rufino Tamayo, Francisco Zúñiga, Ricar-  
 do Martínez, entre otros. Los jóvenes de los 80's retoman -  
 implícitamente estos modos internacionales y/o nacionales, res-  
 catan elementos de la historia visual de México en la persona -  
 de los maestros legitimados y de las escuelas contemporáneas -  
 para reelaborar imágenes, todo ello mediante los conceptos que  
 surgían de las generaciones de las décadas de los '50, '60 y -  
 '70, encargados de la educación actual. Por tal motivo, las -  
 disposiciones decisivas y quienes en realidad conforman el - -  
 contenido de los procesos de enseñanzas-aprendizaje que se proce-  
 san en La Esmeralda son el resultado de los acontecimientos -  
 estéticos producidos en el campo plástico y que nada tienen que  
 ver con las caducas currículas escolares ni con la reglamenta-  
 ción burocrática que se han elaborado adjunto a la historia -  
 institucionalizada de la enseñanza plástica.

En los 60's y 70's se retomaban las corrientes internacional  
 les de la época como el Pop-art (íconos a base de elementos -  
 chatarra), el Op-art latinoamericano en París, el informalismo

que se subdividía en signismo, maternismo, tachismo, etc.; - - neopurismo, constructivismo, cinetismo y el arte objeto. Se - daban cita pintores fantásticos, dadaistas y oníricos, princi- palmente. Todos estos aspectos plásticos son retomados por los estudiantes dando lugar al informalismo de la época, a la figu- ración y la desfiguración. El común denominador es que los - productores buscan el prestigio, el reconocimiento y la legiti- mación de su firma para abrirse un mercado en el bombardeado - mundo de los símbolos plásticos, en el cual se incluyó todo - aquello que los filósofos plásticos designaban "arte objeto", - estos Minimalistas y Conceptualistas literaturizaban el discurs- so estético dejando entrever la última vanguardia que se ha - dado en el siglo XX. <sup>33</sup>

Observamos nuevamente que La Esmeralda cumple su verdadera función al ser considerada como un espacio de interrelaciones - sociales en el que se transmiten las reglas del juego plástico, emanadas desde el campo, transmitidas por *el personaje maestro-*

<sup>33</sup>Luis C. Emerich. "Figuraciones y desfiguros de los años 80's" 8a. parte, en Novedades, Sec. Vida y Estilo, Pág. C.19.

productor-artista que da como formación el "habitus" fundamental a través del cual los estudiantes aprehenden las reglas del juego válidas a todo productor plástico: el concepto de lo que se hace es arte, la información de la historia de la imagen y de las manifestaciones actuales por medio de libros, revistas, visitas a museos, conferencias, reportajes, charlas de cafetería, etc.; la necesidad de dibujar en cualquier lugar a toda hora, el arte como modo de vida, experimentar con las técnicas y los materiales del pasado e integrar los avances tecnológicos del presente para crear soluciones innovadoras; formarse una disciplina de trabajo formal que conduzca al encuentro de la propia técnica, el propio tema, el propio modo de hacer para definir un estilo personal que identifique al productor y le permita competir en el mercado y las instancias de legitimación. Esto implica un proceso de maduración que se da incluso saliendo de la escuela, cuando se intensifica la experimentación y la búsqueda, en el momento mismo de la producción continua y formal del quehacer plástico como profesión y a manera de un estilo de vida. La producción plástica debe insertarse en el mercado del arte para que permita reproducir la mano de obra del autor y reproducir la obra en sí.

Este "habitus" fundamental o inicial conformado por las reglas para participar del quehacer plástico profesional, capaz de insertarse en el mercado, permite a su vez la dinámica y los cambios en el desenvolvimiento del campo plástico, la diversidad de conceptos o modos de hacer arte. El campo conserva, transmite e impulsa a la diferenciación por medio de la creatividad hecha innovación estética; los consagrados pretenden conservar el monopolio de evaluación y distinción conducentes a la legitimidad a la vez que presentan como necesario la apertura de nuevas posibilidades estéticas, fruto del cuestionamiento de lo ya dado y que compiten por un lugar en los espacios sagrados de difusión y comercialización del arte.

Para completar los señalamientos de las formas que revisitan los vínculos entre campo y escuela, a continuación se presentan diversos conceptos de enseñanza plástica que se complementan o confrontan en un mismo espacio educativo. Los conceptos que aquí se ilustran fueron obtenidos mediante entrevistas a los maestros acerca de su actividad docente y completado con la participación personal en las prácticas pedagógicas en varias materias y grupos.



El maestro Rafael Zepeda, encargado del área de Grabado, - considera que lo primero es dar confianza al alumno aunque su - producción inicial tenga errores obvios, luego los señala para que en lo sucesivo se eviten; piensa que nunca hay que señalar lo incorrecto de manera azarosa porque el alumno puede caer en un estado depresivo en vez de animarlo a continuar y experimentar hasta dominar más el oficio. Cuando enseña alguna técnica nueva la esboza en el pizarrón a manera de procedimiento, ya - con la práctica es como aprenden los alumnos y sacan sus posibles dudas; es decir, el maestro es sólo un guía, como verdaderamente se aprende es con la práctica y la experimentación. En su clase-taller da cabida a toda la gente interesada en conocer lo referente al Grabado, sin importar el grado o área de procedencia.

Para el pintor Carlos Santos el arte tiene que ver con -- tres instancias esenciales: la historia de la técnica o imagen, la técnica en sí y la técnica o imagen actualmente desarrollada -la academia actual, contemporánea-. En el arte hay que forjarse un oficio mediante la práctica cotidiana, la experimentación con los materiales y las técnicas, con la revisión de la producción plástica del pasado y sobre todo de la contemporánea, que es el reflejo de nuestra época; opina que no podemos - - -

seguir pintando como hace dos siglos porque el contexto en el -  
que se trabajó entonces fue diferente. En nuestra época todo -  
es válido, por ello su invitación como docente es aventurar y -  
arriesgarse, pero se tiene que partir de algo, el conocimiento  
de la historia de la imagen, por lo que en su curso introduce -  
una breve revisión del arte universal con apoyo de trasparen-  
cias, libros y visitas a museos, lo cual da al alumno elementos  
necesarios para una observación crítica y fundamentada de las -  
obras, tanto de los maestros de la plástica universal como de -  
los alumnos. Pero la cuestión no es sólo revisar conocimiento  
y repetir lo ya dado, sino el ir más allá y crear situaciones -  
nuevas, abstraer de una imagen común y reconceptualizarla en -  
algo diferente, esto implica un cambio en la forma; o sea, - -  
concebir un concepto nuevo de algo común, que aburre por ser el  
mismo durante un largo período. La finalidad de su curso es -  
crear una disciplina de trabajo y con ello un ritmo en la - -  
producción que motive al alumno para experimentar y buscar la -  
personalidad plástica. Lo que él nunca haría como profesor es  
agarrar de la mano a alguien y decirle así se hace, ya que - -  
obstaculiza la creatividad y el afán de superación de la gente;  
en el arte se busca libertad y no el llegar a un lugar común, -  
el artista busca nuevos campos. Sabe que el programa estableci-  
do es imposible de cumplir al pie de la letra, en lo que se - -

debe insistir es en el perfil del maestro y ver qué tipo de -  
artista funcione en la escuela y dejarlo ser él. En cuanto al  
proceso de enseñanza-aprendizaje de su grupo, dice que el - -  
taller es algo complejo en que se puede hacer de todo. Parte de  
su dinámica pedagógica consiste en entrenar a los alumnos con -  
ejercicios rápidos con la mano izquierda y derecha, con y sin -  
ver el papel, todo ello para lograr una mayor soltura en el --  
dibujo y experimentar nuevas sensaciones y resultados plásticos;  
si es necesario los alumnos y el propio Carlos Santos posan -  
para los ejercicios, que pueden ser desde un detalle hasta los  
rasgos generales del modelo; su dinámica también combina ejerci-  
cios de mucha observación para llegar a un resultado más - -  
naturalista, pero siempre se busca soltura y creatividad en las  
soluciones. Para Carlos Santos lo importante es el trabajo no  
el material con que lo hace el alumno, hay que echar mano de -  
lo que se dispone ya que lo trascendente es el trabajo continuo  
para desarrollar y perfeccionar la obra. Si alguien quiere - -  
hacer otra cosa fuera de los ejercicios que va marcando el - -  
profesor lo puede hacer ya que siempre existe la invitación a -  
trabajar y experimentar en lo que se desee. Considera que los  
conceptos tradicionales en los maestros son contradictorios en  
el quehacer artístico porque limitan la libertad y la creativi-  
dad, por ello una parte imprescindible en su dinámica de clase

es dedicar dos horas por día para elaborar trabajos con temática y técnica libres. La evaluación es semestral pero la revisión de lo que se hace en el taller es constante, siempre recorrer el grupo e improvisa conocimiento de acuerdo a los requerimientos del alumnado; este profesor anota la evaluación numérica en base al trabajo y la participación en el taller, no por lo bien o mal que resulte un cuadro.

Por su parte el profesor de escultura Antonio Villalobos convive con el mismo grupo que Carlos Santos pero su concepto de lo que es arte y cómo transmitirlo se opone abiertamente; las tensiones de este tipo son resueltas por el alumno retomando lo mejor de cada maestro, adoptando de acuerdo a criterios personales o simplemente se interioriza el concepto que se adapte mejor a su código de lo que debe ser la plástica en términos eficaces para su producción presente. El pintor y escultor Antonio Villalobos planea lo más posible su curso anual, cuando se ve un tema traza en el pizarrón un esquema explicativo de las medidas y objetivos a alcanzar. El no aceptaría un dibujo rápido ni mucho menos desproporcionado, para él no valen las manchas sensibles ni los dibujos improvisados en cualquier formato, para ilustrar lo anterior anoto que en los dibujos con modelo todos los realizaron en determinado papel,

dimensiones, graduación de lápiz y con tiempo suficiente para -  
 la observación rigurosa de las proporciones y el claroscuro; -  
 este tipo de ritual en los planteamientos de debe al precepto -  
 de que un buen dibujo es la base de un buen trabajo posterior.  
 Señala que la calidad de una obra radica en hacer las cosas -  
 bien mediante el conocimiento y dominio de las técnicas y las -  
 herramientas propias del oficio. No admite que se esculpa algo  
 que escape de los parámetros señalados para el ejercicio de cla-  
 se, por ejemplo, si el tema es la figura humana no se puede -  
 hacer una abstracción de la misma ni otro tema, se debe tomar -  
 en cuenta los cánones proporcionales y la armonía en los volúme-  
 nes, se hace referencia al "número de oro". La plástica debe -  
 disponer de los conocimientos científicos que nos han legado -  
 las academias clásicas para la buena realización de la produc-  
 ción artística. La llamada de atención que más hace es el que  
 se observe con detenimiento ya que es una actitud esencial del  
 quehacer plástico.

