

## El Espíritu de los movimientos artísticos en México

Tonatiuh Gallardo Nuñez  
 Facultad de Psicología, UNAM

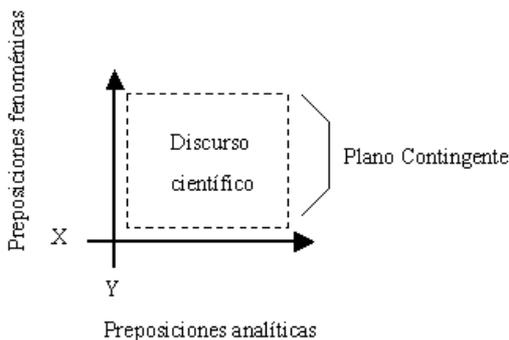
### Resumen

La Historia de la Ciencia nos abre perspectivas sobre los aciertos y errores de los pensadores que nos antecedieron. El hacer una revisión crítica de estas cuestiones nos ayuda a plantear nuevas posibilidades de acceso al conocimiento. En este sentido, con un marco teórico que podría resultar en sí un contra marco, sustento el texto que busca afianzar las relaciones entre los movimientos artísticos y su contexto socio-político. Esto con miras de rescatar otra forma de abordar el problema de lo social; y así el estudio del arte, siendo una práctica humana más, aporta elementos que al final, nos ayudan a comprender un fenómeno más amplio: la sociedad y su devenir histórico.

*“En la forma de una metáfora se puede encontrar contenido,  
 pero en la forma de una serie de datos  
 no hay más contenido que los datos mismos”*

Pablo Fernández

La Ciencia, en su tradición moderna, ha instituido que, por un mero afán de objetividad, las discusiones concernientes a los “hechos” o conocimientos científicos se centren solamente en un plano de la realidad. Este plano contingente, como lo llama Gerald Holton, es el que se encuentra entre las proposiciones fenoménicas  $x$ , es decir, los datos empíricos, y las proposiciones analíticas  $y$ , que son las que se refieren a la herramienta lógica o matemática que se aplica a la empiria.



La delimitación de este plano tiene tanto ventajas como desventajas. Una de las desventajas que encuentro es que las discusiones que se dicen científicas, y más en las “ciencias sociales”, se centran sobre cuestiones metodológicas y/o técnicas. Es decir, más que apelar al tema de estudio, sus implicaciones sociales o el discurso de poder al cual

responden, se cuestionan cosas como: la significancia de la muestra, la correcta o incorrecta utilización de las herramientas estadísticas, la

validez y confiabilidad de los instrumentos utilizados, etc. Todo esto, desde mi perspectiva, más que responder a una demanda real de conocimiento, se distrae en las técnicas mediante las cuales se accede a dicho conocimiento, relegándolo así a un segundo plano, pues importa más el cómo y no tanto el qué. Esto, por lo tanto, no sólo nos convierte en técnicos, sino que, de forma general, el aceptar o no un artículo para su publicación tiene que ver con el hecho de que se conforme a los cánones estadísticos, independientemente de su contenido (Ibáñez, 1991; citado en: Fernández, 1994: 290).

Ahora, y cito textualmente a Holton, “una de las grandes ventajas de la visión tradicional de la ciencia es que en el plano *x-y* no pueden plantearse muchas preguntas (por ejemplo, concernientes a la realidad del conocimiento científico)” (Holton, 1985: 7). Esto lo menciono, obviamente, en un tono de sarcasmo, pues limitar el cuestionamiento es también limitar el conocimiento.

Y así, continua Holton, esta visión institucional de la ciencia, como la llama, fue una de las razones por las cuales la ciencia fue avanzando rápidamente desde el siglo XVII (Holton, 1985: 7). Porque se crea una esfera que obedece a los designios de una supuesta objetividad donde el ser humano, y sus errores y aciertos, no tiene cabida.

Pero esta discusión no es privativa del siglo pasado, podemos encontrar sus raíces desde los griegos. Sólo que ha tenido un desarrollo facético. Pero para no hacer una historia larga, podríamos empezar en la Ilustración, donde, siguiendo a Tomás Ibáñez, fue su discurso ilustrado el que derrumbó la legitimidad de Dios, esa instancia exterior que dictaminaba el quehacer humano.