Otro profesor de pintura que convive con alumnos del mismo  
 grado a los anteriores opina que antes de deformar la figura y  
 experimentar con la mancha hay que conocer y dominar los concep-  
 tos tradicionales del arte cuya base es el dibujo y la teoría -  
 del color a manera de los clásicos. Evalúa mensualmente bajo -

una serie de rígidas observaciones que marcan los errores del alumno y con ello se van reduciendo los puntos en la calificación. En cambio, por ejemplo, el profesor de Laboratorio aplica los exámenes semestrales para cubrir con el requisito administrativo, se sale por un café suplicando que no hagamos mucho ruido durante el examen, considera que se aprende con el tiempo y la práctica, descubriendo los secretos del oficio apoyados en la información y experimentación de los materiales.

El maestro Guillermo Zsafe es el encargado de las asignaturas de Dibujo y Pintura del tercer grado matutino, sigue un método en el que las emociones al dibujar son relevantes, el curso de Dibujo se basa en dos dibujos de veinte minutos, dibujos de veinte segundos o menos para captar el movimiento apenas en un gesto y un ejercicio final de diez a veinte minutos para captar el volumen, la masa o el claroscuro del modelo. La técnica varía de acuerdo al grado de avance del estudiante; el primer dibujo de 20 minutos consiste en la observación minuciosa y precisa del modelo y revisar sólo de vez en cuando lo que se está dibujando, el objetivo es alcanzar un dibujo bien observado, fino y proporcionado, que refleje la verdad del modelo. El segundo ejercicio de 20 minutos es un dibujo también de tamaño de una cartulina (las dimensiones varían de acuerdo al alumno) que siga la línea externa del modelo, sin ver el papel,

debe plasmarse la dirección de la línea natural aunque el dibujo no cierre o quede desproporcionado, este control vendrá con la práctica, lo importante es anotar la verdad de lo que se está viendo. Posteriormente el modelo ejecuta poses rápidas con el fin de que el alumno capte el movimiento, el maestro dice que para este ejercicio hay que sentir el movimiento dentro de uno y luego pasarlo al papel, el gesto debe ser diverso, sin amaneramientos.

La clase de Geometría impartida por el profesor Jaime Castillo se basa en la realización de láminas cuya primera parte es la reproducción de las explicaciones del maestro y la segunda es la aplicación de los conocimientos técnicos en una obra en donde se pone en juego la creatividad, que a su vez no todos pueden desarrollar aunque no hay parámetros específicos para intensificarla en una escuela, pero lo cierto es que mucho ayuda el trabajo constante y la observación no sólo de libros sino de la propia naturaleza que sugiere muchas cosas que aún podemos significar en nuevas imágenes -comenta-. La aplicación de la Geometría en el arte es para obtener resultados exactos y no endeble por anteponer el pretexto de la libertad y la "inspiración divina", entre mayor cálculo en la composición mejor es el resultado estético; esto es en parte lo que diferencia a un naif de un

profesional.

La maestra de Historia del Arte en México, Ma. Elena Altamirano, impuso como objetivos el proporcionar elementos iconográficos de las culturas prehispánicas y colonial a fin de identificar más que memorizar. Su clase consiste en una introducción del estilo para pasar a la proyección de imágenes que permiten visualizar y constatar la teoría para que el alumno se familiarice con las formas. Y precisamente el examen semestral consiste en identificar las características iconográficas y el estilo de pertenencia de las imágenes que proyecta de manera personal a cada alumno.

El artista Manuel Felguérez, en una conferencia dictada en 1988, señaló que un maestro piensa de acuerdo a su aprendizaje en el pasado, pero como ya es viejo se tiene que crear algo diferente, propio, de lo contrario se está copiando al maestro, lo que no es artístico.

Resumimos que la enseñanza actual en La Esmeralda se aleja mucho del clasicismo que hace veinte años dominaba en San Carlos, las reminiscencias de la academia clásica en La Esmeralda están representadas por ciertas materias curriculares como la Geome-



tría, Anatomía, por algunos moldes de yeso que aún se conservan y sobre todo por el método de enseñanza rigurosa que algunos maestros observan. Del Romanticismo identificamos toda la concepción plástica de Aceves Navarro, basada en un dibujo intuitivo más que analítico en donde el problema es más expresivo y sensible que racional. Del Informalismo de los 60's. los maestros transmiten su preocupación por la textura y todo aquello que tiene que ver con la confección de la obra, particularmente las posibilidades que se experimentan en la materia de Laboratorio.

Como se esbozó, las opiniones de lo que es la enseñanza en las Artes Plásticas de acuerdo a maestros de talleres, materias complementarias y teóricas, coinciden en puntos básicos que hemos anotado como reglas del quehacer plástico profesional: con el trabajo constante, con una disciplina cotidiana que permite experimentar y desarrollar aspectos de la personalidad y el dominio de los elementos plásticos es como verdaderamente se aprende; en este sentido, todo productor plástico tiene una parte de autodidacta que es imprescindible en su proceso de formación y aún después durante la maduración del estilo estético; el maestro es sólo un guía que transmite sus conceptos de lo que debe ser el arte pero los alumnos tienen la última palabra para

retomar lo que más convenga a sus intereses plásticos, sobre -  
 todo tienen la obligación de crear situaciones nuevas y no - -  
 quedarse como un mero repetidor. En los procesos de producción  
 artística se busca libertad, diversidad, soltura y creatividad  
 en las soluciones plásticas, lo cual no va ligado a un horario  
 preciso, asegurado por la asistencia registrada por un maestro;  
 por otro lado, observamos que cada maestro reinterpreta la - -  
 currícula oficial de acuerdo a sus propios conceptos y no ponen  
 el acento en los planes de estudio, lo que explica la desconti  
 nuidad y las oposiciones en los conceptos y las estrategias de  
 enseñanza como lo ilustran los ejemplos aquí esbozados; resulta  
 entonces que lo relevante es el perfil del maestro y no los -  
 programas y planes de estudio que por caducos son relegados. -

El desenvolvimiento del proceso didáctico no se correspon-  
 de al movimiento histórico de la profesionalización institucio-  
 nalizada de las artes plásticas, ya que un mayor control buro-  
 crático con escasez de recursos materiales acompañado de una -  
 currícula que en lo esencial se mantiene desprovista de toda -  
 actualización con respecto a la dialéctica estética contempo-  
 ránea y al mercado del arte no conduce a una superación académi  
 ca ni a un mayor aprendizaje, como suponía el discurso oficial  
 que sustenta el cambio de grado académico a Licenciatura.

### Los estudiantes y la Licenciatura.

En este apartado y en el siguiente nos proponemos explicitar la forma como se vincula la escuela con el campo de las artes plásticas, y particularmente la influencia de la credencial de Licenciatura en la dinámica de valoración de la obra de arte. Para obtener la información hemos aplicado un cuestionario no con fines estadísticos sino como una guía para la entrevista en la formación de estudios de caso, quedó abierto cuando la situación así lo indicó. Se subdivide en tres niveles que siempre interactúan: el primero de ellos se dirigió a la obtención de los antecedentes culturales, económicos y familiares para detectar de dónde proviene la artisticidad en los estudiantes de la Esmeralda, y de aquí establecer las características que reúnen los más aptos para terminar la carrera y las razones por las que se deserta. El segundo bloque de ideas está determinado por la percepción de las aspiraciones de los alumnos al ingresar, los conceptos de lo que realmente les significa el espacio escolar comparándolo con la idea preestablecida que los motivó a entrar; las aspiraciones profesionales durante su estancia en el plantel, así como sus planes futuros; la importancia que conceden a la nueva credencial de licenciatura en --

Artes Plásticas en su desarrollo profesional y en la comerciali-  
zación de su obra. Por último establecimos preguntas para - -  
ilustrar el consumo cultural que propicia el "habitus" comparti-  
do por los artistas plásticos en el espacio escolar y estable-  
cer cómo se forma el estilo de vida de los artistas,

Questionario Guía.

- Nombre del informante, edad, estado civil, lugar de nacimiento, residencia, ocupación alternativa.
- Ocupación de los abuelos, escolaridad, actividades artísticas
- Ocupación de los padres, escolaridad, actividades artísticas.
- Ocupación de los hermanos, escolaridad y lugares en donde se realizaron los estudios, actividades artísticas o recreativas
- Antecedentes artísticos en la familia.
- Obtuvo o no la aprobación de los padres para estudiar arte - ¿por qué?
- Escuelas en donde ha estudiado el informante.
- Escuelas, talleres o métodos de aprendizaje plástico.
- Curriculum de exposiciones, concursos, premios, venta, etc.
- Concepto de arte, definición de su estilo plástico, filiación a alguna corriente o escuela, artistas favoritos.
- ¿Cuál es la forma de hacer arte en los 80's?
- Motivos por los cuales se ingresó a La Esmeralda.
- ¿Qué concepto tenía de ella, qué esperaba obtener?
- ¿Qué le ha dado realmente la escuela?
- Aciertos y deficiencias del espacio escolar.
- Piensa o no terminar la carrera, ¿por qué?
- Otras formas de profesionalizar la actividad plástica.

- ¿Qué importancia concede al título de Licenciatura?
- ¿Piensa adoptar la plástica como profesión?
- ¿Al dejar la escuela qué piensa realizar?
- Mecanismos para insertarse en el mercado del arte.
- Planes futuros.
- Creencias religiosas y/o esotéricas.
- Posición política.
- Hobbies o uso del tiempo libre.
- Lecturas favoritas (se citan autores y géneros)
- Música que escucha con más frecuencia.
- Programas de radio y televisión.
- Visitas al teatro, cine y lugares que frecuenta.
- Actividades deportivas o recreativas.
- Vestimenta (autodefinición).
- Autodefinición del estilo de vida.

Hemos observado que La Esmeralda alberga una diversidad de conceptos y modos de hacer arte, pero tampoco existe un nivel - estandar en el aprendizaje debido a las diferencias en los antecedentes, habilidades y actitudes del alumno ante la escuela - como espacio para aprender y hacer; en este sentido, me refiero a una labor de autoaprendizaje en donde el dominio y la habilidad se desarrollan con la práctica constante, mediante el método de prueba y error. Lo respetable de La Esmeralda es entonces el espacio para hacer, pero no garantiza el éxito.

Ahora nos interesa establecer la tendencia a la artisticidad, hemos procedido metodológicamente con la captación de la - información referente a los antecedentes familiares, escolares y económicos; al mismo tiempo analizamos las expectativas que - se tiene acerca de la plástica como profesión y en particular - los efectos de la Licenciatura en la perspectiva del educando. He observado la conducta de tres generaciones, encontrando gran similitud entre las aspiraciones al ingresar a La Esmeralda y - los efectos del capital cultural y económico heredado sobre la supervivencia en la escuela y el grado de adaptación al estilo de vida de los artistas plásticos. Anoto los resultados de la

generación de primer ingreso del ciclo 1986-1987 por haber sido la que prestó más facilidades a la formación de estudios de -- caso para detectar qué tipo de gente recluta La Esmeralda, qué expectativas pedagógicas y profesionales respaldan su ingreso, para luego compararlas con la realidad de las prácticas escolares (qué esperaban obtener de La Esmeralda y qué han encontrado realmente); los aciertos y deficiencias de este espacio, para -- finalmente establecer los planes futuros del estudiante, en la -- escuela, en el plano de la producción profesional, así como su inserción en el mercado del arte y las instancias de promoción, legitimación y consumo de su obra plástica.