“Pero, como es sabido, la modernidad no desarrolló hasta sus últimas consecuencias el desmantelamiento de las bases trascendentes de la autoridad. Al contrario. Sustituyó una trascendencia por otra... El discurso de la «objetividad científica» sustituyó al discurso religioso, pero su trascendencia no era menor que la del discurso religioso... El «tribunal de los hechos» es tan independiente de nosotros como pueda serlo el «tribunal celeste»” (Ibáñez, 2001: 139; énfasis en el original).

Si antes era Dios por medio de los obispos (o curas o sacerdotes) quien dictaminaba qué era y qué no; ahora, es la Ciencia, por medio de los científicos, quien reglamenta la posibilidad del conocimiento verdadero, pues existen, presuntamente, criterios de validez: como la correspondencia y la verificación.

Pero la correspondencia presupone una realidad independiente de nuestras prácticas, con la cual comparamos nuestro conocimiento para ver si es verdadero. Si escuchamos a Richard Rorty, encontraríamos que para él “«la realidad tal y como es, intrínsecamente»», constituye, simplemente,

otro de los nombres de Dios cuando pretendemos instituirlo como la instancia que decide sobre la verdad de nuestras afirmaciones” (Ibáñez, 2005: 160; énfasis en el original). Pues, siguiendo a este autor, para poder comparar a la realidad con nuestro conocimiento acerca de ella, es necesario apreciar por separado ambos espacios, y, hasta el momento, es imposible apreciar a la realidad con independencia de nuestras ideas acerca de ella. Por lo tanto, el criterio de correspondencia se reduce a ser solamente un semblante.

En lo que respecta a la verificación, el mismo Popper hizo el trabajo de dismantelar esa falacia, lo interesante, fue que lo hizo desde dentro de su mismo discurso:

“La probabilidad de que una proposición sea efectivamente cierta no crece con el número de evidencias, de contrastaciones empíricas y de verificaciones que seamos capaces de llevar a cabo: *«n» sobre infinito seguirá siendo igual a cero, sea cual sea el tamaño de «n»*. Para decirlo de una manera menos críptica: si hacemos depender la probabilidad (p) de que una proposición sea cierta del número de verificaciones (n), esta probabilidad será siempre nula porque el número de verificaciones aún por realizar es infinito ( $p=n/(\infty=0)$ )” (Ibáñez, 2001: 74; énfasis en el original).

Y así, se puede continuar describiendo ejemplos de cómo fue que el proyecto positivo cayó por su propio peso. El mismo Carnap, después de haber concluido sus formalizaciones lógicas de la semántica universal, afirmó que verificar, a fin de cuentas, es hacer metafísica, y se regresó al ámbito de las matemáticas, donde su excelente capacidad de lógico prominente era infalible (Marquina, 2008).

Pues finalmente, la distinción que se puso de moda el siglo pasado entre ciencias naturales y ciencias sociales tal vez no lo sea tan grande, si tomamos en cuenta que en el fundamento de toda ciencia, incluso de la física misma, es un prejuicio no comprobable el que sostiene su discurso teórico, los llamados *themas* que Holton se dedica a señalar.

Lo que sí es algo plausible es que el objeto de estudio de las ciencias sociales es mucho más complejo, tan sólo por el hecho de que no puede fragmentarse o aislarse en un laboratorio, a riesgo de perder su significado. Que se haga así en el ejercicio académico es producto de una falta de teorización, como dice Pablo Fernández, que finalmente se reduce a hacer una psicología social de menudencias. Y si aceptamos el precepto gestáltico de que la totalidad es diferente a la suma de las partes o, hacemos caso a la rotunda aseveración de Wittgenstein que dice que no existen lenguajes privados; la pregunta que surge es: ¿Entonces qué es lo que se está investigando en los laboratorios de psicología social? ¿Cómo,

entonces, se pretende estudiar al individuo aislado? ¿Es viable la utilización del método científico?

Pues algunos de los principios que rigen este método son el de la fragmentación y el aislamiento, lo que se conoce como el control de variables. Pero ahí, ni la misma Física se encuentra en territorio estable, pues es bien sabido que las condiciones iniciales de cualquier experimento siempre son diferentes. Más aun cuando el problema es pasar del mundo de los hechos al mundo teórico y después regresar al mundo para corroborar esa teoría.