Para obtener la solicitud de ingreso es necesario presentar en el Auditorio Nacional, durante el período señalado en -- las convocatorias que publican los principales diarios, el Certificado de Bachillerato, el acta de nacimiento, fotografías y las respectivas copias fotostáticas; una vez realizado este -- trámite se obtiene el talonario que indica la fecha del examen de admisión a efectuarse en las instalaciones de la escuela.

En agosto de 1986 el examen de admisión se efectuó durante cinco días en los cuales se revisaron aspectos prácticos de -- dibujo, pintura, escultura y en ellos la composición, la propor



ción, la anatomía y la geometría; la segunda parte fue dedicada a la demostración de la creatividad individual mediante la realización de temas libres. Algunas de las prácticas se ejecutaron con modelo humano, otras con objetos diversos y finalmente se realizaron apuntes de perspectiva con las construcciones -- aledañas a la escuela. Para el ciclo escolar 1986-87 el examen se extendió a dos semanas de exploración, cambiaron algunos -- ejercicios pero los objetivos fueron los mismos ampliando un -- poco el cuestionario teórico acerca de los estilos artísticos -- de la historia universal de la plástica. Desde la realización del examen se piden los materiales y las herramientas necesarias para la ejecución de los ejercicios, así se continúa durante los cinco años de carrera y durante toda la vida productiva del artista plástico.

Los maestros que aplican y evalúan los exámenes de admisión reconocen que los aspirantes a La Esmeralda traen muy diversa -- información y habilidades plásticas ya que en el sistema educativo nacional no hay una continuidad que conduzca de una forma sistematizada a las escuelas superiores de arte. Además, en el examen, que está a cargo de ocho maestros, se tienen ocho criterios diferentes para ver un mismo ejercicio, por lo que es -- difícil ponerse de acuerdo y por ende no se estandariza el tipo de gente que es aceptada.

En cada grupo de primer ingreso son aceptadas 35 personas, en esta ocasión presento como estudio de caso a la generación - 1986-87 del turno matutino, sin embargo, las generalizaciones - que anoto son aplicables a otras tantas generaciones, con la - advertencia de que antes de la licenciatura se ampliaba el pano - rama de selección al admitir gente con certificado de Secunda- - ria y no se seguía una evaluación de asistencia tan estricta - como con la licenciatura; además en el turno vespertino se aglu - tina la mayor parte de la población económicamente activa y de mayor edad.<sup>21</sup>

La distribución de los aspirantes en cada grupo se hizo - en base a la edad y no a las calificaciones, que de por sí nun- - ca se publican; en el lo.A se concentran los alumnos de menor - edad (18 años) y los más adultos (que representan en toda la - generación una quinta parte y cuyas edades fluctúan entre los - 30 y 40 años), la edad promedio de este grupo es de 20 años y - la del lo.B de 24 años. Si consideramos la edad promedio de - los estudiantes de La Esmeralda a su ingreso, en relación a la - escala del sistema educativo se observa que un 80% de los estu- - dantes no ingresan a La Esmeralda inmediatamente después de -

21 En el ciclo escolar 1990-91 se está estudiando la posibilidad de limitar definitivamente el ingreso a personas menores de treinta años.

culminar su educación media superior, y ya en las entrevistas - -  
declararon haber intentado cursar una carrera universitaria más  
rentable, o al menos más objetivada como una profesión, caracte-  
rísticas éstas que la familia no contempla en el oficio plásti-  
co. La familia estimulaba el arte de los hijos desde un punto  
de vista del entretenimiento pero no como una profesión a la -  
cual se podían dedicar todo el tiempo. Sólo un 30% terminó una  
carrera y de éstos un 10% posee el título. Lo anterior ilustra  
cómo el quehacer plástico no es comprendido en la orientación -  
vocacional , de igual forma carece de una definición social -  
como alternativa de ocupación laboral profesional, de la cual -  
obtener el sustento y la posibilidad de ascenso económico y - -  
social. Este concepto, que forma parte del ethos de las clases  
medias, sobre todo de aquellos cuyo capital cultural los aleja  
de la comprensión y consumo de las prácticas artísticas y de la  
contemplación estética per se, obstaculiza la orientación de las  
posibilidades escolares para adoptar la plástica como una profe-  
sión; los aspirantes que ingresan a las escuelas superiores de  
arte hacen alarde de un verdadero acto de autonomía para abra-  
zar el arte como profesión ya que desde niños, declara un 90%,  
mostraron un gusto por el dibujo y posteriormente por la pintu-  
ra, que en ocasiones fue alentada en favor del entretenimiento  
y no como una labor seria.

Se condujo la investigación hacia la obtención de los - - antecedentes familiares, económicos y culturales que nos dieran luz acerca de la tendencia a la artisticidad. He observado - - durante cinco generaciones que de un grupo de 35 alumnos de primer ingreso, sólo 5 pertenecen a familias con un poder adquisitivo tan amplio que les permitió estudiar en colegios particulares, elegir la carrera de su predilección sin ocuparse de su - rentabilidad, les financian viajes a Europa y E.U.A. para, - - entre otras cosas, visitar exposiciones y realizar cursos de - arte; pueden asistir a todo tipo de eventos culturales, adquirir libros, materiales y equipo para su producción además de procurarse un espacio-taller; en ocasiones ellos mismos son consumidores de arte plástico. Sin embargo, la mayor parte de la - - población estudiantil de La Esmeralda procede de los estratos - medios, con un 50% de padres profesionistas (no todos titulados), comerciantes y una minoría de trabajadores manuales y artesanos. De sectores populares es mínima la representación ya que de por sí la pobreza descalifica desde los primeros años de - - escolaridad y porque la familia ha evolucionado en su economía hacia los sectores medios y/o porque el alumno trabaja para - sustentar sus estudios.

De 2 a 5 alumnos de cada 35 declara tener como antecedentes a artistas profesionales en la familia, de los cuales sólo 2 eran pintores y/o escultores. Un 60% señala sin embargo que en su familia existe algún miembro (abuelos, padres, hermanos, tíos) que observa un cierto gusto por la Música, la Literatura, la Danza y mayormente por el Dibujo, pero que no se consideró - como una actividad profesional sino como un entretenimiento, - con cierto consumo a espectáculos y exposiciones. Si bien - - estas manifestaciones abrieron una posible visión hacia el arte, no fueron tan decisivas como un gusto nato declarado desde - - pequeños.

Un 80% no obtuvo la aprobación familiar para dedicarse a - la plástica ya que no se visualiza como una profesión rentable capaz de proporcionar suficientes ingresos para el sustento, - por lo que se vieron impulsados a estudiar una o varias opciones, pero finalmente retomaron el arte para definitivamente - abordarlo como profesión. Sin embargo se observa que a mayor - consumo artístico, aunque sea de forma esporádica o semiprofesional, aumenta la aceptación hacia la práctica disciplinada y continua de la plástica; es decir, a mayor capital cultural y - artístico en la familia, crece la posibilidad de que los hijos aborden el arte plástico como profesión.

La Esmeralda como espacio de interrelaciones.

Al preguntar sobre las razones que motivaron a los estudiantes para ingresar a La Esmeralda, contestaron en relación a la idea tradicional que se tiene de una escuela como transmisora del conocimiento que monopoliza: vienen a aprender. Pero - si consideramos que la mayor parte de la población estudiantil declara poseer un nivel aceptable tanto en dibujo como en pintura y que la mitad de estos ya vende sus cuadros entre familiares y amigos, surge la siguiente cuestión; además del perfeccionamiento técnico, ¿qué buscan en La Esmeralda?, en otras - palabras, ¿qué función objetiva y subjetiva cumple la escuela - para los aspirantes a artistas plásticos?.

Aquellos que no conocían la escuela ingresan para aprender a dibujar y pintar "bien" y ese "hacer bien las cosas" equivale al concepto clásico del Renacimiento; pensaban que los maestros siempre les exigirían una intensa observación del modelo, respeto de las proporciones del natural, una composición razonada y en general la producción de la obra con bases científicas para fomentar una buena disciplina que los ~~encaminara~~ encaminara a producir un arte bien ejecutado que vale per se. Se imaginaban que la - enseñanza plástica sería programada de tal suerte que el maes-

tro condujere progresivamente hacia el dominio de esa "buena - ejecución", que los maestros corregirían errores y dirían cómo se hacen las cosas del arte, como si los llevaran de la mano - hacia la manipulación razonada de esa mano.

El segundo bloque de motivos por los cuales se ingresa a La Esmeralda está dado por los comentarios de alumnos que conocían la escuela ya sea por referencias o porque habían estudiado en ella pero que desertaron por la incompreensión familiar, - traducida en no apoyo económico y la exigencia de otra credencial educativa alternativa. Los inmigrantes de provincia acuden a la escuela motivados por las noticias de un ambiente más productivo y creativo en oposición a la cerrazón y estancamiento artístico de sus ciudades; piensan encontrar un espacio que les añada dominio y diversidad en la técnica así como una comunicación e intercambio que susciten movimientos plásticos novedosos.

Se ve en La Esmeralda un espacio propicio al desarrollo de la sensibilidad y la creatividad por medio de la convivencia y retroalimentación con gente que comparte el interés común de las manifestaciones plásticas a nivel de la producción profesional, destinada a la competencia simbólica y mercantil.

La escuela se aprovecha como un gran espacio-taller en don  
de se aprenden e innovan técnicas, se intercambian conceptos -  
y se observa un mosaico multicolor de soluciones que estimula -  
la creatividad al propiciar nuevas ideas y posibilidades plásti  
cas. Sus personajes transmiten experiencias del modo de produc  
ción, de los mecanismos de difusión y circulación por medio de  
las relaciones sociales y materiales propias de los agentes que  
intervienen en los procesos del quehacer plástico.

Hay un tercer grupo de razones de ingreso pero su reducido número no lo hace representativo ni significativo para la dinámica escolar, y que más bien es visto como la oveja negra de la familia; se trata de los desertores de otras carreras que -- encuentran en La Esmeralda el medio para obtener un título -- haciendo cosas agradables; la misma idea es compartida por algu nas señoras de sociedad que han decidido profesionalizar su -- hobbie y aprovechar sus relaciones para exponer la obra entre -- su círculo de amistades (ventaja de la posición social: contar con una red de relaciones que permite exhibir y vender la producción entre un círculo consumidor y legitimador del arte). - Otros, no más de 10 alumnos, relacionan la plástica con la musí ca, la danza, la actuación, la arquitectura o el diseño, éstos concideran la plástica como un apoyo y no como el fin último.