Para dar un ejemplo de esto podríamos recurrir a Newton, quien es el caballito de batalla de lo que tiene que ver con la historia de la ciencia. Los *Principia* comienzan con una aseveración profunda. La definición de masa. Y Newton lo hace en correspondencia, como todos sabemos, del volumen y la densidad. Por el volumen no hay mucho problema; pero cuando se empieza a hablar de densidad las cosas se tornan más complicadas. La salida de Newton fue ejemplar: define a la masa en términos de densidad y a la densidad en términos de masa. Y en lógica, a eso se le llama tautología. Pero lo peor, tuvieron que pasar un par de siglos para que llegara Mach y se diera cuenta de ese pequeño inconveniente que se encuentra en la base de la mecánica newtoniana (Marquina, 2008). La Ley cero de la termodinámica es otro ejemplo.

Si esto sucede en la Física, ¿qué nos espera entonces para la psicología, en especial para la social? Para ejemplificarlo regresaré a Newton. Supongamos que es cierto el mito de la manzana, sólo para hacer este ejercicio. Entonces, Newton se encontraba sentado bajo la sombra de un árbol, cuando de pronto, una manzana cayó. Entonces empezó a formular cuestiones que terminaron siendo el paradigma de la gravedad.

¿Qué pasaría si cambiamos la figura de la manzana por la de un ser humano? Pues las preguntas serían muy distintas. Tal vez no nos interesaría mucho indagar sobre las fuerzas que hicieron que esa persona cayera al suelo y no volara por los aires. Tal vez la preguntas serían: ¿Se cayó o lo empujaron? ¿Fue un accidente o él lo hizo conscientemente? Entonces ¿Estaba deprimido? O si lo empujaron ¿Había una herencia de por medio? Las cosas se tornan más oscuras aun cuando no es una persona la que está en caída libre, sino cuando es una sociedad la que se avienta por la ventana (Marquina, 2008). El rango de preguntas crece inimaginablemente y las variables controladas se quedan en el escritorio.

¿Qué nos queda entonces? Eso mismo se preguntaron en los 70, durante la denominada crisis de la Psicología Social. Entonces empiezan a surgir nuevos discursos que intentan dar cuenta del fenómeno de lo social. El socioconstruccionismo de Gergen es uno de ellos. Junto con él, el construccionismo de Tomás Ibáñez, la etogenia de Harré, el enfoque

dramatúrgico de Goffman, la retórica discursiva de Shotter, la narrativa de Ricoeur y la Psicología Colectiva de Pablo, por mencionar solamente a algunos exponentes. Todos ellos sustentados en el Interaccionismo Simbólico de Mead y en el redescubrimiento de la hermenéutica y la retórica bajo el marco, claro está, de ser posteriores al giro lingüístico.

¿Cómo se puede conjuntar todo este esfuerzo? Mi supuesta respuesta la encontré en Holton y para ello regreso al plano contingente  $x$ - $y$  que mencioné en un principio. Pues a esa figura rígida y bidimensional, Gerald Holton le agrega un tercer eje perpendicular a los dos anteriores, el eje  $z$  que representaría el estudio ya sea histórico, filosófico o psicológico de las “declaraciones y los procesos científicos” (Holton, 1985: 8). Y es en este espacio tridimensional donde las limitaciones de ininteligibilidad científica desaparecen para dar lugar a una gran diversidad de formas y técnicas de abordar el estudio de lo social. Los pensadores antes mencionados, tal vez sin saberlo, utilizan este nuevo espacio para dar cuenta de lo psicológico en tanto que social.

Relatar la historia del pensamiento científico; realizar una filosofía, es decir, una crítica lingüística –siguiendo a Wittgenstein- de los constructos científicos; o, simplemente, realizar un acercamiento psicológico de los mismos científicos. Son temas que se abren para el estudio de lo social. Sólo una cuestión, lo social no tiene que ver exclusivamente con la ciencia. Lo social se conforma de las prácticas humanas y, por ende, el estudio de lo social se presenta como un nuevo campo de posibilidades que no se limitan, ni por mucho, a la reproducción de los temas y las técnicas antes utilizadas en la Academia. Dentro de este marco, la diversidad de discursos se hace posible. Pero esto no quiere decir, cabe mencionar, que “todo vale”. La gran frase que marca a los críticos del relativismo. Frase que en ningún lugar se está mostrando. Lo que anuncian estos pensadores es tal vez un tiempo de argumentaciones y justificaciones verosímiles que ayuden a dar cuenta de eso social que se encuentra rodeándonos a cada momento.