La Esmeralda es un espacio de producción plástica, de difusión conceptual de las posibilidades de lo que es válido o no - en el campo (posiciones que encuentran en la escuela un foro - para el enfrentamiento y el consenso en la dinámica de legitimación), y de relaciones sociales que aproximan al alumno-productor con el campo. La obra de arte es la objetivación material del saber que ahí se procesa, la escuela es un medio que relaciona más rápido a los individuos con el campo; un autodidacta puede aprender la técnica a través de libros y la experimentación, un aprendiz interioriza la manera de hacer su maestro, pero la comunicación y la retroalimentación se da en los espacios de gente con problemas comunes, que practican formas similares de abordar esos problemas con un consenso de cuáles son - esos cuestionamientos: los modos de hacer arte en los 80's. - El autodidacta puede lograr ese grado de conciencia en otras - instancias como el mercado, los museos, los concursos, etc., - sin embargo la escuela es un espacio que relaciona a la gente - de una manera más inmediata, sobre todo cuando se carece de una red de relaciones sociales que impulsen hacia las esferas de - comercialización y consagración artística; a la escuela llega - información de los concursos, de las becas para el extranjero, de galerías y espacios de exhibición y hasta solicitudes laborales para productores visuales.

Hasta aquí nos hemos referido a las ventajas que ofrece la escuela, sin embargo, cuando empecé a investigar la cotidianeidad era notable el hecho de que a mayor grado escolar menor es la asistencia en los talleres, cuestión que se explica por la deserción que caracteriza a La Esmeralda. De cada generación de 70 personas, si una tercera parte termina la carrera nos estamos refiriendo a cifras optimistas; la deserción más densa es en los dos primeros años porque en ese tiempo la gente se da perfecta cuenta de si la escuela responde o no a las expectativas pedagógicas y profesionales que el educando concebía a su ingreso; otro factor importante es el grado de adaptación a la dinámica y al estilo de vida propia de La Esmeralda; también cuentan los problemas de índole personal relacionados a la condición laboral del educando, y en el caso de las mujeres el rol de madres es la causa principal de deserción.

Al visitar continuamente los talleres de pintura era notable el ausentismo debido en parte a que se considera que se puede aprovechar más el tiempo en el taller particular porque la orientación de los maestros es mínima al ser repetitiva y porque su papel es ya más personal al tener que madurar la producción y el estilo. La asistencia aumenta en las áreas de escultura y grabado debido a la importancia de la maquinaria, -

herramienta y espacio que exigen estas disciplinas y que difícilmente monta un alumno de medianos recursos, de aquí que una condición de producción sea el espacio-taller y el equipo para desarrollar el oficio, además de un capital económico para echar a andar la producción. El problema del ausentismo en La Esmeralda se trata de controlar con la presión ejercida por la reglamentación del derecho a la calificación sólo si se tiene un 75% de asistencia como mínimo; pero el ausentismo persiste sobre todo en los talleres en donde poco le importa al maestro llevar un control de asistencia y aún de calificaciones, se sabe de casos en que éstas se calculan al tanteo o por rifa.

Una de las causas de la deserción que nos interesa destacar es la no adaptación a los conceptos plásticos ni a las prácticas escolares. Los alumnos cuyas aspiraciones al ingresar corresponden fuertemente al concepto de hacer arte al modo clásico griego o renacentista y a la Escuela Mexicana, encuentran una oposición a sus aspiraciones en el seno mismo del espacio educativo debido a la pluralidad de modos en el planteamiento plástico, que frecuentemente retoman y combinan las últimas vanguardias como un modo más actualizado en la enseñanza. Estos alumnos son reorientados de una manera subjetiva hacia los "nuevos conceptos" de la producción plástica, reafirmados

por las sanciones del mercado; de tal suerte que experimentan resocialización por medio de las prácticas cotidianas para — — asimilar las reglas subjetivas que se imponen; o por el contrario, no se asimilan y es preferible abandonar La Esmeralda y — — continuar su preparación por cursos sueltos como el de Anatomía en San Carlos o Acuarela en el Museo de la Acuarela, para — — producir de acuerdo a sus necesidades conceptuales.

Este tipo de deserción de los no adaptados al medio es — — resuelto por la distancia entre las acciones pedagógicas interiorizadas en la familia y el núcleo social que crean un determinado capital cultural, y las acciones pedagógicas y los hábitos creados por el campo de las artes plásticas, que son transmitidos a través de las prácticas cotidianas de La Esmeralda. Es decir, a mayor capital cultural y a mayor capital artístico, aumenta la posibilidad de éxito en la escuela y en el campo. — También se ha dado el caso en que el capital plástico y el desarrrollo de la producción del alumno sobrepasa o se ve obstaculizado por los recursos pedagógicos y conceptuales que ofrece el espacio escolar, por lo que se abandona para entrar de lleno a la producción.

## 8. EL MERCADO DEL ARTE.

Como regla del quehacer plástico se establece la necesidad de insertar la producción en las esferas de difusión y comercialización artística relacionadas con un público consumidor de alto poder adquisitivo, se trata de valorar la firma lo más costosamente posible como un equivalente a la consagración. Por esta razón anotaremos algunas consideraciones acerca del mercado de las artes plásticas, las diferentes instancias que puede adoptar la comercialización de la obra con referencia a las redes de relaciones sociales que logra entablar el artista de acuerdo a su clase o mediatizado por el campo.

Entre 1950 y 1960 se constituye el mercado del las Artes Plásticas en México al definirse simultáneamente las estructuras estatales y privadas que se encargarían de la exhibición y promoción de las manifestaciones estéticas, al tiempo aumentó el número de productores y la diversidad de conceptos, con una demanda nacional de cierta significación. Hacia 1940 México contaba con 5 galerías, en la década siguiente aumentaron a más de 10, en los 60's. ya existían alrededor de 25 y para 1970 se multiplicaron a 140; la expansión geográfica de las galerías se inició de las Colonias Roma, Juárez y Cuauhtémoc, posteriormente

se desplazó del Centro de la Ciudad hacia el Sur, a Polanco, -- Anzures, Lomas de Chapultepec y Coyoacán, principalmente. Tam-  
 bién se van erigiendo nuevas categorías de consumidores intelec-  
 tuales, compradores coleccionistas privados y empresariales. --  
 La alta burguesía era la clientela tradicional, veía en el arte  
 una inversión, la burguesía rica y poco cultivada compra por --  
esnobismo ya que el arte reditúa en prestigio social; por su par-  
 te la clase media que tenía acceso sobre todo a la pintura figu-  
 rativa, se trataba de una minoría ilustrada en expansión que --  
 compraba por gusto obra al precio menor como la Litografía, Mixe-  
 grafía y la Serigrafía, cuya demanda se acrecentó porque permi-  
 tió poseer una inversión y prestigio a bajo costo. En los 60's.  
 los norteamericanos eran los principales consumidores extranje-  
 ros seguidos por europeos residentes o turistas. Los políticos  
 y funcionarios adquieren obra de alto precio a pesar de que el --  
 Estado no tiene definida una política de consumo plástico. En --  
 la década de 1970 se observa claramente el surgimiento de una --  
 nueva categoría de coleccionistas: empresas privadas, bancos, --  
 grupos industriales, principalmente, que en ocasiones pretenden  
 respaldar la plástica como mecenas y promotores culturales.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Christine Frérot, El mercado de las Artes Plásticas en Méxi-  
 co. 1950-1976, INBA, México, 1990.

Al mismo tiempo la difusión de las vanguardias ocuparon espacios específicos en los medios de comunicación, se crearon revistas - especializadas y suplementos culturales en periódicos de alto - alcance; así los críticos de arte, periodistas y universitarios se encargaron de legitimar ideológicamente las nuevas manifestaciones estéticas, consideradas de vanguardia.

En México y el mundo se constituyen organismos centralizadores que median el tipo de producción a difundir, la comercialización distribuye el consumo del arte formando redes publicitarias con agentes de venta, galerías, revistas, libros, espacios distinguidos de exhibición como los museos, galerías, salones, etc. que al mismo tiempo autolegitiman el tráfico de las firmas que - promueven con el apoyo de críticos de arte, doctores en estética, historiadores, filósofos, museógrafos, galeros, periodistas, - políticos y productores de arte que se adjudican más poder al - ser considerada su capacidad, conocimiento y buen gusto para el arte. Entre ellos hay que considerar los mecenas que son personajes de sociedad, políticos, iniciativa privada como la Casa - Domecq, Televisa, la Compañía Cigarrera la Moderna e incluso - algunos partidos políticos; también juegan un papel importante - los coleccionistas particulares o constituidos bajo la firma - empresarial de bancos e industrias, los dueños de medios de difu

sión masiva, de publicaciones periódicas y de espacios de exhibición. Algunos de estos profesionales "conocedores de arte" se -  
 incrustan en las instancias estatales de difusión artística y -  
 cultural manipulando también la promoción y los premios con ~~cau~~  
 criterios comerciales y de apoyo a una determinada corriente en  
 voga.

Estas instancias de especulación del arte, además de extraer  
 buena parte de la plusvalía de la obra como mercancía capitalis-  
 ta, son capaces de inflar o devaluar a un artista según conveenga  
 a sus **necesidades** de prestigio y a las maniobras comerciales. -  
 Al respecto Diego Rivera anotó que:

"El intento de cohecho de la burguesía fracasó, porque  
 en el arte no hay sino dos posiciones posibles para -  
 los productores de él: o someterse a los dictados de  
 quienes ejercen el poder político y financiero, o - -  
 ponerse, como productores, al lado de los intereses de  
 los productores que luchan contra sus explotadores. -  
 La tercera posición, la neutra más que neutral o arte-  
 purista, no es más que complicidad hipócrita con quien  
 ejerce el poder, es la más política de las tres -  
 posiciones, política en el sentido más oportunista y -  
 objeto."<sup>34</sup>

A pesar de que en el mercado mexicano de arte circule prin-  
 cipalmente obra nacional, la reformulación de las relaciones -

<sup>34</sup> Diego Rivera, Indice, año I, Núm. 3, México, marzo de  
 1952 en Xavier Moyssén Com., Diego Rivera. Textos de arte, -  
 UNAM, 1986: 361).



entre productores, intermediarios y consumidores debido a mecenas y empresarios privados, permiten a su vez que la innovación estética se involucre más con el mercado simbólico internacional. Al captar otros públicos aparecen también nuevas vías de circulación, se reformulan los límites del arte, la interacción con otros campos y sus procesos de circulación y consumo.

La autonomía del campo plástico basado en criterios estéticos que lo distinguen de otros campos es intervenida por fuerzas extraculturales como las fluctuaciones del mercado y sus reorganizaciones tecnológicas, de mercado y de destino, introduciendo otros criterios de selección que los puramente estéticos. Sin embargo no podemos pensar en un determinismo absoluto y aceptar que los artistas no son los que proponen las tendencias estéticas y las reformulaciones plásticas ya que como hemos revisado en el pretexto metodológico de la escuela, es el campo quien determina la producción particular que es la obra de arte, y es precisamente la elaboración de ésta la que queda en manos de los artistas y sus proyectos de creación simbólico-estético; sabemos de artistas que no son reconocidos sino hasta después de su muerte porque no siguieron el juego del mercado, pero desde la perspectiva de los valores estéticos de los productores plásticos, el reconocimiento a una buena propuesta no se niega, sólo que no se hace explícito porque no conviene en determinado momento a los intereses de los opositores.