Siguiendo este desarrollo, aquí presento un breve texto sobre una de las investigaciones que estoy haciendo y que nombré: El Espíritu de los movimientos artísticos en México. El supuesto es claro: si partimos de la creencia de que lo social es un todo conformado de relaciones resulta que, aparte de que el fragmentarlo impide un correcto acercamiento, se pueden construir interrelaciones coherentes que den sentido de eso social. Aquí la argumentación gira en torno a la influencia que las cuestiones políticas tuvieron sobre los movimientos artísticos en México y viceversa.

Son muchas las motivaciones que me aventaron a esta investigación. Una de ellas es que me encanta el arte, tanto su apreciación como su práctica y las cuestiones que se enredan alrededor. Es un hobby y, por azares del

destino cuando le estaba ayudando a estudiar a mi compañera Historia del Arte, empecé a encontrar relaciones muy obvias que estaban veladas en los textos. Más aún, cuando asistí a la exposición de La Tradición de las Rupturas, que se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en la primera mitad de este año; descubrí que no sólo las cuestiones políticas que envolvían a la obra artística estaban veladas, sino que se habían negado por completo. En esa exposición, el equipo curatorial argumentaba que la “obra se sostenía por sí misma” y que, para su apreciación, no era necesario dar cuenta de los procesos sociales que estaban ocurriendo en esos tiempos. Este texto busca argumentar justamente lo contrario, espero pueda lograrlo.

En este momento surge el salto abismal del que hacía mención, el de pasar de la teoría al mundo. Si quiero hablar de los movimientos artísticos, tendría que delimitar, en primera instancia: ¿qué es el arte? Obviamente no lo voy a hacer, no puedo ni quiero hacerlo; pero recurriré a una proposición de Gombrich para salir del aprieto:

“No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas” (Gombrich,1950:15)

Esta frase bien puede enmarcar mi sentir, sobre todo por el parecido que tiene con una cita que hace Eliseo Alberto del conde Eros: “El amor no existe: sólo existen los amantes” (Alberto, 2008: 138). Por eso no hablo del Arte en México, como tampoco lo hago del Amor; tan sólo me guardo de hablar de movimientos artísticos, de artistas y momentos, como lo hago al hablar de mis enredos amorosos. Pues al parecer, el Amor y el Arte no son tan diferentes, y una de las formas en las cuales se puede aprehenderlos es mediante su práctica: el proceso creador y sus motivaciones, tanto en el ámbito artístico como en el amoroso. Y el punto de partida que personalmente elijo para abordar el tema es la función que el arte ha tenido en la sociedad, específicamente, en la mexicana.

Haciendo un poco de historia notamos que, durante la Conquista, el arte tuvo una función muy específica: de forma servil, fue uno de los mecanismos que ayudó a establecer la transposición de culturas (Juanes, 2008). La pintura y la escultura versaban sobre temas exclusivamente religiosos, y buscaban cambiar el pensamiento del territorio pre-español. La arquitectura también jugó un papel decisivo en el sometimiento cultural: qué más simbólico que construir encima de los antiguos templos las nuevas catedrales. Obviamente, en este momento, no había un arte mexicano, todo objeto que pudiera llamarse artístico que no correspondiera con los cánones establecidos no era visto como arte y era, por permanecer en la disidencia, destruido u ocultado. El arte en esta parte del mundo era importado de Europa, tanto en técnicas, formatos y temas.