La apertura de un espacio alternativo  
de exhibición y venta.

Consideramos aquí al "Jardín del Arte" como una instancia alternativa dentro de los mecanismos de circulación del mercado de las Artes Plásticas en México. El Jardín del Arte se monta todos los domingos en el Parque Sullivan que está ubicado a espaldas del Monumento a la Madre, entre las calles Río Neva, Villalongín e Insurgentes Norte, en la colonia Cuauhtémoc, México, D.F. Actualmente es una Asociación Civil constituida por artistas plásticos egresados de las escuelas de arte, autodidactas, profesionales en otras ramas que también pintan y empleados diversos. La mayoría de los que ahí exponen vive de su producción pero en ocasiones desempeñan una actividad alternativa como la docencia porque no siempre venden. Cuenta con gente de provincia que vive en México desde hace varios años o que cada semana viene exclusivamente con el propósito de vender, dos ó tres son extranjeros residentes en la Ciudad; estos asociados se reparten entre el Jardín Sullivan y el Parque San Jacinto de San Angel, que <sup>es</sup> una sucursal sabatina fundada cinco años después que Sullivan.

La historia del Jardín del Arte inicia cuando en 1950 el -  
 pintor Antonio Albanés acondicionó su estudio en una vieja vecin-  
 dad colonial de la calle Justo Sierra, al poco tiempo el pintor  
 Armando Anguiano y el escultor Napoleón Panamá rentaron dos cuar-  
 tos más y juntos recibirían a universitarios de las Facultades -  
 aledañas, a artistas y escritores. Afin a sus inquietudes se -  
 integró el grupo "23 Escalones" con parte de la bohemia de la -  
 Ciudad, en esta tribuna Jorge Contreras tuvo la idea de llevar  
 la obra plástica a los parques para abrir un espacio más democrá-  
 tico de exhibición y venta, germinando así la fundación de "El  
 Jardín del Arte". Al llamado hecho a los jóvenes artistas acue-  
 dieron Armando Anguiano, Fernando Cruz España, Oswaldo Partida,  
 Roberto Kan y Jorge Contreras amarraron sus cuadros en los árbo-  
 les del Parque Sullivan un domingo 23 de enero de 1955 para dar  
 inicio a este espacio, que fue patrocinado por el Instituto - -  
 Nacional de la Juventud Mexicana. El Jardín del Arte pronto - -  
 cobró eficacia entre los jóvenes egresados y autodidactas que -  
 carecían de una red relaciones y de recursos económicos para - -  
 alquilar salas de exhibición.

La función establecida para este espacio fue la de exposi-  
 ción, taller y venta, aunque los talleres han funcionado esporá-  
 dicamente no se sigue como una prioridad ya que se carece de - -

recursos económicos y en ocasiones de mano de obra disponible - para la docencia; sin embargo, el productor está dispuesto a - - entablar comunicación verbal con los interesados en su obra, - - cosa que no ocurre en las galerías.

Hacia el año de su fundación se contaba con 57 pintores - - hombres y 8 mujeres, 2 escultoras, 12 escultores y 12 grabadores; realizaban actividades complementarias denominadas brigadas artísticas e intercambios regionales en escuelas, hospitales, - cárceles, mercados y pueblos. En 1959 el Jardín del Arte se - constituyó en A. C. y quedó nuevamente afiliado el Instituto - - Nacional de la Juventud Mexicana quien otorgó apoyo a diferentes actividades como la realización de murales en las casas de la - juventud de los Estados, exposiciones individuales y colectivas, conferencias y concursos. Para el mantenimiento y realización - del programa de trabajo del Jardín del Arte se contó con el subsidio oficial y con el porcentaje de ventas de los miembros de - la asociación; actualmente el subsidio estatal es nulo y sostiene sus actividades de publicidad con las cuotas obligatorias.

En cuanto a la organización interna, cada parque tiene una Directiva constituida por Presidente, Secretario y Tesorero; - la admisión a San Angel o a Sullivan es independiente y la mayor

parte de los asociados expone en uno y otro espacio. La selección de los aspirantes es bimestral y se exige un mínimo de -- seis cuadros, esculturas o grabados, no importando el material, tema o técnica, lo fundamental es la uniformidad de estilo y la originalidad de la obra.

Desde la inauguración hasta 1983 la Directiva cambiaba -- anualmente, a partir de esa fecha se acordó lo hiciera cada dos años con el propósito de que la planilla en turno disponga de un lapso razonable para el logro de sus objetivos iniciales; está -- constituida por Presidente, Secretario, Tesorero, Comisión de Honor y Justicia, Comisión de Selección, Comisión de Relaciones y Comisión de Exposiciones. En las elecciones se presentan las planillas o enlistados de los candidatos a los puestos dirigentes así como su plan de acción; los miembros de una planilla no pueden registrarse en otra al mismo tiempo, el único que no tiene la posibilidad de reelección es el Presidente pero sí puede -- ocupar diferentes puestos en los períodos diversos. En Asamblea General se realizan las proposiciones y por medio del voto se -- elige aquella que considera mayor beneficio para la Asociación -- (cabe señalar que la asistencia a las asambleas es reducida).

Por su parte el Tesorero recopila las cuotras mensuales que se destinan al mantenimiento de los caballetes, el sueldo de la

Secretaria, gastos de papelería, promoción, etc. La Comisión de Honor y Justicia ventila los problemas que surgen entre compañeros, como por ejemplo la copia de los temas, atentados físicos y morales, ingerencia de bebidas embriagantes o estimulantes, etc.; cuando se infringe el reglamento de conducta el individuo será objeto de alguna sanción o de la expulsión, la baja es ocasionada por irregularidad en la asistencia, no aviso en caso de ausencia temporal o incumplimiento de las cuotas. La Comisión de Relaciones realiza las gestiones necesarias para promover el Jardín ya que ellos mismos se encargan de subsidiar la publicidad en los medios de comunicación masiva. La Comisión de Selección queda integrada por un escultor y cuatro pintores, juzga a los aspirantes, a quienes se les va acomodando a las orillas del parque, si existe un sitio por retiro o fallecimiento se les reubica ahí conforme a la antigüedad. La Comisión de Exposición recolecta, planea y dirige los eventos de exhibición en la "Galería Tlapalcalli", ubicada en el sótano del mismo parque.

Anteriormente el horario para montar la producción era más rígido, quien no llegaba a las 10.00 Hrs. se tenía que regresar, ahora ~~adecan~~ a partir de las 9.30 Hrs. para retirarse a las 4.30 P.M., aproximadamente a las 12.00Hrs. están todos los productores del día.

No cuenta con ningún tipo de apoyo gubernamental o prestación social, uno de los presidentes promovió la afiliación al Seguro Social, algunos se inscribieron pero no efectuaron sus pagos periódicamente y los dieron de baja; en 1979 se logró reunir una cantidad considerable que se depositó en el Banco para apoyar entre otras cosas a los familiares de los compañeros que fallecen. Por otro lado, al ser apreciado por las autoridades como un movimiento cultural las ventas realizadas en los días de exhibición son exoneradas de impuestos.

La mayoría de los miembros son pintores que utilizan el óleo como la técnica más usual, seguido por el acrílico, la acuarela y el pastel, hay pocos escultores y grabadores, siendo la mayor parte hombres de edad madura. Los motivos en la imagen son variados de entre los que destacan los paisajes, escenas de la vida cotidiana campirana, retratos, bodegones, marinas, construcciones coloniales, flores, figuras geométricas y formas animales. Se encuentran pequeños grabados que van desde \$8,000.00 hasta enormes formatos de \$40,000.00 (referimos datos de 1985). Algunos se quejan del alza de los materiales y de la disminución de las ventas, pero el hecho fundamental es que casi todos tienen auto (la mayoría camioneta), casa propia y sus hijos asisten a la escuela; cuentan de algunos asociados que se han enriqueci-

do por las ventas en el Jardín, con lo cual este espacio alternativo a las galerías cumple su función social y económico de difusión y reproducción material de los productores plásticos. Otro aspecto relevante de esta organización es el contacto directo — que puede tener el espectador con el productor, se entra y sale sin la presión de la compra, se tiene la libertad de mirar, evaluar y elegir.

### Jardín del Arte, ¿por qué? y ¿para quién?

Actualmente El Jardín del Arte y Plaza San Jacinto son una forma de comercialización del arte plástico en el D.F., organizado bajo los estatutos de una Sociedad Civil, agrupa poco más de 300 miembros de los cuales la mayoría son hombres, pintores y la edad promedio es de 40 años; los fundadores, que ahora cuentan — entre los 40 y 65 años de edad, constituyen un monopolio del — poder de decisión dentro de la organización del llamado "movimiento cultural". Efectivamente se trata de una manifestación cultural en donde se puede entrar en contacto directo con el productor (cosa que difícilmente ocurre en otros sitios de comercialización y exhibición) al mismo tiempo que se pueden apreciar — varios géneros y técnicas dentro de las artes plásticas pero, a



excepción de aproximadamente cinco productores, el resto ejecuta obra comercial, para las clases medias, unos cuantos extranjeros y algunos elementos de la alta burguesía, tanto por la temática desarrollada que es de consumo inmediato (bodegones, paisajes, retratos, mercados, flores, etc.) como por su presentación y costo. Muchos de estos productores se iniciaron con ideas renovadas pero la necesidad de subsistencia personal y familiar los obligó a ejecutar lo que la mayoría entiende y compra, en detrimento de su desarrollo profesional. Desde este punto de vista el Jardín funciona como una instancia de iniciación de quienes buscan un espacio de comercialización y luego de legitimación, para lo que abandonan el Jardín, el cual es considerado como un espacio de segunda, antes de ser absorbidos sin más pretensiones que las económicas. Tal parece que no existe una dinámica o evolución experimental de lo que ahí exhiben, pasan los años y el productor continúa ejecutando bajo los mismos criterios; de no ocurrir así, la mejor producción es separada y destinada a las galerías en donde la calidad y sobre todo el precio son superiores a lo que se ofrece en el Jardín porque los receptores de cada espacio corresponden a estatus sociales diferentes, con desigual poder adquisitivo y capital cultural específicamente estético-.

Retomando uno de los objetivos principales del Jardín, se observa con claridad que no hay tantos jóvenes como se supone - deberían existir puesto que cada dos meses se abren las puertas al "talento nuevo"; además, la edad promedio es de 40 años - - entonces, ¿ en dónde están los recién egresados o autodidactas que inician su carreta artística dedicándose por entero a su - producción? Por otro lado, el medio es definitivamente competitivo, no se respira un aire de cordialidad ni mucho menos existe unidad entre los artistas asociados; el reglamento de conducta y deberes tampoco es respetado del todo. A pesar de ser una asociación que lucha por la superación y el bienestar común, en ocasiones no logran ponerse de acuerdo y al no llegar a un consenso finalmente se realiza lo que el grupo dirigente decide: - no existe una actitud participativa en las juntas ni en los - - programas de exposición. Al igual que en otras instancias del arte, la ausencia de promoción y presupuesto gubernamental es - una constante en los parques del arte.