Esto fue algo que se mantuvo por varios siglos. Hasta que, según algunas lecturas, ya entrados en el siglo XX, específicamente en el año de 1921 surge el Muralismo Mexicano a manos de los tres grandes: Orozco, Rivera y Siqueiros. Según esta forma de contar la historia, al concluir la Revolución Mexicana y Álvaro Obregón tomar la presidencia de la República, José Vasconcelos se pone al frente de la Secretaría de Educación Pública y:

“comienza una nueva política de educación. La iniciativa promovió una ola de creatividad artística e intelectual. Vasconcelos comisiona obras para los muros de los edificios públicos... Los murales incluyen temas relacionados con acontecimientos históricos tales como la Conquista de México, el Movimiento de la Independencia, la Revolución, el poder de la Iglesia, el Estado secular, la lucha de clases, las fiestas populares, las etnias, y el pasado prehispánico. Utilizando símbolos fáciles de descifrar, los pintores fueron capaces de relacionar los temas con la nacionalidad mexicana y así aumentar el conocimiento del público de los valores patrióticos y entre las razas indígenas” (1).

Como se puede observar, su función no es muy distinta de la de antaño. El arte sigue siendo un arte servil que obedece los designios del Estado, el mismo Vasconcelos le dijo a Rivera: “El mecenas no sólo da las monedas, también da el plan y los temas” (Juanes, 2008). Antes era un Dios el que se imponía, en ese momento era una nación la que se desprendía de las imágenes. Este es uno de los fundamentos que se encuentra bajo la fuerte aseveración de Jorge Juanes cuando dice: “El arte en México ha sido totalizado por el Estado.” Y es su investigación justamente la que muestra otra versión de los hechos. De principio, dice, el Muralismo no empieza en 1921 con Rivera y Vasconcelos, sino en 1910. Tampoco es un arte mexicano, sigue haciendo segunda a Europa en la consigna del Retorno al Orden y, junto con el Expresionismo Alemán y el Futurismo Italiano, es un retorno al Renacimiento del los siglos XV y XVI (Juanes, 2008).

Dejando fuera este punto de sumo interés, regresaré a la historia oficial. Desde esta perspectiva, al Muralismo se le conoció posteriormente como la Escuela Mexicana de Pintura, aunque no fuera en rigor una Escuela. Así, gracias al apoyo político se volvió Academia. Y con el tiempo, la Escuela Mexicana de Pintura se convirtió Institución, es decir, totalizaba, fijaba técnicas, formas y temas. En este sentido, arte era sólo aquello que mediante un realismo expresaba las cuestiones políticas y sociales que envolvían al México de aquellos tiempos.

Pero como siempre sucede, o al menos eso quiero pensar, alrededor de cualquier Institución Totalitaria y sus discursos de poder, surgen disidentes en los márgenes. En este caso, empiezan a abrirse galerías Independientes del Estado, es decir privadas, que se dedican a crear espacios de expresión para todos aquellos discursos artísticos que no se

alienaban en los designios de la Escuela Mexicana. Posteriormente a este movimiento se le conoció como Ruptura, pues justamente buscaba romper con lo establecido por el Estado.

El surgimiento y final establecimiento del movimiento de la Ruptura se debió a varios factores externos. Uno de ellos fue la Segunda Guerra Mundial, pues con su explosión un grupo de artistas surrealistas, abstractos y constructivistas llegaron a refugiarse en México y su influencia en el pensamiento artístico no se hizo esperar (MAM, 2008). Antes de ello, y sumándose al esfuerzo, la visita que André Breton realizó a México sirvió de apoyo a esos otros discursos que se presentaban en las afueras de lo establecido. Tan fue así, que en esos tiempos fue la primera vez que se realizó una exposición que no siguiera los cánones de la Escuela Mexicana. Hago referencia a la Exposición Internacional de Surrealismo que se presentó en la Galería de Arte Mexicano. La cual tuvo como consecuencia el establecer más claro aun el cisma que se presentaba en el pensamiento artístico mexicano.

Así, el movimiento de la Ruptura se planta frente a la Escuela Mexicana de Pintura y empieza a ganarle espacios y “militantes”, o como lo relata Manuel Felguerez:

“Se formaron dos bandos. Nosotros éramos los “abstractos” y los Tres Grandes y sus seguidores los “realistas”: la Escuela Mexicana contra toda una generación” (MAM, 2008).