Uno de los objetivos que se plantea el Jardín del Arte es el proporcionar a todas las clases sociales el contacto con la plástica, ciertamente el lugar es visitado por todo tipo de gente pero los sectores medios son los predominantes; los sectores populares no son un público asiduo a menos que se vean atraídos

por los espectáculos delegacionales, que al terminar los invita a recorrer la exhibición. Por su parte la élite de nuestra - - sociedad se le ve adquiriendo obra en las galerías, al considerar que no sólo es la exclusividad del local sino la inversión que significa la firma cotizada. Además, si relacionamos factores como el costo promedio de la obra que se vende en los Jardines, los motivos de la misma, así como la decoración de las clases medias, nos damos cuenta de que constituyen un engranaje - perfecto. Tan es así que algunos abstractos, cubistas, expresionistas, geometristas casi no venden y se ven orillados a - - cambiar su estilo por una obra más rentable en ese espacio que no exige para su consumo visual un código estético muy elaborado; en su defecto, se ejecuta una doble producción, la más - - compleja y de mayor calidad estética se destina a las galerías y la más sencilla al Jardín.

De paso mencionamos que el Jardín alberga a otros tipos de - profesionistas que abandonan la carrera para dedicarse a vender cuadros comerciales porque les reditúa más que la consulta o el despacho. Pero la mayoría de los productores del Jardín sólo - responden a la situación socioeconómica y cultural que plantea un país como el nuestro en donde la difusión de una superestructura educativa para consumir el arte no se considera priorita-ria desde los primeros años de escolaridad.

La masificación degradada de la enseñanza  
plástica. Un estudio de caso.

En las últimas décadas nuestro país ha conocido una inusitada expansión de centros ocupacionales auspiciados por el Estado, bajo la tutela de la SEP, el DDF y el INBA en el caso de los espacios especializados en educación artística, siendo el objetivo principal el impartir carreras técnicas, actividades recreativas y culturales, servicios médicos, de orientación familiar, de guardería, etc. Observamos que las artes plásticas se practican en Bibliotecas Públicas, Museos, Centros de Desarrollo Familiar, Centros de Capacitación para el Trabajo, principalmente; dichas instituciones se encuentran en todo el territorio nacional y se concentran mayoritariamente en el D.F., constituyéndose en la forma más inmediata y económica que el Gobierno proporciona al pueblo en un deseo de entablar contacto con la plástica, entre otras actividades.

Para ilustrar de qué manera se difunde la plástica en este tipo de espacios populares, en los meses de mayo, junio y julio de 1985 abordé como estudio de caso a uno de lugares que difunde materias afines a las artes plásticas de una manera un tanto sistemática y que por su complementariedad se considera uno de

los espacios más completos en cuanto a plástica se refiere. En el D.F. existen 11 Centros de Enseñanza Ocupacional y 11 Centros de Capacitación, distribuidos en 9 delegaciones políticas, -- entre otros centros de ocupación y entrenamiento que fundó el Estado. El que ocupa nuestra atención es el Centro de Capacitación No. 25, cuyos generales son:

Secretaría de Educación Pública,  
Sub-Secretaría de Educación e Investigación Tecnológica,  
Dirección General de Centros de Capacitación,  
Centro de Capacitación No. 25, "Artesanías".

Está ubicado en Mazatlán 10, Col. Condesa, México, D.F. y

los cursos que imparte en su mayoría trimestralmente son:

Cerámica artificial	20 Hrs. semanales
Diseño artesanal	" " "
Esmalte a fuego	" " "
Joyería	" " "
Muñecas de tela	" " "
Oleo aplicado	" " "
Orfebrería	" " "
Ornamentación floral	" " "
Pirograbado	" " "
Plásticos artesanales	" " "
Repujado en piel	" " "
Restauración artística	" " "
Talla en madera	" " "
Dorado y estofado	10 " "
Estuches	" " "
Pergamino	" " "
Pinturas, lacas y barniz	" " "
Dibujo para óleo	" " "
Modelado y moldes	" " "

Historia del arte	10 Hrs. semanales
Dibujo específico	" " "
Administración artesanal	" " "

Para ingresar al curso de Restauración Artística, que tiene validez a nivel técnico, es necesario acreditar como antecedente las siguientes materias:

Talla en madera	1 año
Dibujo para óleo	1 trimestre
Labrado y estofado	" "
Modelado y moldes	" "
Pinturas, lacas y barniz	" "

El objetivo primordial del centro es preparar gente apta para realizar artesanías, el gran atractivo lo constituye el título oficial de Restaurador Técnico, que se puede conseguir con el certificado de Primaria como antecedente académico, con medio tiempo dedicado a la escuela o tan sólo unas horas al día y una inversión realmente baja. Si comparamos los requisitos de estos Centros con los demandados por las Escuelas de Iniciación Artística o las Escuelas Superiores del INBA, que exigen como antecedente académico la Secundaria y la Preparatoria respectivamente, observamos que el ingreso a aquellas escuelas es mucho más accesible al grueso de la población porque además no exigen un examen de admisión.

Para ingresar al Centro de Capacitación la edad mínima es de 12 años, la población se constituye de niños, jóvenes estudiantes, amas de casa, viudas, trabajadores y jubilados; en el caso de las personas mayores es una constante escuchar que su estancia en esta escuela representa una ocupación del tiempo libre retomando el gusto por alguna manualidad y específicamente por la pintura que de jóvenes no pudieron practicar por la incomprensión familiar o por la prioridad de otras actividades como el trabajo, la profesión o sencillamente los hijos y el trabajo doméstico que implica la reproducción familiar. En los jóvenes encontramos que el Centro implica la posibilidad de un primer contacto con la plástica y continuar con sus estudios "normales" dentro del sistema educativo tradicional, nos encontramos en este grupo de informantes a dos aspirantes a ingresar a La Esmeralda pero al ser rechazados una primera vez toman dibujo y pintura en el Centro de Capacitación para enfrentar el examen de admisión por segunda ocasión. En términos generales, la población que asiste al Centro de Capacitación cuenta con medianos recursos económicos y culturales, con reducido capital artístico.

El profesor de dibujo del turno vespertino es miembro activo de "El Jardín del Arte", estudió tres años de pintura en una academia particular, posteriormente ingresó a La Esmeralda en donde permaneció año y medio. Actualmente comparte su tiempo de *producción* con el Centro y una preparatoria particular. Como él mismo declara, la clase de dibujo que imparte está orientada a los requerimientos artesanales, desplazando el enfoque artístico a pesar de que un 50% de la asistencia tiene interés en el dibujo y la pintura como disciplinas plásticas y no como antecedente artesanal. En la clase de dibujo el material de trabajo quedó limitado a un cuaderno de papel marquilla, lápices graduados en escalas H y B, carboncillo, gis blanco y papel minagris; todos igual en cuanto al formato y a las posibilidades técnicas, no hubo la invitación a improvisar o experimentar con otros materiales. La dinámica de clase consiste en la copia de láminas elaboradas por el maestro y posteriormente la copia al natural de algunas jarras; todos los ejercicios del trimestre se redujeron a destacar la proporción, áreas de luz y sombra, textura y el planteamiento del rostro bajo un sistema bastante sistemático al resolver con regla y compás para realizar un trazo exacto y proporcionado en detrimento de la libertad de línea, de observación aguda del modelo natural y soluciones estéticas que pudiera suscitar la interpretación en el desa



rrollo de la personalidad plástica del individuo, dando como resultado esquemas y no soluciones plásticas. Al inicio del curso la realización de la copia de una jarra llevaba hasta tres clases de dos horas cada una, conforme se adquirió habilidad se redujo el tiempo a una sesión. De la comparación de este tipo de dinámica de clase con algunas facetas del aprendizaje de los esmeraldinos, nos damos cuenta de que los ejercicios jamás durarían tanto tiempo ya que se busca un trazo libre y de calidad en oposición a la rigidez del Centro de Capacitación; en el arte se busca, como una regla de producción, la diversidad en las soluciones e incluso ir más allá de la propuesta del maestro.

La clase de óleo está marcada por el cumplimiento de una serie de temas que no tienen estilo, medidas ni fechas de terminación, generalmente se ejecutan copias de cromos, libros, fotografías o postales, no hay una copia del natural; los temas a desarrollar son bodegón, paisaje, marina, motivo floral y un motivo prehispánico, seguido por una selección libre que frecuentemente es otra copia. Por el contrario, en La Esmeralda la copia de maestros del arte universal se realiza con fines didácticos más que por el hecho de imitar; aún así, son pocos los ejercicios de este tipo para dar cabida a la iniciativa parti-

cular del educando como un mecanismo que permita desarrollar la creatividad por medio de una disciplina de trabajo y una búsqueda de temas y soluciones para llegar al estilo propio, regla esencial en el quehacer plástico profesional y que no es observada en este tipo de escuelas de entretenimiento.

En ninguna de las dos clases se estableció un sistema de evaluación numérica, lo importante era realizar los ejercicios y asistir con cierta regularidad. Los maestros se pasean por el taller para corregir posibles errores y orientar al alumno, o simplemente para decir "vas bien"; es más, entre compañeros califican su producción de bonita, agradable, preciosa, bien pintada, etc., términos que en La Esmeralda serían un insulto si no se respaldan en una razón objetiva como la composición, la técnica, los materiales, las cargas, el collage, etc., ya que los esmeraldinos no buscan decorar paredes sino dominar la técnica y desarrollar un concepto para alcanzar la distinción y la consagración.

De este modo concluimos que desde hace tres décadas el Estado ha creado y subsidiado un buen número de centros ocupacionales y de capacitación laboral en donde se adiestra formal e informalmente a miles de personas. En estos espacios las

artes visuales, principalmente la pintura y el dibujo, han experimentado un gran impulso, en toda delegación política del D.F. (monopolio de la cultura en México a pesar de los intentos de descentralización) se localizan un mínimo de dos instituciones de este tipo en donde casi nunca faltan los cursos de dibujo y pintura.