Sin embargo, a pesar de que se establecía así la dicotomía, realistas *versus* abstractos. En realidad, los artistas que teóricamente se encuentran dentro del movimiento de la Ruptura no eran abstractos en su mayoría, simplemente es un concepto que intenta de alguna forma englobarlos. Esto podría responder en parte a que este movimiento pertenece socio-temporalmente a un:

“México posrevolucionario. (Ellos) Rechazaban toda idea de arte social, comprometido, en el fondo se oponían al ideal colectivo como inspirador de lo colectivo. Defendían un arte regido por sus propias leyes, desvinculado de los problemas sociales y morales y acorde con la concepción romántica en torno del artista. La particularidad de este modo de pensamiento era la conciencia de la desarmonía frente a la sociedad y, por tanto, el énfasis en los factores subjetivos: el mundo imaginario, los estados de ánimo, etcétera; todo esto se convierte en realidad y en modo de conocimiento”. (González, 1986: 2205)

Uno de los argumentos que encuentro para que se englobe a estos artistas como “abstractos” es el hecho de que, en plena Segunda Guerra Mundial, el comercio artístico con Europa se veía completamente impedido. Debido a esto, Estados Unidos fijó su mirada en México. Obviamente, en la

antesala de la Guerra Fría, un arte como el de la Escuela Mexicana, de implicaciones revolucionarias y sociales no era apropiado para la gestación del imaginario social que se quería imponer. Surge así el primer movimiento artístico de Estados Unidos: “El Expresionismo Abstracto”. Y fue en parte por este apoyo que el arte abstracto tomó fuerza, porque se le creía apolítico y, por lo tanto, acrítico. Hasta considerar lo figurativo como de izquierda y a lo abstracto como de derecha (Mateos-Vega, 2008).

Sin embargo, hay algo que se pierde de vista. La posición supuestamente “apolítica” o “acrítica” de los artistas abstractos en México no lo es tanto si tomamos en cuenta que su discurso surge de un cisma con la corriente dogmática anterior que buscaba homogeneizar tanto técnicas como temas. La posición política de los abstractos era la de abrir tanto las formas como las posibilidades de expresión pero que, al formar parte de un grupo, resultaba ser una posición política colectiva, aunque ellos propugnaran lo contrario. “La ruptura es de este modo un sinónimo de libertad creadora” (Juan García Ponce, MAM, 2008).

Siguiendo lo anterior, no es que no hubiera una crítica social en el arte de la Ruptura, sólo que la posición política era diferente, y por ende, su discurso apuntaba a otros sectores de lo social. Tamayo, uno de los grandes representantes del movimiento, fundaba parte de su pensamiento en un retorno a lo prehispánico, privilegiándolo por sobre lo actual; Cuevas, por su parte, retrataba las cuestiones cotidianas que surgían en los márgenes de la sociedad, enfermos mentales, prostitutas, deformes, etc. La crítica social, en este sentido, es más radical aún que la que puede encontrarse en el Muralismo, pues ataca la concepción social que el Muralismo buscaba imponer a la sociedad, un pensamiento occidental.

Tampoco hay que perder de vista que este movimiento plantea una crítica fuerte contra el pensamiento de ese tiempo. Justo en el momento cuando los afanes universalistas de la Ciencia, trabajados desde el Círculo de Viena, estaban en su cenit, La Ruptura rescata al individuo que había desaparecido del discurso Académico, privilegiándolo.

Sin embargo, estos aspectos no eran solamente las cuestiones en la que diferían ambos movimientos. Los abstractos decían que el realismo que impregnaba a la Escuela Mexicana no lo era tal, puesto que no retrataba la realidad. Ellos argumentaban que era sólo un mundo de apariencias, “la realidad de las cosas (era) la esencia de las cosas y en consecuencia (estaba) en su interior. La realidad molecular del guijarro, la realidad orgánica de la planta, la realidad sicoquímica del hombre” (González, 1986: 2207). El desencuentro no era sólo del tipo de las técnicas y formatos; se sumergía en el fondo de las concepciones del mundo, muy aristotélicamente, en el conflicto realidad-apariencia.

En este sentido, un arte figurativo bien puede expresar las masacres de la guerra; la cuestión es diferente si lo que se quiere expresar es el movimiento de una bailarina o si lo que se quiere pintar es una obra musical. Los temas son diferentes, los lenguajes por ende, son también diferentes.