Visto así bien podríamos pensar que las artes plásticas — han experimentado un proceso de democratización pedagógica, de difusión cultural y que están al alcance de todos los que — desean abordarlas, pero, ¿de qué forma se difunde el arte?, — ¿con qué objetivo se brindan tantas oportunidades?. El análisis del Centro de Capacitación No. 25 revela que acude gente — de todas las latitudes, admite a una población que fluctúa — entre los 12 y los 55 años de edad, entre ella una buena parte son amas de casa, jubilados y trabajadores de medio tiempo; la clase social predominante es la media y el nivel escolar promedio es la Secundaria. Estamos frente a una categoría que podemos denominar amateur, pero si pintor es el que pinta con cierta regularidad y disciplina, bien podemos decir que algunas — personas de estos centros adoptan el oficio, sólo que al no — cubrir o jugar las reglas del quehacer plástico emanadas del — campo y el mercado, no se introducen a las instancias de compe-

tencia por la legitimación artística. Restringiéndonos a las clases de dibujo y óleo, es fácil advertir que el objetivo último de los cursos es preparar buenos copistas en detrimento de la creatividad y la investigación necesarias al quehacer plástico profesional. Se abandona la importancia de la historia de la imagen (información), no se fomenta la experimentación con diversas técnicas, materiales, temas, formas y todo aquello que conduce a la diversidad en la solución plástica para encontrar un estilo propio. Se sigue cultivando el gusto por los temas tradicionales y no abren pautas para asimilar las vanguardias contemporáneas que constituyen la "alta cultura" que difunden los museos, las galerías, los salones y otros espacios de exhibición considerados sagrados para el arte. La labor de investigación, experimentación, información y producción no continúa, la gente termina su clase y se va a casa sin comentar más nada.

Como vemos, esta forma de difundir el arte es una formación e información de una cultura degradada, destinada a estre-  
 tener, lo cual es válido, sólo que si de cultura se trata habrá  
 que difundirla de una manera completa para no reproducir la  
 desigualdad cultural al transmitir una cultura incompleta y  
 desvalorizada en el mercado por la falta de información y la  
 carencia de elementos estéticos que permitan descifrar el arte  
 contemporáneo.

## CONCLUSIONES

Hemos establecido que el Proceso de Profesionalización -- Institucionalizada de las Artes Plásticas en México se ubica en dos instancias explicativas: la dinámica propia y relativamente autónoma del campo plástico, y las Políticas Culturales del -- Estado, influenciadas a su vez por las condiciones socioeconómi- cas del momento histórico y las fluctuaciones del mercado plás- tico. Desde la perspectiva del campo y las reglas del quehacer artístico la definición de un artista plástico profesional que- da establecida por el habitus fundamental que se constituyó -- junto a la autonomización del campo plástico en México a partir del movimiento artístico de los años '50.

La autonomización de los campos artísticos se lleva a cabo en Europa de los siglos XVI y XVII con los cambios sociales que introdujo la expansión del capitalismo y la liberación cultural burguesa. En México el campo de las artes plásticas encuentra su proceso de autonomización con la constitución de una dinámi- ca dirigida por la oposición y alianza en la conservación y -- lucha del poder legitimador y de comercialización a mediados de la década de 1950 y que finalmente se fortalece en los '60, con un público consumidor constituido por la emergente clase media

y la élite, que acudían a los museos y galerías en expansión - para reafirmar su poderío económico y cultural. La preocupación fundamental de la competencia en el campo no era tanto qué decir sino cómo decirlo, para diferenciar el estilo propio y - ganar un espacio en el mercado y en la élite artística e intelectual, que definía el acontecer cultural de la nación.

De esta "generación de la rputra" se conformó la planta -- docente que alimentaría a La Esmeralda con sus conceptos de lo que es válido e no en la plástica contemporánea, a la vez, de - una forma subjetiva pero obedeciendo a intereses objetivos, - - transmiten las reglas del quehacer artístico profesional, practicadas en la lucha por la legitimación y el poder de reconocer los modos de hacer arte que se oponen y se agregan en la simbología por medio de relaciones materiales y sociales válidas -- para la dinámica del campo plástico. De este modo la escuela - reproduce la ideología romántica e individualista de los productores plásticos; la Esmeralda enseña que el arte no es sólo - - técnica, se sabe que crear es imaginación y que para imaginar - hay que tener libertad.

La escuela de arte en los '80 es heredera del movimiento - de autonomización del campo, de sus formas de concebir el arte y su comercialización, ya que tiene como maestros aquellos - - productores que se han encargado de transmitir como información duradera el habitus fundamental a todo artista plástico; el - cual está constituido por reglas para las prácticas y por modos de percepción que han encontrado los medios propicios para su - reproducción, permite la convergencia y la oposición apoyadas - por discursos ideológicos justificadores de posiciones y funciones ante el estado de producción y de relaciones en el campo - artístico, ante el arte mismo y de éste frente a la sociedad en su conjunto. Por esto quienes en realidad imprimen el contenido a los procesos de enseñanza-aprendizaje en La Esmeralda son los maestros-productores, que surgen en el campo plástico en - los '50, '60, y '70 cuyos preceptos estéticos no tienen que - ver con las currículas caducas ni con la reglamentación que ha introducido la burocracia educativa en el proceso de profesionalización institucionalizada de la enseñanza plástica como un - proceso de formación de productores plásticos.

En cambio, desde la perspectiva burocrática, el productor plástico que se procesa en las instituciones educativas subsidiadas por el Estado, se ha conformado en un profesionalista de -

acuerdo a la evolución de la credencial educativa y con los cam  
bios estructurales que el espacio de enseñanza ha experimentado  
desde su apertura. Esta profesionalización institucionalizada  
introdujo un control burocrático cada vez más estrecho en la -  
selectividad para el ingreso, en la promoción de los grados aca  
démicos y en los requisitos para la titulación; condiciones que  
nada tienen que ver con las reglas establecidas por el campo -  
para la producción y formación de plásticos profesionales y que  
desde el punto de vista de las condiciones subjetivas (deriva-  
das de condiciones objetivas de la misma producción como el -  
estilo de vida y la "libertad" de criterios para solucionar) se  
contradican con las disposiciones burocráticas; por lo que se -  
crea un aparente caos en las escuelas de arte pero que en realidad  
es el resultado del aprovechamiento de la relativa autono-  
mía que tienen como espacio en donde se procesa un tipo particular  
de productores de símbolos que consume la sociedad de mane-  
ra diferencial de acuerdo al capital económico y cultural, este  
último transmitido como herencia de algunas familias de "buen -  
gusto y alta cultura", debido a que el Estado se ha desentendi-  
do de inculcar desde la enseñanza básica la información para -  
descifrar los códigos estéticos e inculcar los hábitos de consumo  
del arte que pretende difundir en sus espacios baratos, ya -  
que la distinción continúa (sobre todo en los conciertos en - -



dende en ocasiones el boleto sobrepasa un sueldo mínimo) estableciendo una frontera entre las clases populares, los sectores medios ilustrados pero con recursos limitados y la élite económica.

El quehacer plástico asume la importancia de la participación estatal en lo referente al subsidio material vía presupuesto, en los premios y espacios, pero lo decisivo en la formación de productores plásticos está dado por la transmisión de las prácticas, las percepciones culturales y estéticas emanadas del campo y transmitidas como información a los alumnos de las escuelas de arte. En todo caso se suscita una complicidad entre artistas consagrados e instancias gubernamentales que respaldadas en el reconocimiento aumentan poder el poder legitimador que ya poseen los consagrados, encargados de evaluar y sostener una determinada manera de concepción estética que premia el Estado a través de concursos diversos, becas, homenajes, publicaciones, programas de televisión y radiofónicos, etc. Esta participación gubernamental en el desenvolvimiento del arte está directamente relacionada en su magnitud a los procesos económicos y en las maneras a las relaciones sociales derivadas del modo de producción capitalista dependiente; sin embargo, en ocasiones se crean coyunturas que dejan entrever la

ausencia de consenso en las políticas hegemónicas y los mecanismos de distribución de la riqueza entre los diferentes sectores de clase, en los que el arte ha intervenido creando alianzas con otros movimientos de protesta, y al interior del campo, reformulando las relaciones de producción, distribución y consumo de la obra plástica, como ocurría en el "arte callejero" de los 70's y el movimiento estudiantil CEA en los últimos años. —

A los acontecimientos políticos y económicos hay que aunar los avances científicos y tecnológicos que influyen decisivamente en la producción de imágenes visuales y en su distribución, como ocurre con la introducción de la computadora, los microcircuitos, las fibras ópticas, el desubrimiento de nuevos materiales factibles de introducirse en la elaboración de imágenes plásticas, etc.; así mismo la difusión del diseño gráfico interviene en los hábitos de consumo masificado que con dichos avances provee de imágenes novedosas y comprensibles a las mayorías, en oposición al campo plástico el cual crea y recrea imágenes cada vez más complejas que consumo un público enterado que adquiere arte como prueba de su conocimiento, de buen gusto justificador de la distribución desigual de la riqueza. El juego de intereses que introducen, por ejemplo, los nuevos mecenas empresariales y las innovaciones tecnológicas y estéticas —

que hemos citado, conllevan la reformulación de las relaciones materiales, sociales y de mercadotecnia al interior del campo; el comportamiento de estos nuevos agentes y reacomodos en las relaciones no son explicadas por Bourdieu en su teoría de los Campos Intelectuales, por lo que hemos ampliado el esquema al relacionar el comportamiento del campo estético con otros campos y fenómenos de la sociedad, tampoco explica la divulgación a veces masificada del "arte culto". Además, en el caso mexicano no podemos establecer una correspondencia vertical entre el capital económico y el capital cultural ya que no ha desarrollado una clase única en el poder ni en la producción de la cultura. El campo político, el campo económico y el campo cultural interactúan pero dan cabida a una relativa autonomía incorporando como agentes *diversos* sectores sociales; en particular, La Esmeralda y el Campo Plástico se nutren de individuos de las clases medias y de pequeños burgueses, cuyas aspiraciones son recontextualizadas y mediatizadas por el campo, ya que las determinaciones ligadas a la pertenencia de clase de origen pierden progresivamente su peso en beneficio de las determinaciones artísticas que constituyen su retraducción; experimentan un desclasamiento en sus intereses por medio del mercado de élite que consume finalmente la obra.

Retomando el proceso de profesionalización institucionalizada de La Esmeralda y sus efectos, sabemos que el último cambio de grados académicos se llevó a cabo como una respuesta al fenómeno de desvalorización de la credencial educativa de la escuela frente al mercado de trabajo oficial y ante la competencia con la Licenciatura que la UNAM tenía en Artes Plásticas, ahora Artes Visuales, hacía una década atrás. Por otro lado, era necesario dar una definición clara de la escolaridad ya que si se trata de una escuela de estudios superiores no podía tener como antecedente el nivel medio (Secundaria), o se elevaba a Licenciatura o se reducía a la escala de escuelas Técnicas; además, no justificaba las erogaciones del gasto público invertido en La Esmeralda como escuela superior, al mismo tiempo que la tabulación de maestros y trabajadores se veían beneficiados al elevar los sueldos y las prestaciones al nivel de las escuelas superiores como el IPN, la ENAH y la UAM, con las cuales se ha buscado la homologación salarial.

Los objetivos que estableció con el nuevo grado de Licenciatura fue ante todo, se dijo en el discurso oficial, elevar el nivel académico a través de la formación de alumnos conscientes de que las Artes Plásticas son una actividad profesional y no un entretenimiento, a la par se hacía necesario el reconocimiento de la plástica como el producto de un profesionista.

Se introdujeron materias teóricas y humanísticas para fomentar el desarrollo de una cultura general, de un marco conceptual y teórico propio a toda Licenciatura; se implantó como requisito de titulación un servicio social y la elaboración de una tesis, los cuales están en pleno proceso de definición y adaptación al perfil profesional de los esmeraldinos. Se pretende provocar una actitud reflexiva y una pluralidad de conceptos que amplíen el panorama plástico y cultural del educando pero en los planes de estudio no existen mecanismos claros para el logro de estos objetivos, tal experiencia se da más bien a manera personal es una enseñanza que se motiva en parte por la figura del maestro-artista (implícitamente, por el grado de su reconocimiento, - sancionado a su vez por el mercado). En una palabra, la Licenciatura en Artes Plásticas en el INBA se introdujo sin una - - superestructura educativa adecuada al nuevo grado académico y - los cambios sólo se dieron a nivel del discurso justificador y en la introducción de mecanismos más cerrados de selección, - - promoción y titulación.

A efectos del desarrollo plástico, la licenciatura no - - garantiza un mayor aprendizaje, no la credencial antecede el - éxito, el cual está determinado por la calificación que adquiere una buena propuesta estética en los mecanismos de legitima-

ción ideológica vía exposiciones, premios, homenajes, becas, -  
 publicaciones, etc. y por el valor creado en el mercado del --  
 arte, por las redes de relaciones sociales y publicitarias, en  
 donde intervienen activamente los curadores de arte como los -  
 galeros, museógrafos y críticos. Hemos asumido que en una - -  
 escuela en donde es imprescindible la coexistencia de una plura  
 lidad conceptual y de modos de hacer arte no existe una educa-  
 ción formal, de donde cobra importancia el perfil del maestro -  
 ya que de hecho la supervivencia y los grados de adaptación al  
 "ambiente" de la Esmeralda -subproducto de las formas sociales,  
 de competencia y de producción del campo-, está dado por la - -  
 distancia que existe entre el capital económico y sobre todo el  
 capital cultural heredado por la familia y el "habitus" creado  
 y *recreado* en el campo.

Revisamos por medio de estudios de caso que los aspirantes  
 a la Esmeralda traen muy diferente información y formación plás-  
 tica; por otro lado, en el examen de admisión intervienen maes-  
 tros con diferentes conceptos y se evalúa bajo diversos crite-  
 rios, con lo que no se estandariza el tipo de gente que entra -  
 en la escuela. La mayor parte estudia arte en contra de la - -  
 determinación familiar porque en los sectores medios se fomenta  
 el arte como un entretenimiento y un adorno, pero no ven en la

profesión plástica del hijo una actividad rentable que le permita el sustento y la movilidad social; este criterio se acentúa entre más distancia existe entre la información del campo y el capital cultural de la familia. Por lo que los artistas en México se forman en contracorriente, desde la negación de la familia hacia la adopción de la creación estética como profesión y luego enfrentando los requerimientos económicos y sociales que la producción y su promoción requieren: tiempo para hacer, traducido en un ocio creativo muchas veces no remunerable a corto plazo, experimentación e información que se reduce cuando el productor tiene que trabajar en cuestiones ajenas al arte; éste es un proceso productivo que requiere de un espacio-taller, equipo, materiales y un capital económico para echar a andar la producción continua, así como una red de relaciones sociales para promover y comercializar la firma-obra.

La gente ingresa a La Esmeralda para perfeccionar la técnica y aprender a hacer "bien" las cosas de acuerdo a una academia clásica de copia del natural, otros ingresan por el espacio para hacer y desarrollarse, motivados por el encuentro de un ambiente favorable al desarrollo de la creatividad y la disertación, por el intercambio de técnicas y conceptos que amplían la perspectiva de las posibilidades, a la vez que se

convive con gente que comparte el interés común de la plástica. En una palabra, se ve en La Esmeralda un espacio de interrelaciones sociales y conceptuales capaz de transmitir y reproducir las reglas del quehacer plástico, establece los mecanismos para la consagración y comercialización de la obra como parte de la formación del alumno-productor, es entonces un espacio para hacer y relacionarse.

Considerando lo anterior establecemos como un requisito indispensable en el análisis de toda escuela de arte no sólo su función conservadora y de transmisión del conocimiento legitimado y monopolizado por el espacio educativo y su garantía ante el mercado oficial que representa la credencial, sino también y sobre todo como un espacio de socialización en donde se adquieren las actitudes subjetivas que tienen que ver con las condiciones materiales y sociales que intervienen en la producción, distribución y consumo de la obra de arte. El ingreso a la escuela conduce casi inmediatamente a la adquisición de una identidad de productor plástico profesional, traducible a la pose de artista, al reconocer e interiorizar de una manera inconsciente prácticas clasificables y clasificadoras de los hábitos de consumo cultural en la formación de un estilo de vida, como una prolongación de las características propias del



quehacer plástico, que propicia, como dicen los esmeraldinos, - que "nos demos cuenta a distancia quién es un artista aún sin - conocerlo", como si se olfatearan. Aún los productores más - - románticos y faltos de toda humildad, resguardados en su coraza de genialidad, que declaran no haber aprendido nada de nuevo - técnicamente, admiten haber desarrollado una mayor capacidad - para ver el arte en base a elementos plásticos como la línea, - la composición, el equilibrio, el espacio, la luz, el dibujo, - el color, la forma, etc, desde una visión histórica de la imagen y desde la perspectiva del mercado; gracias a la diversidad de conceptos se han visto motivados o revisar conocimiento en - libros y publicaciones, a visitar continuamente museos y galerías; han recibido la invitación a investigar y experimentar en la temática , los materiales y las soluciones, todo esto en un ambiente propicio que va desarrollando el ejercicio de la creatividad entendida como la búsqueda a través del trabajo constante llevado al punto culminante de una producción que distinga - al creador gracias a la innovación en la imagen, la temática, - en las soluciones, en los recursos, en el concepto; es decir, - en el estilo de hacer dentro de un modo determinado de producir arte, válido para nuestro tiempo y las condiciones del mercado.

## BIBLIOGRAFIA

- Acha, Juan. Arte y Sociedad en América Latina. El producto artístico y su estructura, F.C.E., México, 1981. -
- Belkin, Arnold. Contra la Amnesia. Textos: 1960 - 1985, -  
Ed. Donés-UAM, México, 1986.
- Bourdieu, Pierre. "El campo intelectual y proyecto creador" -  
en Problemas del Estructuralismo, Ed. S. XXI, México, 1967.
- \_\_\_\_\_ La distinción. Critique sociale du jugement,  
Eds. Minuit, París, 1982.
- Bourdieu, Pierre, Passeron, Jean Claude. La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza, 2a. ed., -  
Ed. Laia, Barcelona, 1981.
- Bruce-Novoa, John. "La generación de la escritura y las artes visuales" en Novedades, Suplemento Cultural "El Semanario", México, abril 24 de 1988, pp. 7 - 9.
- Bueno Zirión, Gerardo. "Los condicionamientos del desarrollo -  
de México en el largo plazo. Una visión de conjunto", en -  
Comercio Exterior, Vol. 38, Núm. 12, México, diciembre de -  
1988, pp. 1129 - 1331.
- Campa, Homero, Manuel Robles. "Por 'no prioritaria' el recorte presupuestal arrumba la cultura" en Proceso 449, México, - -  
mayo 10 de 1985, pp. 46 - 49.

Debroise, Oliver. "Notas para un análisis del sistema de la -  
cultura plástica en México", en Política cultural del Estado  
mexicano, Moisés Ladrón de Guevara Coord., Centro de Estu-  
dios Educativos, México, 1983.

Emerich, Luis C. "Figuraciones y desfiguros de los años 80's.",  
3a. parte en Novedades, Sec. Vida y Estilo, p. C 29.

\_\_\_\_\_ 4a. parte p. C 26.

\_\_\_\_\_ 5a. parte, marzo 19 de 1988, p. C 19.

\_\_\_\_\_ 6a. parte, marzo 21 de 1988, p. C 6.

\_\_\_\_\_ 8a. parte, p. C 19.

Fischer, Erns. La necesidad del arte, 5a. ed., Eds. Península,  
Barcelona, 1978.

Frérot, Christine. El mercado del arte en México 1950 - 1976,  
INBA, México, 1990.

García Canlini, Néstor. "Cultura y organización popular. - -  
Gramsci con Bourdieu" en Cuadernos Políticos 39, enero-marzo  
de 1984, Ed. Era, pp. 75 - 82.

\_\_\_\_\_ Desigualdad cultural y poder simbólico, ENAH -  
(Cuadernos de trabajo I), México, 1986 - A.

\_\_\_\_\_ La producción simbólica. Teoría y método en -  
Sociología del arte, 3a. ed., Ed. S. XXI, México, 1986 - B.

\_\_\_\_\_ Políticas artísticas y cultura visual en México  
(mecanoescrito ), México, 1986, pp. 25.

\_\_\_\_\_ Políticas culturales en América Latina, Ed. - -  
Grijalbo, México, 1987.

Hauser, Arnold. Historia social de la Literatura y el Arte, -  
T. I y II 12a. ed. (7a. ed. popular), Ed., Guadarrama (Punto  
Omega 19, 20 y 21), Madrid, 1974; 13a. ed. (8a. ed. popular)  
1976.

Manrique, Jorge A. "El proceso de las artes, 1910 - 1970" en -  
Historia general de México, T. II, el Colegio de México, - -  
3a. ed., México, 1981, pp. 1357 - 1373.

\_\_\_\_\_ "Del barroco a la ilustración" en Historia  
general de México, T. II, la. reimpresión de la 2a. ed., - -  
México, 1980, pp. 357 - 446.

Memorias del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, -  
INBA, México, 1968.

Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana del siglo  
XX" en Historia general de México, T. II, 3a. ed., El Cole-  
gio de México, 1981, pp. 1357 - 1373.

Moyssén, Xavier. Diego Rivera. Textos de arte, UNAM, México,  
1986.

Plan de Estudios de la ENPEG "La Esmeralda", INBA, México, 1981.

Procedimiento de titulación para docentes del Intituto Nacional  
de Bellas Artes, INBA, México, 1986.

Programa Nacional de Educación, Cultura, Recreación y Deporte,  
1984 - 1988, Cuadernos/SEP, México, 1984.

Proyecto de Reglamento de la ENPEG "La Esmeralda", México, 1988.

Sánchez Marco A. "El gasto público y el sector educativo" en -  
Novedades, Sec. Mercado Financiero, febrero 13 de 1989, - -  
México, p. 12.

Silbermann, Alphons, *René Köning*. Los artistas y la sociedad,  
Ed. Alfa, Barcelona, 1983.

Urquidi, Víctor L. "México en el contexto global y las perspectivas  
de las relaciones económicas con Japón" en Comercio -  
Exterior, Vol. 38, Núm. 12, México, Diciembre de 1988, - -  
pp. 1129 - 1131.