Así, en esta limitada reconstrucción, encontramos un primer México fragmentado que busca volverse nación. Antes de que más o menos pueda lograrlo, se traslapa un México que está en contra de esa visión de nación, un México de subjetividades que resiste a la homogenización. Un estadio que surge en esos momentos, es el México del Geometrismo, movimiento donde los artistas se fueron alejando de una cuestión expresiva que los representara en la obra, para preocuparse por la percepción y el cómo podía ser más fácilmente recibida su obra por el espectador. Para esto empezaron a depurar sus trabajos hasta culminar en sencillas formas geométricas que fueran más asequibles por la razón del espectador (Manrique, 2001). De esta forma, la distancia con el espectador que se había situado con los abstractos, el Geometrismo buscaba superarla; sin embargo, aun así no existía la cercanía que el Muralismo había conseguido de cierta forma. Empieza entonces, un México que se preocupa por la sociedad, un México de pensamiento que busca salidas al enredo de una política capitalista y con miras al extranjero. Hablamos del México del 68.

Está de más mencionar que sucedía en esos años en México y en el mundo. Mucho se ha escrito y hablado del octubre del 68, más aún del mayo francés, de Praga, etc. No voy a hacer una referencia explícita en este texto sobre estas cuestiones, todos las sabemos, y ahorita están de moda. Sin embargo; esto no es una omisión, es un silencio que representa de mejor manera mis sentimientos: mi silencio es más fiel que un montón de palabras.

La problemática que surge a partir del octubre del 68 se puede definir como una cuestión de persecución y represión, ya no tan encaminada solamente a los jóvenes, sino a cualquier persona o discurso que no se alineara con el Discurso dominante. Como he mencionado, mucho se ha hablado del 68, también del 71, pero en el transcurso de esas dos fechas también pasaron muchas cosas.

Es en este ambiente de silencio impuesto que surge el siguiente movimiento artístico en México, el cual se denomina el movimiento de colectivos. Lo que caracteriza a estos movimientos artísticos, que surgen por los años 70's, es principalmente la utilización de lenguajes no objetuales, pero también una acción vigorosa y una gran carga expresiva (MAM, 2008).

Así, estos colectivos, después de una masacre, salen y retoman las calles. Son la viva imagen de una expresión contracultural. Y ahora no son sólo

artistas plásticos, se unen a este movimiento fotógrafos, teóricos y literatos. El arte no objetual, que sería la bandera de muchos de ellos es, a grandes rasgos, un arte del performance, de la instalación, de la ambientación, etc. Es decir, dejan el caballete y los muros e interactúan directamente con la gente. Salen a las calles y dejan sacos con formas humanas, amarrados y envueltos en bolsas negras de plástico; dejan en el suelo cartulinas con palabras para que la gente que pase vaya construyendo un poema colectivo; tapizan muros de recortes de periódicos donde se muestra la brutalidad y la represión policiaca, fotografían la vida cotidiana de los barrios (MUCA, 2007); a grandes rasgos, dan voz a todas esas personas que siempre han sido ignoradas y buscan crear una conciencia social.

De aquí hay un salto. Estamos a finales de los 70 y principios de los 80. Es decir, López Portillo y los años de la abundancia. Bajo un modelo industrializador importado, se busca competir internacionalmente con el sustento de los grandes yacimientos de petróleo encontrados. Hasta que llega el año de 1981 y todo no solamente se desvanece, sino se desbarata. Posterior a esto, surge un movimiento llamado “neomexicanismo” que buscaba, de alguna forma, rescatar la identidad perdida de México. Ya no estábamos en un México revolucionario, pero seguíamos estando en México, no en el primer mundo.

“Acertadamente o no, bajo el rubro «neomexicanismo» se reunió a unos artistas que interpretaban en clave muy personal los motivos iconográficos que habían servido incuestionadamente como señas de la identidad mexicana: desde las esculturas prehispánicas al charro pasando por el escudo nacional o la virgen de Guadalupe. En sintonía con las tendencias internacionales... fue bien recibido. Sin embargo, una marca distintiva y recurrente de los trabajos... fue su preocupación fundamental por la identidad, ya sea cultural, personal o sexual” (López, 2005).

Y, al parecer, este es el cuestionamiento de fondo que se encuentra en los discursos de los movimientos artísticos en México: la pregunta por la identidad. Obviamente abordada desde distintas perspectivas y con diferentes medios, pero es una motivación que ha guiado un siglo de arte en nuestro país.

Este es el último México que puedo englobar en una categoría. En parte porque este momento es el que considero como el parte aguas que divide a las “vanguardias” mexicanas del arte contemporáneo, que podría considerarse también como un movimiento; sin embargo no es así de sencillo. A partir de este momento los discursos se diversifican, las técnicas, temas y formatos aumentan en número.

Desde los 90 se dio un fenómeno expansivo del arte mexicano a nivel mundial. Esto, obviamente, responde a muchas cuestiones; sin embargo, siguiendo a Alberto López Cuenca, tal vez lo que más llama la atención es el “desarraigo” del arte neoconceptual mexicano. Donde el peso de un artista es mayor cuando su formación se hace en el extranjero y regresa a México. Algo nada novedoso en el pensamiento mexicano. “Por paradójico que pueda parecer, los artistas mexicanos se hicieron más visibles en la medida en que su vocabulario plástico era menos localista” (López, 2005).

Este es un tema muy interesante que necesitaría tanto más espacio como profundidad y que, sin embargo, dejaré sólo como un señalamiento. Si aceptamos el supuesto que he estado manejando a lo largo de este texto y que Mathias Goeritz resume como: “El arte en general y naturalmente también la arquitectura, es un reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo.” (MAM, 2008) ¿Qué nos dice de México el hecho de que un artista tenga que homologar su discurso con los estatutos internacionales para poder darse a conocer? ¿Por qué solamente cuando un artista mexicano empieza a tener renombre internacional es cuando nos enteramos de su existencia?

Son algunas de las preguntas que me surgieron cuando revisé una compilación de filosofía, donde, hasta poco antes del siglo pasado, estaba dividida en momentos históricos; pero, cuando llega a la actualidad se dividen en nacionalidades: pensamiento francés, estadounidense, alemán, etc. De lo cual se podría inducir un pensamiento sumamente localista: los franceses sólo leen a los franceses, los norteamericanos solamente a ellos mismos, y nosotros a todos menos a nosotros. Pues al parecer, esa deslocalización a la que hago mención cuando hablo del arte neoconceptual mexicano, aplica de la misma forma al pensamiento académico mexicano. Respuestas a esto podría haber muchas, pero prefiero dejarlo abierto a reflexión y discusión.

### ***Índice de abreviaturas***

MAM. (2008) De la exposición temporal “La tradición de las Rupturas (1950 – 1990)” presentada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

MUCA. (2007). De la exposición “La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968 – 1997” presentada en el Museo Universitario Cultural, Ciudad Universitaria, UNAM.

### ***Bibliografía***

Alberto, E. (2008). El retablo del Conde Eros. México: Planeta

---

Fernández, P. (1994). *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde*. Barcelona: Anthropos.

Gombrich, E. H. (1950 – 2007) *La Historia del Arte*. China: Phaidon.

González, M. (1986). *Historia del Arte Mexicano*. Tomo 15. *Arte Contemporáneo III*. México: S.E.P. SALVAT.

Holton, G. (1985 – 1998). *La imaginación científica*. México: FCE.

Ibáñez, T. (2001). *Muníciones para disidentes*. Realidad-Verdad-Política. Barcelona: Gedisa.

Ibáñez, T. (2005). *Contra la dominación*. Variaciones sobre la salvaje exigencia de libertad que brota del relativismo y de las consonancias entre Castoriadis, Foucault, Rorty y Serres. Barcelona: Gedisa.

### *Seminarios*

Marquina, J. (2008). *Filosofía de la Física I*. México: Facultad de Ciencias, Física; UNAM.

### *Conferencias*

Juanes, J. (2008). *Acoso al muralismo*. En el coloquio: *Modernidad y Anti-Modernidad en México*. Facultad de Ciencias y Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

### *Artículos periodísticos*

Mateos-Vega, M. (2008). *Escuelas de arte relegan el realismo por temor a que critique el sistema*: Tovar. La Jornada, domingo 15 de junio.

### *Textos electrónicos*

López, C. (2005). *El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90*. Revista de Occidente n° 285, febrero 2005

Manrique (2001). *Una visión del arte y de la historia*.

### *Páginas de Internet*

<http://latino.si.edu/education/Soumaya/ArteModernoMexicano.htm>